





# JAZZ PODIUM

Nr. 1/XXXIII Januar 1984  
ISSN 0021-5686  
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 32,-

E 1315 EX

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



Urszula Dudziak



# Ein lilanes Geschrei

## Jazz und Literatur

### I. Jazz und die traditionellen Kunstgattungen

#### 1. Zwischen Kunst und Business

Die avancierteste, sogenannte „authentische“ Kunst dieses Jahrhunderts hat in Praxis und Theorie den wachsenden Widersprüchen gesellschaftlichen Fortschritts die Rechnung präsentiert. Sie verweigert sich den traditionellen Funktionen von Kunst, Erbauung, Unterhaltung, schönem Schein, und ist in dem Maße „schwierig“ geworden, in dem die Menschen unter spätkapitalistischen Lebensbedingungen gerade nach einfachen sinnlichen Reizen verlangen. Nur noch in der Negation hält diese Kunst den überkommenen Organisationsprinzipien - und damit einer gesellschaftlichen Utopie - die Treue: A-Tonalität der Musik definiert sich eben durch die negierte Tonalität; ungegenständliche Malerei durch den verlorenen künstlerischen Gegenstand; Anti-Literatur durch die boykottierten literarischen Regeln der Handlung, Figuren, usw.

Jazz läßt sich in dieser Reihe nicht unterbringen. Daran ändern auch ein paar eingestreute Dissonanzen nichts, zumal der Free Jazz inzwischen ohnehin als konservatives Lager gilt. Jazz soll nur immer weiter swingen, losklotzend die Leute mitreißen. Der dumme Optimismus und die naive Frömmerei mancher Jazz-Fachleute kommen gewiß nicht von ungefähr. - Andererseits blickt der Jazz eben nicht auf dieselbe kulturelle Tradition zurück wie die „authentische“ Kunst europäischer Herkunft. Am Anfang des Jazz stand und steht die Unterdrückung und kein höfisches Zeremoniell; seine Aussage ist spontan, nicht struktural; seine Ästhetik ist ekstatisch, nicht kontemplativ. Der Streit, ob Jazz nun Kunstgattung oder Kunstgewerbe sei, ernstzunehmende Musik oder Show Business, ist darum nicht entschieden. Berendt nennt „Picasso und Kandinsky, Strawinsky und Schönberg, James Joyce und Proust, Louis Armstrong und Duke Ellington“ in einem Atemzug (1); Adorno dagegen warnt davor, Jazz z. B. „mit dem Kubismus, der Lyrik von Eliot und der Prosa von Joyce durchein-

anderzubringen“ (2). Vielleicht reflektiert dieser ungeklärte Streit auch eine reale Ambivalenz des Jazz als künstlerischen Gestaltungswillen einerseits und unsblimierten Ausdrucks andererseits. Jazz wird wohl heutiger Alltagserfahrung leichter einzugliedern sein als die serielle Musik und subjektiven Bedürfnissen weniger vermittelt antworten.

#### 2. Symbol der Zeit

Diese Doppelbedeutung als Kunstform und Kommunikationsform hat seit bald 100 Jahren auch die traditionellen westlichen Künste immer wieder dazu gebracht, den Jazz zu thematisieren. Er lieferte den Literaten, Malern und Komponisten gleichsam Inhalt wie Form: als Ausdruck und Symbol von Gegenwärtigem verstanden, wurde er zum Sujet, als künstlerisches Prinzip zur Darstellungsweise. Kunstwerke, die den Jazz behandeln, streben gewöhnlich diesem doppelten Realitätsbezug nach.

Den unmittelbarsten Zugang zur Adaption des Jazz besitzt von den drei traditionellen Kunstgattungen natürlich die („ernste“) Musik. Die Reihe der Komponisten und Werke, die Jazz-Elemente musikalisch verarbeitet haben, ist oft aufgezählt worden und recht umfangreich. Sie reicht von Dvoraks amerikanischen Kompositionen aus dem Jahr 1893 bis hin zu Leuten wie Zimmermann oder Penderecki; zahlreiche Komponisten haben sich sogar auf die Zwischenzone der sogenannten „Third Stream Music“ spezialisiert. - So einleuchtend und legitim es ist, Jazz-Elemente als Zitate aus der „Realität“ oder als Flair der Gegenwart innerhalb des musikalischen Mediums zu montieren, so problematisch ist es auch, darin eine sinnvolle Thematisierung des Jazz sehen zu wollen. Gerade das am Jazz Wesentliche - Improvisation, Interaktion, Emotionalität - bleibt in einer Orchesterpartitur ausgespart, die Referenz an den Jazz eine bloß äußerliche. Wollte man Jazz musikalisch adäquat reflektieren, auf Inhalt und Form, d. h. darauf, was er sagt und wie er es sagt, Bezug nehmen, so müßte man am Ende eben - Jazz spielen.

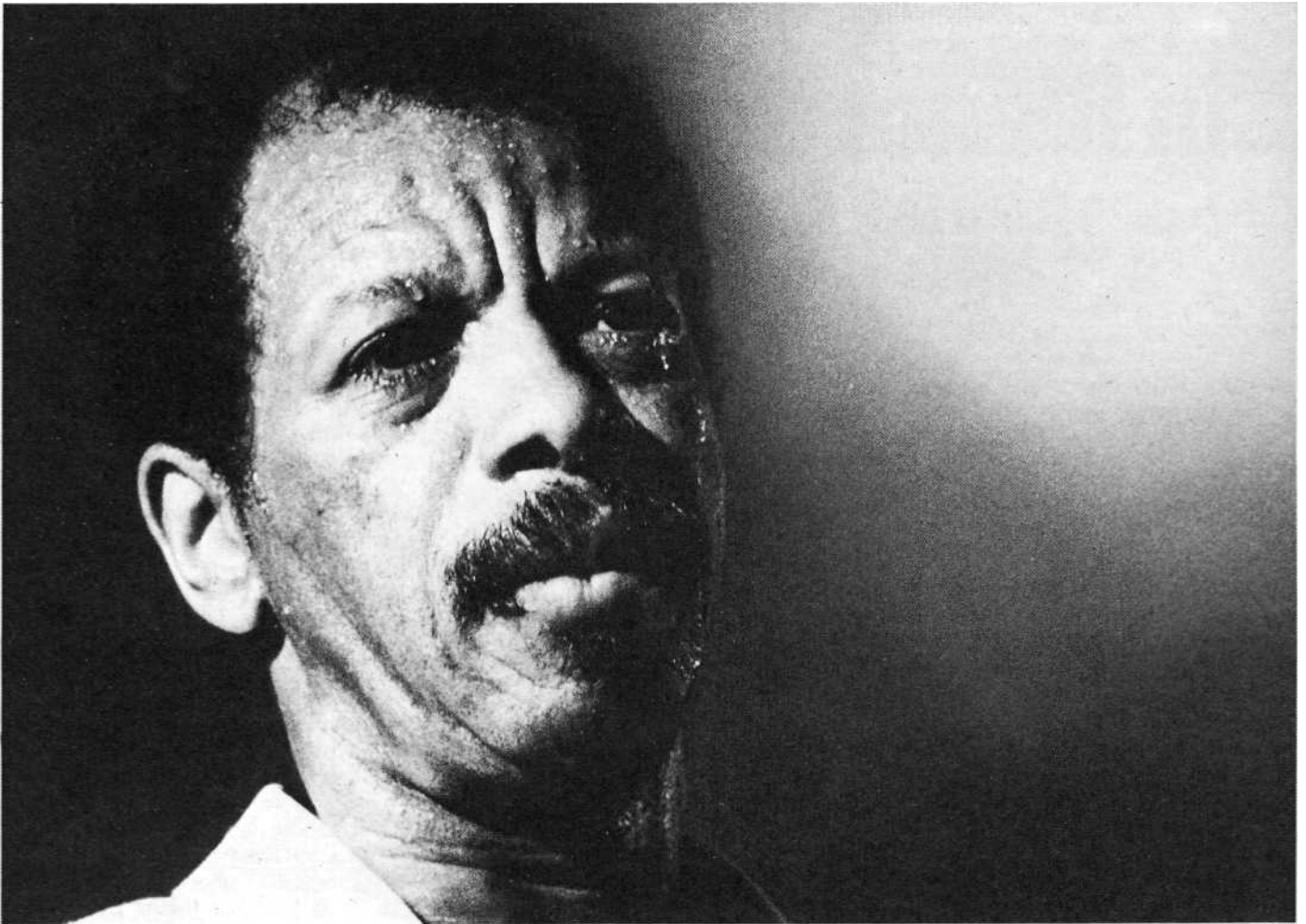
Reizvoller und aufschlußreicher als die oberflächliche Integration von Jazz-Formen in eine Musik, die nicht Jazz ist und

nichts über ihn mitteilen kann, ist deshalb eine Transposition des Jazzmäßigen in ein ganz anderes Medium, eine andere Kunst. Dabei dominieren Berührungen des Jazz mit dem etablierten Kunstleben in jenen historischen Phasen, in denen er als Symbol gesellschaftlicher Strömungen und geistiger Tendenzen gilt.

Angefangen hat das nach der Jahrhundertwende mit Ragtime und den - im Vergleich zum atmenden Metrum europäischer Kunstmusik - ostinaten Rhythmen der Modetänze. Sie brachten einen völlig neuen Gestus in die Konzertmusik, hörbar etwa in Rag- und Eccentric-Kompositionen von Satie, Debussy oder Stravinskij. Die Ausbildung dieser Rhythmen korrespondiert mit einem neuen „Rhythmus“ des Lebens, mit der signalartig beschleunigten technologischen Umwelt. Wie der Stummfilm oder die Collage in Literatur und Malerei, so wurde auch der Jazz zum Symbol dieser Staccato-Ära; er sei nicht nur „Blutserinnerung an Wüste und Urwaldtrommel“, schreibt Günther Anders, sondern - „mindestens zugleich“ - auch „Maschinenmusik“, die „den Menschen der industriellen Revolution“ angemessene Tanzmusik (3).

An Gewicht - nicht unbedingt an Wahrheit - gewinnen solche Auffassungen für die 20er und 30er Jahre, als der Jazz mit der populären Unterhaltungs-, Tanz- und Schlagermusik weitgehend identisch ist oder dafür genommen wird. Die gefährliche Spießermwelt der Weimarer Republik trifft sich auf den Bildern von George Grosz (1893-1959) unterm grellen Gelb der Saxophone zum Tanz. Man spricht vom „Zeitalter des Jazz“: nicht nur in der Kunst wird er zu einem stellvertretenden Motiv für die Gegenwart.

Diese Gleichsetzung des Jazz mit den herrschenden Tendenzen der Gesellschaft ist nur aus einer spezifisch weißen Erfahrung Amerikas und amerikanischer Kultur zu erklären, die von der schwarzen Erfahrungsweise deutlich divergiert. Für die Weißen - zumal die Europäer - war Jazz nichts weiter als die aktuelle Tanzmusik, für die Schwarzen aber durchaus ein Stück jener „Blutserinnerung“, Ausdruck eigenen Kulturerbes. Im Wort „Jazz“ selbst, einem Sexualbegriff afrikanischen Ursprungs, birgt sich die Erinnerung an rituelle Stammestänze eher als die Verwandtschaft mit Charleston und Foxtrot. Das Show Business der 20er Jahre hat zwar die Massenarmut und Massenarbeitslosigkeit der Schwarzen ein wenig gemildert, war für deren Musik aber nur eine historische Durchgangsstation. In dieser Hinsicht könnten die Gegner des Jazz von den Sprachforschern einiges lernen. Diese haben nämlich erkannt, daß die gesetzmäßigen „Verfälschungen des Englischen“ in der Sprache der Schwarzen „bestimmten Sprech- und Denkgesetzen folgen, die eben anderer Herkunft sind als die des Standard English“. So wie



**Action Painting und die Musik von Omette Coleman (Bild) haben einen hohen Grad an Improvisation gemeinsam Foto: Karl-Heinz Bechholz**

sich im „Black English“ „ererbte und oral weitergegebene afrikanische Denkstrukturen“ erhalten haben, so wird Black Music - trotz aller Assimilation an westliche Musikformen - von künstlerischen Prinzipien getragen, die weder mit denen der Unterhaltungsindustrie noch mit denen der E-Musik verglichen werden können (4). Der Signalwert des Jazz kulminiert im Faschismus. Die Nazis verfolgen ihn (und damit Menschen) als entartete Musik, als Sinnbild „der vernichtenden und verjudeten amerikanischen Unkultur“ (5). Für diejenigen, die das Ende des Faschismus herbeisehnen, wird die Musik der amerikanischen Sender andererseits zum Symbol der Freiheit und einer neuen Zukunft.

### 3. Kunst unter Künsten

Wurde der Jazz der Swing-Ära noch als Rhythmus der Zeit rezipiert und von den Künsten adaptiert, so versucht der Be-Bop der Nachkriegsjahre sich vollwertig neben anderen Kunstformen zu behaupten, sich in übergreifende Tendenzen der Kunstszene einzufügen. Charlie Parker etwa verkehrte mit Dichtern, Malern und Komponisten der Avantgarde; ein europäischer Nachruf bezeichnete ihn zusammen mit Jackson Pollock, Dylan Thomas und James Dean als „Symbol des Protests“ (6).

Neben der Malerei (Pollock) und Literatur (Thomas) ist hier auf eine weitere Kunstform Bezug genommen, ein echtes Produkt der technischen Zivilisation: den Film. Die Verbindungen des Jazz zum Film der 50er Jahre sind vielfältig und besonders markant in Frankreich. Dort schießen Existentialismus, Cool Jazz und Nouvelle Vague zu einer modischen Kulturmischung zusammen, die von Mißverständnissen nicht frei ist. Offenbar hat man die Geste des Cool Jazz in Europa etwas vorschnell als Nachkriegsresignation und existentielles Bekenntnis genommen und zuwenig auf die Rassenproblematik in den USA hin interpretiert, wo die neue Coolness der Schwarzen einen bewußten Akt gesellschaftlicher Verweigerung bedeutete, die - wie LeRoi Jones schreibt - die legitimste Beziehung sei, die man zu einer irrationalen Welt haben könne (7). Teilweise ist das europäische Mißverständnis der Coolness aus dem Schicksal des Jazz der 50er Jahre erklärbar, der durch West Coast und Third Stream zu einer distinguiert-konzertanten Form verkümmerte.

Die Divergenz zwischen weißem und schwarzem Jazz-Verständnis dauert fort. Bei der Wiederveröffentlichung von Ornette Colemans Oktettplatte „Free Jazz“ zeigt das Cover ein Gemälde desselben

Jackson Pollock (1912-1956), der schon mit Charlie Parker in Zusammenhang gebracht worden war. Zwar haben Action Painting und Colemans Musik einen hohen Grad an Improvisation gemeinsam, strukturell jedoch lassen sie sich schwerlich vergleichen. Womöglich entspringt die Vorliebe für solche Verknüpfungen nur der Kunstsammlerleidenschaft weißer Jazz-Produzenten und -Mäzene.

Mehr noch als für die weißen Amerikaner mußte der Free Jazz für die Europäer etwas ganz anderes bedeuten als für seine schwarzen Innovatoren. In den USA entstand er als musikalischer Ausdruck der Black Power; wo es in Europa politische Kämpfe gab - und es gab sie ja in den 60er Jahren -, da blieb der Jazz draußen. Einerseits fand die Revolution des Free Jazz „in den geschlossenen Räumen der Ästhetik“ statt (8), andererseits blieb der Versuch politischer Emanzipation künstlerisch naiv. Marcuses vielzitiertes Piano zwischen den Barrikaden war ein - übrigens französischer - Einzelfall.

### 4. Die Künste im Jazz

Auch im Jazz-Bereich selbst kommt es zu Berührungen mit der „offiziellen“ Kultur. Jazz-Adaptionen von e-musikalischem Material sind jedoch selten und weniger



fruchtbar als Adaptionen aus dem Popsektor, weil die Jazzmusiker vielfach noch auf ein traditionelles Harmoniengerüst fixiert sind. Bezüge zur Literatur und Malerei sind ebenfalls spärlicher, als man erwarten könnte. Da der moderne Jazz eine weitgehend nur instrumentale Musik ist, kommt es kaum einmal zu Literatur-Vertonungen wie in der E-Musik.

Carla Bleys und Michael Mantlers Adaptionen einzelner Werke von Paul Haines, Samuel Beckett, Harald Pinter und Edward Gorey gehören zu den wenigen Ausnahmen, die lediglich die Regel bestätigen. Es war schon die „sophistication“ eines Duke Ellington nötig, um sowohl Konzertmusik (Grieg, Tschaikowski) als auch Literatur (Skakespeare) in der Form instrumentaler Suiten ins Jazz-Medium zu übersetzen. Bei John Lewis ist es das Interesse für Europa überhaupt, das ihn Formen und Inhalte der E-Kultur aufgreifen lässt.

Selbst an bloßen Anspielungen auf oder Widmungen an Künstler außerhalb des Jazz-Bereichs ist der Jazz enttäuschend arm, sieht man von gelegentlichen Zitaten auf Plattencovers ab. Zwei willkürlich ausgewählte Ausnahmen seien auch hier genannt: Hans Kollers Suite „The horses“ zu einem Bild von Franz Marc (1880-1916) und Chico Freemans Komposition „What ever happened to the dream deferred“ zu einem Gedicht von Längsten Hughes (1902-1967). Der Mangel an Begegnungen mit anderen Kunstgattungen indiziert wahrscheinlich weniger ein Desinteresse der Musiker an Literatur und Malerei als vielmehr die Bemühung um eine Selbstbehauptung des Jazz als eigenständiger Kunstform und Tradition mit spezifischen Inhalten.

Die heutigen Musiker üben sich andererseits durchaus auch selbst in literarischen und bildnerischen Tätigkeiten als einer zu ihrer Musik parallelen künstlerischen Äußerung. Kunst als Hobby ist ja zu einer populären Erscheinung geworden, ob man nun an die naiven Sonntagsmaler denkt oder an jene Prominenten, die schon immer mal ein Buch schreiben wollten. Für die meisten der Jazz-Musiker, die sich in Literatur und bildender Kunst versuchen, sind diese Bemühungen Programme, Umschreibungen, Ergänzungen ihrer Musik. Die schwarzen Avantgardisten, die sich selbst gern als Vertreter einer „Great Black Art“ sehen, begleiten die Botschaft ihrer Musik mit Texten wie denen von Sun Ra und Joseph Jarman. Andere - etwa Carla Bley, die auch ambitionierte Gedichte veröffentlicht hat - schreiben sich ihre mehr oder weniger witzigen Songtexte selbst. Auch ausgesprochene Instrumentalisten und Improvisatoren setzen hin und wieder eigene Texte in Musik um (z. B. Archie Shepp, Beaver Harris, Hannibal Peterson).

Multi-Talent Volker Kriegel betrachtet den Jazz als sein Stand-, Schreiben und

Zeichnen als Spielbein. Seine Bücher und Bilder zeigen stellvertretend, daß die Verbindungen des zeitgenössischen Jazz zu anderen Kunstgattungen weniger kulturtraditionell ausgerichtet sind, sondern in einer jazzmäßigen, d. h. spontanen und unformalistischen Kunstübung bestehen. Die eigene künstlerische Ortsbestimmung des Jazz liegt nicht neben der großen Malerei von Picasso und Kandinsky, sondern viel eher bei der Trick- und Ausdrucksphotographie der Plattencovers, bei den ad-hoc-Zeichnungen und -Skizzen der Musiker. Erwähnenswerte Beispiele einer Verbindung von Jazz und bildender Kunst sind aber etwa die Plattencovers Eberhard Webers (von seiner Frau Maja gestaltet), die Musikerporträts von Herbert Joos oder auch die Zeichnungen von Marion Brown, die ebenfalls vorzugsweise den Jazz thematisieren.

## Quellen

- (1) Berendt, Joachim Ernst, Ein Fenster aus Jazz, Fi 3002, Frankfurt/Main 1978, S. 416
- (2) Adorno, Theodor W., Zeitlose Mode. Zum Jazz, in: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, stw 178, Frankfurt/Main 1976, S. 153
- (3) Anders, Günther, Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution, München 1956, S. 83
- (4) Plessner, Monika, Ich bin der dunklere Bruder. Die Literatur der schwarzen Amerikaner, Fi 6454, Frankfurt/Main 1979, S. 76 f.
- (5) zitiert nach: Berendt, Fenster aus Jazz, S. 291
- (6) zitiert nach: Russell, Ross, Der Tod Charlie Parkers, in: Berendt, Joachim Ernst, Mein Lesebuch, Fi 5052, Frankfurt/Main 1981, S. 131
- (7) Jones, LeRoi, Blues People. Negro Music in White America, New York 1963, S. 213: „In a world that is basically irrational, the most legitimate relationship to it is nonparticipation“.
- (8) Kriegel, Volker, Jazz & Rock, in: Jazzrock. Herausgegeben von Burghard König, rororo 7766, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 51

(Fortsetzung „Jazz in der Epik“ und „Jazz in der Lyrik“ folgt)



Betrachtet den Jazz als sein Stand-, Schreiben und Zeichnen als Spielbein: Volker Kriegel  
Foto: Paul Gerhard Deker



## Free Jazz, aber auch Klangliches, Farbiges, Schönes im althergebrachten Sinn

# Manfred School Orchester

„Manfred Schoof, wie kam es zur Bildung Deines Orchesters?“

„Die Idee, mit eigener Big Band zu arbeiten, hatte ich schon immer, schon als Student habe ich praktisch damit angefangen, für Big Band zu arrangieren, für Edelhagen habe ich meine ersten Stücke gemacht ...“ „... danach auch für Erwin Lehn und die NDR Bigband. Für das Lehn-Orchester immer wieder etwas, und Erwin Lehn fragt mich auch hin und wieder, ob ich nicht in seinem Südfunkorchester spielen möchte. Ich finde beide Funk-Orchester übrigens sehr, sehr gut. Es hat sich dann bei mir im Lauf der Zeit einiges an Big Band-Musik summiert und es lag alles ungenutzt herum. Ich habe meine Arbeiten für Big Band immer fotokopiert und aufbewahrt und dann schließlich für meine eigene Band auch teilweise umgearbeitet. 1980 habe ich erstmals ernsthaft den Versuch Big Band unternommen und trat mit meinem Orchester beim Jazz-Festival in Frankfurt auf, leider relativ unbeachtet, weil wir am letzten Tag als allerletzte Formation, als kaum jemand mehr da war, an die Reihe kamen. Wir haben also unter den denkbar schlechtesten Umständen gespielt. Wir führten damals Stücke auf, die wir z. T. noch heute zu Gehör bringen. Bevor ich die Big Band gründete, sprachen mich immer wieder Musiker, wie etwa Markus Stockhausen, darauf an, er sagte: ‚Warum machst du nicht eine eigene Big Band?‘ Schließlich war es dann soweit, aber es hat lange genug gedauert.“

„Bald wird Dein Orchester auch auf Platte zu hören sein. Ihr habt während Eurer von der Bundesrepublik Deutschland mitgetragenen DDR-Tournee, die Euch vom 11.-15. Oktober durch 5 deutsche Städte führte, Aufnahmen gemacht.“

„Ein Team des Stuttgarter Zuckerfabrik-Studios hat Aufnahmen in Berlin und in Rostock gemacht. Die Platte wird im Februar auf Mood Records erscheinen, aber nicht nur in der Bundesrepublik, sondern auch in der DDR bei Amiga. Es ist also eine Coproduktion.“

„Ihr wolltet die Platte ganz bewußt live bei dieser Tournee machen, wegen der Atmosphäre?“

„Ja, das war eine der Überlegungen. Ich mache sehr gerne live, ich habe im letzten Jahr mit dem Orchester im Studio schon etwas aufgenommen und besitze diese Bänder, die zwar schon abgemischt sind, aber noch einmal gemischt werden könn-

ten. Es sind sehr schöne Aufnahmen, die in Köln gemacht wurden und für spätere Zwecke verwendet werden können. Den Live-Mitschnitt finde ich auch sehr gut, vor allem aus dem Blickwinkel, daß er dann auch via Amiga in der DDR auf Platte erhältlich ist. Die Musik klingt richtig lebendig, wenn sie vielleicht deshalb auch nicht so ganz präzise ist.“

„Von welchen Ideen bist Du bei der Musik ausgegangen?“

„Ich ging von der Arbeit mit meinem 75er Quintett mit Michel Pilz, Günter Lenz, Ralph Hübner, Jasper van't Hof, später dann Rainer Brüninghaus aus. Da habe ich eigentlich schon versucht, die Erfahrung aus meiner Free Jazz Vergangenheit anzuwenden. Ich fühle mich auch nach wie vor dieser Zeit, die für mich noch sehr gegenwärtig ist, verpflichtet, sogar dem noch, was davor liegt, und dem, was inzwischen wieder neu entstanden ist, auch an Klanglichem. Aus all dem habe ich versucht, eine Synthese zu schaffen, zumal ich erkannt hatte, daß Musik mit der Richtung nach vorne, ohne sich nach den Seiten zu orientieren, keine Weiterentwicklung bot. Deshalb versuchte ich Klangliches, Farbliches mit dem Emotionellen zu kombinieren. Man muß daraus eine Synthese schaffen, einen neuen Klang. Meiner Ansicht nach war das mit dem Quintett schon recht gut gelungen. Und diese Erfahrungen übertrug ich als Basis auf die Big Band-Arbeit. Ich habe sogar Quintett-Stücke für die Big Band arrangiert und sie klangen auch so sehr gut. Die Spieler des Orchesters sind sämtlich Solisten, sie sind nicht nur irgendwelche Stimmenbläser im Orchester. Das ist relativ selten in den Big Bands und ich versuche deshalb, bei Konzerten auch immer wieder alle spielen zu lassen, weil das, was den Jazz ausmacht, im Wesentlichen doch immer die Improvisation ist.“

„Wie bekommst Du all diese individuellen Jazzsolisten des Orchesters unter einen Hut?“

„Das geht insofern, als ich bei meinen Stücken sehr viele verschiedene Ausdrucksformen berücksichtige. Auch traditionellere Formen, Akkordfolgen, Akkordschemata einbeziehe, die alle auf Antrieb durchaus verbindlich und konventionell scheinen, obwohl sie mit anderer Attitüde gespielt werden, mit anderer Vorstellung, eben mit all dem, was man schon hinter sich hat, erfahren, erlebt hat. Ich spiele beispielsweise heute einen Blues anders

als 1958, als ich anfang.. Selbst ‚Straight, no chaser‘ würde ich heute ganz anders interpretieren als ich das vor 20 Jahren gemacht habe. Zudem lasse ich den Musikern sehr viel Raum für Fermaten. Freiräume, in denen beispielsweise Gerd Dudek oder Michel Pilz nur vom Schlagzeug begleitet werden, höchstens noch der Baß dazukommt. Es gibt also über gewisse Strecken freie Entfaltung, bei denen die Musik sehr impulsiv wird, zu denen auch sehr impulsive Free Jazz-mäßige Backgrounds kommen, etwa sehr expressive vertikale Schläge - aber all das unter Berücksichtigung einer gewissen Präzision, die mich innerhalb einer konventionellen Big Band immer fasziniert hat. Etwa Blechsätze, ganze Tuttisätze - das sind Dinge, die kann man beim Big Band Jazz nicht vergessen, das ist alles viel zu wichtig. Das existiert auch in meinem Orchester, und diese Dinge kombiniere ich mit den freien Elementen, und dabei ist viel Spielraum. Deshalb spielen die Musiker gerne im Orchester, weil sie wissen, sie sind nicht eingeeengt, sie bleiben sie selbst, sie werden nicht zum Mitglied eines größeren Ensembles in dem Sinne, daß sie nur festgelegte Noten nachzuspielen haben.“

„Wenn sich aber nur unter diesen Voraussetzungen noch gute und ambitionierte Jazzsolisten für die Big Band-Arbeit gewinnen lassen, bleibt da die Arbeit mit derartigen Solisten nicht auf kurze Phasen beschränkt, da sie die meiste Zeit ihrer Wege gehen wollen?“

„Ja. So ist die Situation doch heute bei fast allen reinen Jazz-Big Bands. In den USA gibt es noch Ausnahmen, in Europa so gut wie keine. Nehmen wir z. B. Peter Herbolzheimers Rhythm Combination and Brass oder die George Gruntz Big Band, das sind ja im Grunde genommen Telefon-Big Bands, wie das Schoof Orchester, sie spielen viel mit den gleichen Leuten, aber die Besetzung fluktuiert immer etwas. Globe Unity ist auch ein Orchester, das gelegentlich zusammenkommt, bei dem sich die Besetzung immer wieder verändert, was ganz normal ist. Ein ständig arbeitendes Orchester können sich nur noch staatliche Organisationen wie z. B. der Rundfunk leisten. Denn es gibt immer wieder anregende Impulse von neuen Leuten, man hört mal diesen oder jenen und denkt dabei, daß er die Orchesterarbeit befruchten könnte, weil er imstande ist, neue Impulse auszulösen, neue Zeichen zu setzen, vielleicht sogar die Band in eine neue Richtung zu führen, die einem gerade selbst vorschwebt. Insofern ändern sich natürlich die Besetzungen, aber nicht so sehr, daß jedesmal, wenn eine Tour ansteht, völlig andere Leute dabei sind.“

„Du hast vorher betont, daß es für Dich unbedingt wichtig ist, das Emotionelle in der Musik zum Durchbruch kommen zu lassen. Es gibt gerade in der europäi-





Manfred Schoof Orchester in der DDR, vorn links neben Schoof: Albert Mangelsdorff

Foto: Otto Sill

sehen Avantgarde einige Musiker, die weit weg vom emotionalen Musizieren sind. Ist das für Dich persönlich nicht denkbar?"

„Das Emotionale ist ganz wichtig. Das macht für mich den Jazz aus. Auch wenn das Spielen einmal dadurch ins Unkontrollierbare ausbrechen sollte, der Leitung oder gar der Konzeption kurz entgleitet, so ist das für mich doch ausgesprochen konstruktiv, das lebt.“

„Sind solche emotionellen Momente, die der Leitung entgleiten, in Deinem Orchester schon mal eingetreten?"

„Das ist schon mal passiert, daß der eine oder andere Solist einfach zu lange gespielt hat, daß alles über den Haufen geworfen wurde. Aber wenn man merkt, das geht weiter, dann erweist es sich auch hinterher als richtig. Wenn der Solist oder die Solisten, die spielen, so stark sind, dann läßt man sie eben gewähren, soweit es innerhalb des Zeitrahmens bleibt und die Bedingungen es erlauben. Und diese besonders emotional agierenden Solisten bekommen dann auch den entsprechenden Applaus und man kann mit dem Orchester ohne weiteres irgendwelche Backgrounds oder Einsätze wiederholen; es ist gar kein Problem, das wieder weiterzuführen, es bedeutet praktisch Improvisation mit dem Arrangement, das ja nicht immer von vorne bis hinten durchlaufen muß. Wenn man merkt, man muß etwas wiederholen, dann kann man sogar während eines Solos bestimmte Backgroundfiguren oder was auch immer ohne weiteres auf Zeichen noch einmal oder nur an einer bestimmten Stelle spielen. Man kann aber auch das eine oder andere

weglassen und gleich mit einem Tutti zur Sache kommen. Ich meine, das ist auch mit einem Klangapparat, mit einem Orchester zu erarbeiten. Diese Möglichkeit wird jedoch - vielleicht sogar von mir selbst - zu wenig berücksichtigt!"

„Könntest Du Dir vorstellen, daß es da eine Weiterentwicklung gibt?"

„Aber ja, sehr gut. Als Teil einer Weiterentwicklung könnte man einfach diese improvisierten Einsätze heranziehen, aber ich meine, daß das nur funktioniert, wenn man sehr gut aufeinander eingespielt ist, also all die Sachen kennt, so daß man nur kurze Zeichen geben muß. Das ist eine schöne Sache, die wir mit Globe Unity auch schon gemacht haben, mit Schilder hochhalten und was es der Wege noch gibt, um die Musik nicht erstarren zu lassen, daß möglichst unauffällig Geschriebenes mit Improvisiertem kombiniert wird.“

„Wie würdest Du Deine musikalische Konzeption mit dem Orchester umreißen?"

„Es geht um die Kombination des Big Band-mäßig Konventionellen mit dem großorchestralen Avantgardistischen. Das ist es, was ich verbinden will, es sind die zwei Ebenen, die sich auch in den Musikern widerspiegeln. Da sind Leute mit Vergangenheit, mit Erfahrung, Namen wie Gerd Dudek, Michel Pilz, Rainer Brüninghaus, Uli Beckerhoff, sie haben ihren festen Platz, und dann Leute einer anderen Generation, etwa Joachim Ullrich, Rainer Winterschaden, Gerhard Veeck, Achim Fink, Hugo Read, die mit enormer Kraft, mit Vehemenz spielen und dem Orchester

ganz wichtige Impulse geben, weil sie spielfreudig und nicht ausgelatscht sind. Es gibt ja viele, die bedauerlicherweise gar nicht merken, daß sie in Routine erstarrt sind, weil sie alles wie glattgeleckt vom Blatt spielen. Solche Leute will ich nicht im Orchester haben. Die Jungen spielen genauso vom Blatt, aber sie sind einfach enthusiastischer, sie leben mehr aus sich heraus, sie arbeiten nicht automatisch.“

„Sicherlich bist auch Du selbst mit ganz anderer Einsatzfreude und Begeisterung bei diesem Big Band Projekt dabei, als wenn Du Deine tägliche Routinearbeit machst.“

„Ganz genau das ist es. Die Routine sollte man aber auch als positives Element innerhalb der Arbeit ansehen. Es ist gar nicht so schlecht, wenn man öfter mal pausiert, oder gar nur zwei-, dreimal im Jahr für ein bestimmtes Projekt zusammenkommt, dann aber mit großer Freude bei der Sache ist. Der Erfolg stellt sich dann sicher ein, für einen selbst und für die Sache. Mit einem solchen Orchester muß man so arbeiten, daß man sagt: wir haben ein Konzert, das uns 10 000 DM, ein anderes, das vielleicht 12 000 DM bringt, und dann noch drei weitere, bei denen wir als Gage 2000 bis 4000 DM bekommen. Aus all dem muß man den Durchschnitt errechnen, und dann kommt nach Abzug der Unkosten pro Musiker pro Auftritt DM 300 pro Abend heraus. Das ist schon eine ganz gute Gage bei einer Big Band. Wenn es gar 500 DM sind, dann ist das eine sehr gute Bezahlung bei insgesamt 18 Mann. Es hat ja auch keinen

Wert, die Musiker während einer kurzen Tournee einen Tag pausieren zu lassen, weil man ein schlechtbezahlteres Engagement abgelehnt hat. Oft sind es gerade diese in kleinerem, intimerem Rahmen stattfindenden Auftritte, die die tollste, lebendigste Musik hervorbringen. Weil die Leute in einem Jazzclub ganz eng beieinanderstehen, auf Tuchfühlung gehen, dadurch ganz ideale akustische Bedingungen entstehen und die Musiker wahnsinnig gut miteinander spielen können."

„Wie kam es zu dieser Tournee, die von der Bundesrepublik Deutschland im Rahmen des kulturellen Austausches mit der Deutschen Demokratischen Republik durchgeführt wurde?"

„Bei einem Konzert mit meiner Gruppe in Bonn traf ich Rainer Haarmann, seines Zeichens Kulturreferent des Ministeriums für innerdeutsche Beziehungen in Bonn. Ich kannte ihn schon aus Berlin, wo er im Kulturreferat der ständigen Vertretung tätig war, und bei unserer Wiederbegegnung sprachen wir beide über unsere Arbeit. Dabei äußerte er, daß er noch ein Projekt innerhalb des deutsch-deutschen Kulturaustausches initiieren wolle. Und dabei kam ihm der Gedanke, mit Jazz etwas zu machen. Ich sagte ihm dann, daß ich dazu etwas Spektakuläres vorschlagen könne, nämlich eine Big Band

mit ein paar Gastsolisten. Er ging auf meinen Vorschlag ein, bekam von den zuständigen Stellen ziemlich schnell alle erforderlichen positiven Antworten, und so begann die Planung. Wenn man bedenkt, welcher Verwaltungsaufwand beim deutsch-deutschen Kulturaustausch getrieben wird, wie viele Noten zwischen den jeweiligen Ministerien hin- und hergehen, bis alles im Detail festgelegt ist, dann ging das erstaunlich schnell."

„Wer organisierte die Tournee dann bis ins Detail?"

„Die Künstler-Agentur der DDR hat die Reihenfolge der Konzerte organisiert, die Säle und Hotels gemietet und bezahlt. Und in Karl Heinz Drechsel einen bekannten und erfahrenen DDR-Journalisten für die Ansagen und Einführungen gestellt. Das Ministerium für innerdeutsche Beziehungen hat die Gagen bezahlt, auch den Bus, die Plakate, das Programm konzipiert. Wir sind mit dem Resultat sehr glücklich, es hat zu einem guten Ergebnis geführt. Es war so eine Art Blitztournee, die uns von Halle über Meerane, nach Berlin und Rostock bis nach Brandenburg führte. Zwei Konzerte dabei waren in der Provinz, darüber war ich am Anfang etwas enttäuscht, aber nachträglich finde ich das gar nicht so schlecht, denn somit konnten uns auch die Leute abseits der großen

Städte live mit Big Band Jazz hören. Wir hatten drei Konzerte mit ausgesprochenem Jazzpublikum ..."

... woran war das zu merken?"

„An der Reaktion. Man kann es sehen und spüren, ob es ein Jazzpublikum ist. Im Gegensatz dazu etwa waren in der Provinz auch Soldaten in Uniform da, die truppweise gekommen waren und die bis zum letzten Ton ausharrten. Es kam aber auch vor, daß wir das Publikum wirklich erobern mußten, man genau wissen wollte, was wir machen. Und das Schöne war, daß wir auch bei diesem mißtrauischen Publikum eine sehr gute Resonanz fanden, auch da enthusiastisch Zugaben erklatscht wurden. Wir stießen aber auch auf ein erstaunlich sachverständiges Publikum, das auf die Musik einging und sich für gute Soli spontan bedankte, was ja bei Leuten, die Jazz noch nie erlebt haben, nicht selbstverständlich ist, sie warten normalerweise, bis das Stück zu Ende ist. Es war eine gute Sache, daß wir auch in der Provinz auftreten konnten, obwohl wir auch gerne in Dresden oder Leipzig gastiert hätten."

„Ist es also nach diesem Erfolg denkbar, daß ein ähnliches Projekt innerhalb des deutsch-deutschen Kulturaustausches nachfolgt?"

„Wir werden wahrscheinlich, sofern es die politische Situation erlaubt, im nächsten Jahr in der DDR weitere Konzerte geben, allerdings dann auf privater Ebene und in Zusammenarbeit mit der Künstleragentur der DDR."

„Hattet Ihr während der Tournee auch Gelegenheit mit einheimischen Musikern in Kontakt zu kommen?"

„Es war alles sehr gut vorbereitet, mir wurde eine Liste vorgelegt, auf der ich die Musiker vermerken sollte, die ich gerne persönlich treffen wollte. Es gab auch nach dem Konzert in Berlin einen Empfang, der vom Kultusministerium der DDR organisiert war, bei dem auch Musiker und Journalisten zugegen waren, zudem Vertreter des Außenministeriums der DDR, wie auch von unserem Ministerium."

„Als Gastsolisten reisten Wolfgang Dauner, Albert Mangelsdorff und Eberhard Weber mit Deinem Orchester. Sie spielten mit der Band aber auch bisweilen alleine?"

„Neben Wolfgang Dauner, Albert Mangelsdorff und Eberhard Weber standen natürlich bei diesem Projekt des deutsch-deutschen Kulturaustausches noch einige Musiker zur Debatte. So hätte ich etwa gerne noch Alexander von Schlippenbach und Peter Brötzmann dabei gehabt, aber soviel ging nicht, da bei den Konzerten nicht mehr als 2 V2 Stunden Zeit zur Verfügung stehen und das Orchester ja auch spielen soll. Man einigte sich eben auf die drei genannten, zumal Wolfgang noch nicht in der DDR aufgetreten ist, weil Albert mit Wolfgang Dauner im Duo spielt und damit auch noch eine kleine Forma-



Reiste als Gastsolist mit dem Manfred Schoof Orchester in die DDR: Wolfgang Dauner  
Foto: Paul Gerhard Deker



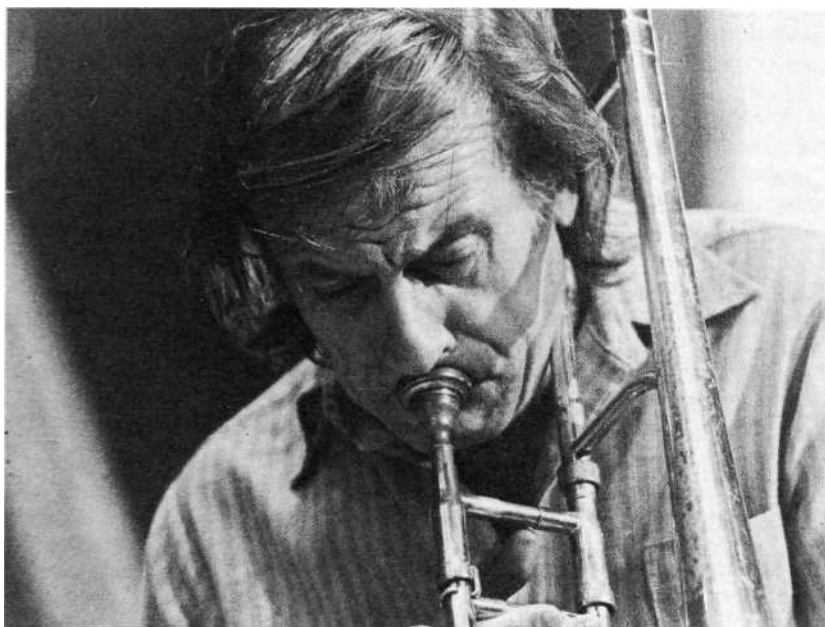
tion innerhalb des Orchesters präsentiert werden konnte. Wolfgang Dauner spielte auch im Duo mit Rainer Brüninghaus in einem Stück. Die drei Gastsolisten setzten dem ganzen Unternehmen ein paar sehr schöne Glanzlichter auf."

„Haben nicht einige Musiker des Orchesters vorgeschlagen, auch etwas für die Band zu schreiben?"

„Wahrscheinlich hätte jeder etwas gehabt. Weber hat ein eigenes Stück geschrieben, ich hatte auch für ihn und Dauner ein Stück konzipiert, für Albert eines, auch von Albert eines, das ich schon früher einmal für das Edelhagen Orchester arrangiert hatte und das ich für uns umgeschrieben habe. Es ist 'Open mind'. Dann stellte sich heraus, daß Eberhard mit dem einen Stück etwas zu kurz gekommen ist, da Wolfgang mit Albert im Duo zwei Stücke spielte und so haben wir dann gemeinsam entschieden, daß er sich ein Stück auf den Leib schreiben konnte. Er hat ein sehr schönes Stück beigetragen, das von



Steuerte zum Repertoire des Manfred Schoof Orchesters eine Komposition bei: Eberhard Weber  
Foto: Manfred Rinderspacher



Völlig eigenständige Musik: Albert Mangelsdorff

Foto: Hans Kumpf

einer Platte 'Yellow fields' bereits bekannt ist, es heißt 'Touch' und er hat es für das Orchester sehr schön bearbeitet, es ist sehr gut angekommen beim Publikum."

„Gab es ein Stück, bei dem das Publikum besonders begeistert war?"

„Ja, bei 'Source', das wir als Schlußstück spielten und das das große Schlagzeugsolo enthielt. Auch das ist ein Stück Big Band Tradition, das ich gerne übernehme. Auch das danach einsetzende Tutti - all das sind eben Dinge, die müssen mit hinein, dazu ist eine Big Band eine Big Band."

„Es wäre Deiner Meinung nach also unklug, diese Gelegenheiten zu verschenken?"

„Es wäre dramaturgisch, ja überhaupt in vieler Hinsicht falsch, darauf zu verzichten. Es wäre auch arrogant der Jazz-Tradition gegenüber. Das Schlagzeugsolo wird von der Lautstärke und Intensität im-

mer noch als das Aufregendste empfunden, was man sich vorstellen kann. Jo Thönes hat es sehr gut gemacht, obwohl er von Haus aus kein Big Band Schlagzeuger ist. Er hat großes Talent."

„Bei Deiner Big Band spielst Du nie im Satz mit, stehst meist vor der Band und dirigierst oder setzt Dich solistisch ein. Warum?"

„Im Satz kann ich nicht blasen, dazu müßte ich immer hin und herlaufen, da die Musik eben doch sehr viele freie Elemente enthält. Da es immer wieder Einsätze und Fermaten gibt, ist das nicht machbar. Es ist ja kein konventioneller Jazz, der durchläuft ohne irgendwelche Probleme oder Unterbrechungen. An verschiedenen Stellen muß ich - je nach Gefühl - gemeinsam mit dem gerade solistisch Arbeitenden - dieses oder jenes spontan entscheiden. Ich muß wirklich mit dem Orchester im Moment arbeiten und es ist auch musik-

dramaturgisch ein wichtiger Punkt, spontan zu handeln. Das musikalische Geschehen muß der Spielsituation optimal angepaßt sein."

„Du hast früher viel zeitgenössische Musik gespielt, willst Dich aber in nächster Zeit stark auf das Orchester konzentrieren?"

„Ich habe mich in erster Linie immer als Jazzmusiker gefühlt, trotzdem ich sehr viel zeitgenössische Musik gemacht habe. Ich habe ja auch Trompetenkonzerte gespielt, uraufgeführt, habe mit Bernd Alois Zimmermann, Johannes Fritsch u. a. gearbeitet, habe selbst Stücke für Sinfonieorchester geschrieben. Ich mache das jetzt noch, aber weit weniger, weil die Arbeit mit dem Orchester im Vordergrund steht und ich auch solistisch viel arbeite. Der Free Jazz ist, auch wenn man ihn nicht so plakativ und vordergründig bei der Big Band hört, wie das vielleicht früher bei meiner Musik der Fall war, ein sehr wichtiger Bestandteil der Musik. Dem wird eben das Klangliche, das Farbige, das Schöne im allgemeinen, althergebrachten Sinne bewußt impulsiv gegenübergestellt. Das ist der Inhalt der Musik. Ich kenne zur Zeit keine Band, die das so spielt, in wirklich überzeugender Weise, das ist nicht nur mein Verdienst, sondern das der Musiker. In dem Orchester ist diese ideale Verbindung entstanden und darin wird - das hat sogar Albert Mangelsdorff gesagt - völlig eigenständige Musik gemacht. Es hat mich sehr gefreut, diese Anerkennung eines so großen Musikers zu hören. Das war für mich auch ein Beweis, daß das, was ich wollte und weiterhin mit dem Orchester verwirklichen will, eingetroffen ist."

(Aufgezeichnet nach einem Gespräch von Manfred Schoof und Gudrun Endress am 28. Oktober 1983 in Berlin)

# Improvisation und Komposition in der Neuen Musik

Nur wer gegen den Strom schwimmt, kommt zur Quelle.

Acht namhafte Free Jazz Musiker - der Posaunist Andreas Boje, der Baßklarinettist und Sopransaxophonist Wolfgang Fuchs, der Gitarrist Erhard Hirt, der Percussionist Paul Lytton, der Sopransaxophonist und Kontrabaßklarinettist Norbert Moslang, der Schlagzeuger Knut Remond, der Bassist Hans Schneider und der Pianist Martin Theurer - trafen sich im vergangenen Jahr im „Flöz“ in Berlin, um an zwei Tagen zu erproben, ob sie eine Gruppe gründen können, die sich ausschließlich improvisierter Musik widmet. Das Projekt ist ehrgeizig und waghalsig. Ehrgeizig, weil es kaum noch größere Formationen gibt, die die Anstrengung auf sich nehmen, ohne Vorschriften eines Einzelnen, nach eigenen Vorgaben gemeinsam Musik zu machen; waghalsig, weil improvisierte Musik zunehmend von den Medien verdrängt und von den Hörern ignoriert wird. Diese Misere drückt sich z. B. darin aus, daß die oben erwähnten Musiker an beiden Abenden vor jeweils ca. 25 Zuhörern spielten. An Gage ist unter diesen Umständen gar nicht zu denken; im Gegenteil, die Musiker zahlten nicht nur ihre Reisekosten selbst, sondern noch DM 20,- dazu, um überhaupt spielen zu können. Spielorte gibt es kaum noch: Das „Flöz“ als „unkommerzieller“ Klub ist ständig vom Konkurs bedroht; Subventionen gewährt der Berliner Senat jeweils nach langen Verhandlungen häppchenweise, so daß eine langfristige Planung nicht möglich ist. Und nun ist auch noch die FMP (Free Music Production) endgültig zum Tode verurteilt, wenn sich der Senat nicht doch noch entschließt, diese einzige und einzigartige Berliner Institution und Organisation zur Förderung improvisierender Musiker nachhaltig zu sanieren. Demnächst fallen die Würfel. Es ist höchste Zeit, einmal nach den Gründen zu fragen, warum völlig frei improvisierte Musik in existenzbedrohender Weise nicht nur ignoriert sondern auch von komponierter Musik verdrängt wird. Was verlieren wir eigentlich, wenn Improvisation aus der Musik eliminiert wird? Die nachfolgenden Überlegungen sind Denkanstöße, vielleicht geeignet, eine Leserdiskussion auszulösen. Sie dienen nicht zuletzt meiner eigenen Selbstverständigung, denn auch ich folge - sehr zwie-

spältig - dem Trend zur komponierten Musik. Der Flirt zwischen Klassik und Jazz, und das heißt zwischen komponierter und improvisierter Musik, ist so neu nicht. Er begann bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Claude Debussy und Erik Satie. Aus dem Bereich der zeitgenössischen sogenannten E-Musik sei hier stellvertretend Kagel erwähnt, der 1959 mit „Heterophonie“ eine flexible Komposition schrieb. Statt um ein Orchester handelte es sich um ein Solisten-Ensemble, dessen Mitglieder frei über bestimmte Versatzstücke der Komposition verfügen durften. Ihnen blieb überlassen, wann sie z. B. das Einspielen ihrer Instrumente und gemeinsames Üben einbauen, mit welcher Lautstärke sie spielen und wann sie jeweils einsetzen wollten.

Für Zufälliges und Unbestimmbares war also von der Komposition Raum gelassen, eine gewisse Anarchie des Klanges erwünscht. Die E-Musik öffnete sich damit improvisatorischen Techniken und dem Chaos zu einer Zeit, als im Jazz das völlig freie Improvisieren seinen Anfang nahm. Der Jazz verfolgte diese Linie radikaler weiter, während die E-Musik sich wieder von diesem Konzept entfernte. Es war Stockhausen, der eines seiner Stücke nicht mehr aufführte, weil alle Beteiligten Angst vor ihrer freigesetzten Aggressivität bekamen. Ein bedenkenswertes Argument. Auch zahlreiche Free-Jazz-Hörer scheinen einen zwangsläufigen Zusammenhang zwischen Improvisation, Aggressivität, Chaos und Anarchie zu sehen. Vielleicht lassen sich immer weniger Hörer auf das Abenteuer entfesselter musikalischer Entwicklung ein, weil sie sich bedroht fühlen, wenn Aggressionen spontan geäußert werden. Diese stillschweigende Gleichsetzung unterstellt, daß ein Musiker, der nicht an eine Partitur gebunden ist, sich nicht in der Kontrolle habe, und sie vernachlässigt, daß Aggressionen nicht grundlos da sind. So gesehen ist das Komponieren eine Vermeidungsstrategie, die die Augen vor den Ursachen verschließt. Die Assoziation improvisierter Musik mit Klangchaos scheint mir eher eine Frage der Hörgewohnheiten und der Fähigkeit des Rezipienten zu sein, das organisierte Chaos nochmals beim Hören zu ordnen. Die Musik erfordert also extre-

me Mitarbeit des Hörers, wenn er sich nicht von einem Klangchaos erschlagen lassen will.

Häufig wird auch ein natürlicher Zusammenhang zwischen Improvisation und Spontaneität unterstellt. Die Befreiung von der Fessel einer Partitur führt jedoch keineswegs automatisch zu einer Kreativitätsexplosion des Musikers. Spontaneität ist ein modischer Mythos, sofern darunter das Abschütteln von Altem, auch von Tradition, und die pure Schöpfung aus dem Moment verstanden wird. Einige improvisierende Musiker schätzen, daß sie bei einem einstündigen Konzert etwa fünf bis fünfzehn Minuten wirklich Neues schaffen. Der größere Teil besteht demnach aus der Erneuerung, Umformung, Anpassung, manchmal Verwerfung alten Materials. Der Hardbop der fünfziger Jahre hat gezeigt, wie Improvisation zu einem mechanischen Abspielen von wohlbekannten, von allen gespielten Patterns verkommen kann. Es geht nicht darum, improvisierende Musiker als Lippenbekenner zu entlarven, sondern darum, einigen Free-Jazz-Hörern überhöhte Ansprüche abzunehmen, die dazu führen können, daß sie sich frustriert von improvisierter Musik abwenden.

Die Unmittelbarkeit improvisierter Musik, ihr Entstehen vor den Augen des Publikums, ist noch kein Garant für ihre Lebendigkeit und Frische, auch nicht für ihre Authentizität. Improvisierte Musik entsteht durch die Anwesenheit des Publikums niemals in einem Vakuum, sie ist also in irgendeiner Weise kommunikativ. Sieht man die Durchbrechung von Publikumerwartungen als ein Wesensmerkmal jeder Avantgarde-Kunst, so kann ein improvisierender Musiker hierbei zweifelsohne radikaler - weil ad-hoc und flexibler - vorgehen als ein Komponist, der am Schreibtisch mit bloß vorgestellten Hörerwartungen spielt. Andererseits besteht die Gefahr, daß ein Free-Jazz-Musiker nicht dauernd die Kraft aufbringt, gegen die Hörerwartungen anzuspielden und etwaigem Hörerprotest nachgibt. (Charlie Parker löste das Problem für sich, indem er mit dem Rücken zum Publikum spielte.) Improvisation ohne Einbeziehung der Umgebung (Publikum und Räumlichkeit) ist ein Widerspruch in sich, jede Improvisation ist eine Art Kompromiß. Es gibt keinen Grund, Spontaneität, Unmittelbarkeit und Momentanität unreflektiert zu fetischisieren. Auch Intuition ist nicht an die Anwesenheit eines Publikums und an das Improvisieren gebunden. Beim Komponieren wie beim Improvisieren kann plötzlich die Idee zur Lösung eines musikalischen Problems gefunden werden. Eine Idee ist gut oder schlecht, egal, ob sie am Schreibtisch, im Konzertsaal oder im Übungsraum gefunden wird. Es kann indes kein Argument gegen Improvisation sein, daß einige Musiker tagsüber bestimmte Effekte proben, die sie abends bei ihren Impro-



visionen spielen. Im Gegenteil, wenn die Effekte wirkungsvoll sind, bestehe ich darauf, daß sie mir im Konzert nicht vorenthalten werden.

Improvisierte Musik ist, weil sie im Augenblick des Konzerts produziert und konsumiert wird, keine Wegwerf-Kunst. Deshalb ist auch die Schallplattenproduktion von improvisierter Musik nicht widersinnig und nicht nur als Dokumentation der Entwicklung improvisierter Musik zu sehen. Wenn die Musik gut und komplex war, wird man bei jedem Wiederhören Neues entdecken. Es ist Selbstüberschätzung, zu glauben, beim ersten Hören schon alles gehört zu haben. Daß improvisierte Musik so oft nicht ernst genommen wird und ihr der Ruf einer gewissen Beliebigkeit anhaftet, scheint u. a. in ihrer Form - ihrer offenen Form - zu liegen. Einstieg und Ausstieg eines Musikers und die Länge eines Solos sind nicht zuletzt von den Kraftreserven des Instrumentalisten - zum Glück - ; bestimmt, das Ende eines Stückes scheint manchmal willkürlich (so stellte sich Derek Bailey einst einen Wecker und beendete sein Spiel exakt mit der vorbestimmten Zeit). Diese außermusikalischen Faktoren, die den Verlauf der Musik mitbestimmen, verführen zu einer beliebigen Rezeption. Vielleicht kann so erklärt werden, daß einige Zuhörer während des Konzerts Bier holen oder sich unterhalten, ohne das Gefühl zu haben, etwas Wesentliches zu versäumen. Ein weiterer Grund, improvisierte Musik nicht als Kunst zu akzeptieren, mag in der Verwendung von Alltagsgegenständen liegen. Das Musizieren mit Radkappen, Dosen, Kinderspielzeug und Ähnlichem verführt zu der Einstellung: „Das kann ja jeder!“.

Den Einwand von Gavin Bryars (der in einer Gruppe mit Tony Oxley und Derek Bailey seit 1965 völlig frei improvisierte und später nur noch Musik schrieb) nehme ich ernst. Er sagt, daß Improvisation zu einer Identifikation der Musik mit der Person führt. In der Kunst müsse es aber um Konzeptionen und nicht um Personen gehen. Ich stimme ihm zu, daß ein Kunstwerk eine verallgemeinerbare Idee transportiert, trotz aller Bindung an das schöpferische Subjekt eine gewisse Objektivierbarkeit beinhaltet und deshalb Anspruch auf Veröffentlichung hat. Wird dieser Sprung von der Person zur Konzeption nicht geleistet, bleibt das Werk Privatsache. Auch Bryars Einwand bleibt zu sehr im Sichtbaren verhaftet, denn auch bei komponierter Musik kann die Privatheit des Autors aufdringlich durchscheinen. Was macht denn nun den Unterschied zwischen improvisierter und komponierter Musik aus? Warum lohnt es sich, gegen die Verdrängung improvisierter Musik anzugehen, ohne der komponierten Musik ihr Existenzrecht abzusprechen? Und was bringt die Freiheit des improvisierenden Musikers dem Zuhörer?

Da ist der Aspekt der Erforschung des

gesamten klangtechnischen Potentials eines Instruments. Kein noch so vielseitiger Komponist kann die Spezifik jedes Instruments so gut kennen wie der experimentierfreudige Instrumentalist selbst. In diesem Sinne war die Phase der reinen Solo-Improvisationskonzerte notwendig und fruchtbar. Erweiterung der Grenzen eines Instruments und Produktion völlig neuer Klänge, darum ging es. Nicht darum, ob ein Virtuose nach langem Üben auch den schwierigsten und entlegendsten Ton auf seiner Skala noch zum Klingen bringen kann. Letzteres versteht z. B. György Ligeti unter einkomponierter Bereitschaft zu Fehlern in der Musik, wie er anlässlich eines Komponistenportraits während der 33. Berliner Musikfestspiele erklärte. Dieses Verständnis von Risikobereitschaft wäre etwa vergleichbar mit einem Seiltänzer, der das Risiko dadurch in seine Darbietung einbaut, daß er das Seil an einem Ende so befestigt, daß es sich möglicherweise löst, anstatt das Risiko in die Akrobatik selbst einzubauen. Improvisierte Musik hat einen anderen Begriff von Fehlern. Es ist selbstverständlich, daß Improvisation nicht beliebiges und orientierungsloses Musizieren ist. Ignoranz, penetrante Dominanz, ungewolltes Aneinandervorbeispielen, schleppender oder unpräziser Rhythmus werden als störend empfunden. Ein klares Bewußtsein über das, was man tut, ist unverzichtbar. Dennoch ist (gelenktes) Experimentieren wesentlicher Bestandteil jeder guten, von Klischees freien, Improvisation. Damit läßt sie die Möglichkeit für Korrektur, Umkehr, Umwege, Neubeginn offen, kann „Fehler“ sogar produktiv zum Bewegungsmoment der Musik machen. Wo perfekte Endprodukte vorhanden sind, braucht's keine Improvisation mehr.

Mein wesentlicher Einwand gegen Komposition ist die autoritäre Form dieser Musik, unabhängig von ihren möglichen emanzipatorischen und demokratischen Inhalten. Komponierte Musik reproduziert die zu überwindende Arbeitsteilung zwischen sogenannter Kopf- und Handarbeit. Es hat schon etwas Peinliches an sich, wenn Ligeti in seinen „Aventures“ die Seufzer und Rülpsen dreier Vokalistinnen dirigieren läßt oder wenn Fred van Hove, wie jüngst bei den dreitägigen „Begegnungen“ anlässlich des Endes seines Berliner DAAD-Stipendiums seine Kompositionen von geübten Free-Jazz-Musikern ausführen läßt, während er selbst am Piano frei improvisiert. Der Vorwurf gilt nicht den Komponisten. Ihr Wunsch, die Musik ihrer eigenen Vorstellungen zu schreiben, auch für Instrumente, die sie selbst nicht spielen können, und diese Kompositionen möglichst werkgetreu aufgeführt zu hören, ist verständlich. Bedauerlich finde ich die freiwillige Selbstbeschränkung der ausführenden Musiker. Der Instrumentalist eines Sinfonie-Orchesters, gebunden an eine Partitur, deren Interpretationsspiel-

raum sich der Dirigent aneignet, degeneriert zu einem Musikbeamten, wenn er sich nicht zeitweilig in eine Gruppe freier Musik oder ein kleines Ensemble ohne Dirigenten begibt.

Das Breuker-Kollektief, einst frei improvisierende Big-Band, wird mit seinen heutigen Kompositionen zunehmend zu dem, was es einst karikierte. Um Mißverständnissen vorzubeugen: es wäre absurd, Virtuosen auszureden, Kompositionen zu spielen. Aber eine gewisse Übung im Improvisieren wäre sicher gut gegen ihre Hilflosigkeit beim Spielen zeitgenössischer E-Musik, die schon oft beklagt werden mußte. Und es bedarf keiner besonderen Betonung, daß bestimmte musikalische Strukturen nur durch Komponieren erarbeitet werden können. Komponierte und improvisierte Musik sollen nicht gegeneinander ausgespielt werden; aber gegen die Verdrängung improvisierter Musik muß etwas getan werden, u. a. durch finanzielle Unterstützung. Wir brauchen improvisierte Musik, weil sie einen aktiveren Hörer und Musiker erfordert, einen Hörer, der nicht darauf aus ist, Altbekanntes wiederzuerkennen, sondern sich für Irritationen seiner Gewohnheiten offen hält. Bei wirklich improvisierter Musik weiß der Konzertbesucher nur vage, was ihn erwartet.

Klassische Musik oder komponierter Jazz können zwar auch immer wieder neu gehört werden. Aber eine Haltung, für die Henze zitiert sei, der auch beim hundertsten Hören von Mozarts „Kleiner Nachtmusik“ noch Neues entdeckt, erfordert sehr viel Disziplin, Liebe zum Detail und Sachkenntnis, eine Haltung, die bei den meisten Rezipienten überhaupt erst provoziert werden muß.

Wir brauchen improvisierte Musik, weil sie unsere Risikobereitschaft erhöht und unsere Konsumentenhaltung irritiert und unsere Fixierung auf fertige Resultate lockert. Sie läßt uns am Entstehungsprozeß teilhaben und macht uns damit kritikfähiger (denn Resultate, abgeschnitten von ihrer Entwicklung, sind meist nicht nachvollziehbar und überprüfbar).

Wir brauchen improvisierte Musik, weil sie die Möglichkeit einer selbstbestimmten Gemeinschaft - in der Kunst - realisiert. Sie zeigt, daß eine Gemeinschaft oder Gruppe keine Behinderung individueller Entwicklung sein muß, sondern gerade ihre Basis sein kann. Improvisierte Musik hält die konkrete Utopie eines Sozialismus, verstanden als nicht-zentralistische Selbstvergesellschaftung freier Individuen, am Leben. Improvisierende Musiker und Free-Jazz-Hörer sind die verschwiegene Avantgarde der Musikbewegungen. Die Avantgarde einer Zukunft, die keine Vordenker und keine Nachdenker braucht, sondern Mitdenker. Ellen Brandt

(Einen Teil der Anregungen und Informationen habe ich dem Buch von Derek Bailey „Improvisation - its nature and practice in music“ entnommen, 1980, Moorland Publishing, Ashbourne).

# Tendenz zu einer „neuen Melodik“<sup>44</sup>

Das Jazzleben in Frankreich folgt wie allerorts - wenn auch widerstrebend - den Gesetzen des übrigen Kulturlebens. Und dieses ist dortzulande nach wie vor stark zentralistisch strukturiert. Daran haben auch unzählige gegenläufige Initiativen in den zurückliegenden Jahren (sog. Jazz-Actions wie z. B. die Marseiller GRIM) nur wenig zu ändern vermocht. Sicher, unter der neuen sozialistischen Regierung fließen die Subventionen üppiger und vor allem auch in nicht-etablierte Bereiche, so daß Initiativen in der Provinz nicht schon in der Gewißheit beginnen müssen, daß ihnen mehr über kurz, denn über lang der finanzielle Atem ausgeht. Doch es gilt nach wie vor: Ohne auf der illustren, multinationalen Drehscheibe Paris einen Marktwert zu besitzen, läuft nichts.

Nur wenigen ist es gelungen, an diesem Gesetz vorbeizulavieren, dem Marseiller Saxophonisten Andre Jaume zum Beispiel oder den Mitgliedern des Workshop de Lyon.

Paris, dieser Schmelztiegel der Nationen und Rassen - und damit natürlich auch der zugehörigen Kulturen -, diese Millionenstadt mit den Kreativität freisetzenden Konkurrenz- und Überlebensbedingungen (das Phänomen, das wohl auch New York zum Impulsgeber, zur „globalen Hauptstadt des Jazz“ machte), ist der unangefochtene Angelpunkt des französischen Jazzgeschehens. Nicht zuletzt deswegen lassen sich nach wie vor zahlreiche amerikanische Jazzgrößen, die ihr europäisches Domizil in Frankreich suchen, in der Seine-Metropole nieder.

Nur in den Sommermonaten, wenn sich das alljährliche Festivalkarussell dreht, das Frankreich mit etwa 50 größeren und kleineren Festivals beschert, blickt die Jazzwelt nicht nach Paris, sondern an die touristenumschwemmte und folglich publikumsträchtige Côte d'Azur mit ihren renommierten Jazzspektakel in Antibes (Juan-les-Pins) und vor allem Nizza mit seiner Grande Parade du Jazz. Während man in Nizza vorwiegend Vertreter des Mainstream präsentiert, gibt man sich im westfranzösischen Angoulême risikofreudiger, experimenteller: Man überläßt der Avantgarde und dem freien Jazz das Feld

- oder, wie in diesem Jahr, überwiegend völlig unbekannten Akteuren aus der Dritten Welt.

Die trotz allen gefestigten Selbstbewußtseins des europäischen Jazz nach wie vor von Amerika ausgehenden entscheidenden Impulse für die Entwicklung des Jazz werden natürlich in Paris ebenso hellhörig wahrgenommen und verarbeitet wie in der übrigen „alten Welt“. So fanden die Tendenzen der jüngsten Zeit wie die Renaissance der Big Band, die uninstrumentellen Formationen, die Instrumentalisierung der menschlichen Stimme, das kammermusikalische, rein akustisch musizierende Klein-Ensemble (vor allem Duos und Trios) ihren durchweg interessanten, eigenständigen französischen Niederschlag: Francois Jeanneaus Pandemonium, die Martial Solal Big Band, Patrice Caratinis Endeka, Didier Levallets Swing Strings System, Le Quatuor De Saxophones, Marc Steckars Tubapack; Tamia, Annick Nozati; Marais/Boni, Boell/Roubach, Couturier/Celea, Mas/Alvim, die Trio à

Cordes Lockwood/Texier/Capon und Levallet/Marias/Pifarely...

Nur zurückhaltende Resonanz fand indes der letzte stilistische Trend mit den ratlosen Etikettierungen No wave, Punk-Jazz, Free-Funk, Fake-Jazz u. ä. m. Einige wenige Formationen wie Etron Fou Leloublan oder Catalogue haben diesen im Verdacht modischer Vergänglichkeit stehenden Anstoß James Blood Ulmers, Shannon Jacksons u. a. aufgenommen. Derzeit teilt die französische Szene die Trend- und Orientierungslosigkeit des internationalen Jazzgeschehens, wertet man die hauptsächlich von Vertretern des freien Jazz initiierten multimedialen Performances (französisches Beispiel: die Bernard Lubat Cie.) als Zuflucht mangels zwingender musikalischer Impulse.

Gleichwohl: Hält man nach einer aktuellen Eigentümlichkeit des französischen Jazz Ausschau, so wird man fündig in einem breiten Trend zu wohlgeformter, frohsinniger, singbarer Melodik, die sich mit spielerischer Leichtigkeit entfaltet, ein Trend der - das muß man wohl ganz schnell hinzufügen - nichts gemein hat mit dem Neo-Romantizismus, wie er vor allem auf dem deutschen ECM-Label und seinen Nachahmern (z. B. das amerikanische Windham-Hill-Label) zu finden ist. Erkennbar ist dies nicht nur in den herkömmlich melodiebewußten Mischbereichen Jazzrock oder Folkjazz, sondern auch im Mainstream und gar in Teilen des freien Jazz in Form melodischer Zentren.

Das Jazzrock-Genre, dicht besetzt und emsig produzierend wie überall, lebt derzeit mehr vom Charisma einzelner Instrumentalkoryphäen wie dem Geiger Didier Lockwood oder dem Gitarristen Christian Escoude (auch der Engländer John Mc



Workshop de Lyon mit v. l. n. r.: Jean Bolcato, Louis Sciaavis und Maurice Merle

Foto: Dagmar Gebers/FMP



Laughlin gehört seit einiger Zeit zur Pariser Szene), als von der Innovationskraft der musikalischen Resultate der unzähligen Gruppierungen. Einen Überraschungscoup an Ideenfrische, Formgeist und Spielwitz konnte indes jüngst der Keyboarder Michel Precastelli mit seiner Gruppe Galigai landen.

Vielseitig und buntschillernd wie seine Ressourcen präsentiert sich das andere Fusionsfeld, auf dem die Verschmelzung volksmusikalischer Elemente mit dem Jazzidiom stattfindet. Von sich reden machen konnten hier beispielsweise Novos tempos, die zeitweise sogar mit Chet Baker als Gastsolisten aufwarten konnten, mit einem durch Charme und Finesse gewinnenden Brasil-Jazz, Cayengue und Tiempo Argentino, die Gruppen des im Pariser Exil lebenden argentinischen Bandoneon-Spielers Juan Jose Mosalini, mit einem Jazz-geprägten Tango-Nuevo, das Salsa-Orchester Makala unter der Leitung von Claude Cagnasso und Guillermo Fellove sowie zahllose Afro-Jazz-Formationen, von denen wenigstens die Gruppe Xalis der senegalesischen Pianistin und Vokalistin Aminata Fall Erwähnung finden sollte. Ungebrochen ist freilich auch die Swing-Jazz-Tradition Django Reinhardts; hier sind es vor allem die Brüder Boulou und Elios Ferre, die sich an neues Tonmaterial und die Absorption von Stilelementen des zeitgenössischen Jazz heranwagen und hierin eine Weiterentwicklung suchen. Einer Wiederbelebung der ein wenig ins Ghetto touristischer Seh- und Hörenswürdigkeiten abgeglittenen Musette mit Jazzakzenten hat sich das Trio Azzola/Fosset/Caratini angenommen.

Stellvertretend für eine große Anzahl von Ensembles des Modern Jazz, New Jazz, Neo-Bop u. ä. m., die besagtes neues Melodiebewußtsein demonstrieren - zu nennen wären etwa das Michel Graillier Trio, das Philippe Petit Quartet oder das Patrice Caratini Onzetet -, soll hier auf das neue Quartett des Kontrabassisten Henri Texier hingewiesen werden. Texier, Anfang der Siebzigerjahre Mitglied von Phil Woods European Rhythm Machine, gehört neben JF Jenny-Clark, Pierre Michelot, Didier Levallet und dem schon erwähnten Patrice Caratini zur ersten Garde am akustischen Baß in Frankreich. Die Paarungen Texier/Humair - derzeit im freien Jazz spielenden Quartett mit Portal/Jeanneau - und Jenny-Clark/Romano sind die wohl bekanntesten Rhythmusgespanne auf der französischen Szene. Anders als noch in den Jahren 1976-1979, als Texier eine mit Elementen keltischer Folklore und einem eigenartigen Scatgesang durchsetzte Musik offerierte, die sich mitunter beträchtlich vom Jazz entfernte und in populär-musikalische Gefilde abdriftete, bietet das neue Texier Quartett, zu dem der ausdrucksstarke Saxophonist und Baßklarinetist Louis Sclavis vom



Zwischen Melodiebewußtsein und tonaier Freiheit oszillierend: Henri Texier

Foto: Manfred Rinderspacher

Workshop de Lyon gehört, zum einen modernen Jazz höheren Reinheitsgehalts, boporientiert und vorwiegend durchstrukturiert, zwischen deutlichem Melodiebewußtsein und tonaier Freiheit oszillierend. Zum anderen entwart Texier Kompositionen für sein neues Ensemble, die in deutlicher Parallelität zur Musik des Trios Humair/Texier/Jeanneau stehen: ethnisch gefärbter Jazz, und zwar mit den Stilelementen des nordafrikanischen, arabischen Kulturraumes.

Aus dem vitalen französischen Free-Jazz-Zirkel, der markiert wird von Namen wie Michel Portal, Andre Jaume, Francois Tusques, Francois Mechali oder Bernard Lubat, sind Arbeitsergebnisse zu vermelden, die einen deutlich höheren Wert auf den melodischen Bestandteil legen, als dies noch vor einigen Jahren der Fall gewesen ist. Weg von einem Übergewicht

an Geräuschhaftem, von der ausufernd-egozentrischen Exploration von Materialgeräuschen, von der radikalen „melodischen Verweigerung“, hin zum Klang, zum Einflechten vorgegebener oder/und spontan entwickelter melodischer Motive - sei es auch „nur“ in Form der Parodisierung populären Tonmaterials -, kurz: hin zur Balance zwischen Tonalität und Atonalität unter Wahrung der Chancen neuer Klangentdeckungen, ist wohl die derzeitige Devise, die den jüngsten Veröffentlichungen (z. B. Concert Lave, Arfi-Prod., vgl. hingegen die frühere Veröffentlichung La Chasse de Shirab Sharibad, Move 123-8) sich auch der wohl wichtigste Schrittmacher unter den französischen Free-Jazz-Ensembles, der Workshop de Lyon zu eigen gemacht zu haben scheint.

Gerhard Litterst

# Jazz aktuell

Drei thematische Schwerpunkte beim

## 8. New Jazz Festival Hamburg

Viele Widrigkeiten gab es bei der Vorbereitung des diesjährigen New Jazz Festivals zu überwinden: Die Hälfte der verpflichteten Künstler (darunter so prominente Namen wie Max Roach und Jane Ira Bloom) sagte in letzter Minute ab; ein kommerzieller Sponsor, der - wie im vorigen Jahr - für niedrigere Eintrittspreise gesorgt hätte, war nicht aufzutreiben. Trotz dieser Probleme, trotz der Versicherung des künstlerischen Leiters Wolfgang Kunert, angesichts des engen Finanzrahmens keine eigenständige Konzeption entwickeln zu können, ließen sich aber doch drei thematische Schwerpunkte ausmachen, die dem Programm der vier Abende in der „Fabrik“ (10. bis 13. November) Profil gaben: Duos, moderner Mainstream und „Klassiker“ der Avantgarde.

### Die Kunst des Duos

Was macht ein gelungenes Duo aus? Für mich: Einfühlungsvermögen und Reaktionsfähigkeit der Partner, Transparenz, Subtilität und die Gabe, auch zu zweit jene vorwärtstreibende Intensität zu erzeugen, für die sonst meist die Rhythmusgruppe zu sorgen hat.

All dies illustrierte auf vorbildliche Weise das Konzert von Lee Konitz und Martial Solal. Zwar war das Themenmaterial, das sich die beiden ausgesucht hatten, wenig ausgefallen (größtenteils Standards wie „Just friends“, „Hot house“ oder „Body and soul“), einmalig aber war der kreative Umgang mit diesen Vorgaben: nie blieb es bei der stereotypen Solist-Begleiter-Zweiteilung, vielmehr entfaltete sich eine kunstvolle Polyphonie, in der mal die eine, mal die andere Stimme stärker hervortrat. Reizvoll dabei der Kontrast von Konitz' schnörkellosem, auf virtuose Arabesken verzichtenden, etwas spröden Spiel mit der fast tatumesken Spiel- und Zitierfreude von Solal, eindrucksvoll die rhythmische Vielfalt, durch die Solal, ohne je auf abgenutzte pianistische Begleitfiguren zu verfallen, stets doch den Eindruck von Bewegung vermittelte und so ein federnd-durchsichtiges Musizieren ermöglichte. Nicht weniger subtil in der Einfühlbarkeit des Zusammenspiels war das Duo von Gunter Hampel und Jeanne Lee, und dennoch, für mich, viel weniger spannend: Jeanne Lees samtige, aber doch sehr begrenzte Stimme und Hampels eher flächiges Vibraphonspiel schränkten die Vielfalt möglicher Ausdruckscharaktere von vornherein stark ein; das perfekte Timing konnte für eine gewisse Eindimensionalität nicht entschädigen. Wenn Hampel je-

doch zur Baßklarinette griff, wurde die Musik sofort vitaler, härter und auch vielfältiger, da er als Baßklarinettist über ein größeres Reservoir von Klangfarben und Stimmungen verfügt.

Gänzlich unsubtil hingegen war das Zusammenspiel von Jasper van't Hof und Heinz Sauer. Der elektronische Bombast, die dicken, teils vorprogrammierten Klangwolken aus van't Hofs Synthesizer machten differenziertes Aufeinandereingehen ohnehin unmöglich; aber selbst als van't Hof zum Flügel wechselte, konnte er Sauer als Gesprächsangebot meist nur donnernde Begleitakkorde anbieten. Diese Vorgaben waren dem nuancenreichen, eher sparsamen, im Schwanken zwischen klanglichen Extremen an Archie Shepp erinnernden Tenorsaxophonspiel Heinz Sauers vollkommen unangemessen - er schien oft nicht recht zu wissen, wie er auf den Elektronikschwulst denn antworten könne. Dies soll nun keineswegs eine Verurteilung elektronischer Instrumente im Jazz sein; wenn aber, wie hier geschehen, Synthesizer und Sequencer im wesentlichen als Zulieferer einförmiger Klangteppiche eingesetzt werden und das eigentliche Musizieren nur noch darin besteht, hier und da ein paar Tupfer hinzuzufügen, so kann ich das nicht als Bereicherung, sondern nur als Aushöhlung der Idee improvisierter Musik verstehen.

### Lebendige Tradition

Das vierte der vorgesehenen Duos, das Zusammenspiel von Duke Jordan und Chet Baker, konnte nicht stattfinden, da Baker irgendwo zwischen Rom und Hamburg abhanden gekommen war; als Trostpflaster stellte man ad hoc das Quartett Herb Geller, Altsaxophon, Duke Jordan, Klavier, Jesper Lundgard, Bass, Daniel Humair, Schlagzeug, zusammen. Und es

wurde weit mehr als ein Trostpflaster, sondern einer der Höhepunkte des Festivals: In Klassikern wie „Scapple from the apple“, „Green Dolphin Street“ oder Duke Jordans „Jordu“ konnte Lokalmatador Geller alle Register seines unglaublich virtuosens, auch im altissimo-Register immer souveränen und kontrollierten Altsaxophonspiels ziehen. Lundgard und Humair lieferten ein zuverlässiges, aber dynamisches Fundament, wobei besonders der ideenreiche und witzige Humair stets neue Impulse gab. Duke Jordan war von seinen neuen Partnern merklich begeistert und konnte gar nicht genug kriegen - das Publikum auch nicht.

Womit ich beim zweiten Schwerpunkt des Festivals bin: moderner Mainstream. Auch drei weitere Konzerte boten ihn, allerdings nie in solcher Synthese von Spontaneität und Qualität. Zwiespältig etwa wirkte auf mich der Auftritt des hochgelobten Wynnton Marsalis Quintetts. Gekonnt war es sicher, was da geboten wurde: ein schöner Trip in die fünfziger Jahre (Kleidung inbegriffen!), eine gut eingespielte Gruppe, elegante Bläsersätze, eine Rhythmusgruppe voller Energie, die Tempo- und Dynamikwechsel mit Perfektion vorführt. Eigentümlich blaß aber blieben die eigentlichen Stars, die Bläser Wynton und Branford Marsalis - technisch versiert, tonlich geschmeidig, aber ohne unverwechselbares Profil.

Mehr Gestalt hatten die Soli der Timeless All Stars (diesmal in der Besetzung Joe Farrell, Tenorsaxophon Joanne Brackeen, Klavier, Clint Houston, Baß, und Beaver Harris, Schlagzeug; aber hier sind die Gestalten größtenteils geborgt - bei Joanne Brackeen etwa von McCoy Tyner - , nicht selbst entwickelt, wobei Allerweltsthemen wie „Body and soul“ und „Impressions“ der Herausbildung von Individualität nicht unbedingt förderlich sind. Aber vielleicht



Einfühlsamkeit im Zusammenspiel mit Gunter Hampel: Joanne Lee Foto: Frank Knittermeier



Reaktionsfähigkeit der Partner: Martial Solal (links) und Lee Konitz Foto: Frank Knittermeier

sollte man nicht von jedem Musiker stilprägende Größe verlangen und zufrieden sein, wenn Bekanntes in so zeitlos gediegener Qualität serviert wird. Den Rahmen des Vertrauten sprengte allenfalls Bassist Clint Houston, der es offensichtlich darauf angelegt hatte, die Geschwindigkeitsrekorde seines dänischen Kollegen NHOP anzuzweifeln.

Von Dizzy Gillespie sollte man, da er nun 66 Jahre alt ist, keine Wunder mehr erwarten. Erwarten sollte man aber zumindest, daß der Bassist seiner Gruppe mit der Einleitung zu „A night in Tunisia“ nicht überfordert ist. Herbie Lewis aber war es offensichtlich, und unter derartigen Voraussetzungen konnte, auch wenn sich besonders Tenorist Harold Land redlich Mühe gab, die Musik nicht mehr als eine nostalgische Reminiszenz sein.

## Konsolidierte Avantgarde

„Klassiker“ sind Anthony Braxton, Michel Portal und Steve Lacy nicht nur deswegen, weil ihre Namen schon seit langem Garant für zeitgenössische Musik hoher Güte sind, auch in ihrer Musik sind nunmehr feste Muster erkennbar, die auf einen weit fortgeschrittenen Prozeß stilistischer Konsolidierung hindeuten. Zudem spielen jetzt bei allen dreien komponierte Themen oder zumindest motivische Kürzel eine entscheidende Rolle als Ausgangs- und Ankerpunkt freierer Passagen; auffallend ist schließlich, daß es zwischen metrisch fixierten Abläufen nur noch wenige Enklaven zeitlich ungebundenen Spiels gibt. Entscheidend ist nun

allerdings, inwiefern sich diese Festlegungen hemmend auf die Expressivität und Spontaneität der Musiker auswirken.

Beim Michel Portal Quintett war davon nichts zu spüren. Das eruptive und impulsive Temperament von Portal und Schlagzeuger Daniel Humair ist ohnehin kaum zu bändigen, zudem steuerte der neu hinzugekommene Gitarrist und Elektrobassist Claude Barthelemy irritierende Funk- und Jazzrockelemente bei, so daß die Musik noch dichter, wilder und unruhiger wurde. Vermissen mochte man vielleicht die kammermusikalischen Feinheiten und leisen Nuancen des „alten“ Michel Portal Quartetts (mit Humair, Jeanneau und Bassist Henri Texier), herausragend wie immer aber das Baßklarinetten- und Saxophonspiel von Portal - einer der ganz wenigen Holzbläser, der es versteht, die neuen Spieltechniken der E-Musik-Avantgarde überzeugend, ungekünstelt und spontan in einen Jazz-Kontext einzubringen.

Erste Anzeichen dafür, daß stilistische Festigung einengend wirken kann, ließen sich bei den zwei Auftritten Anthony Braxtons konstatieren. Zumindest dann, wenn er Klarinette oder Sopraninosaxophon spielte, drohte das nun schon vorhersehbare Alternieren zwischen jähen Sprüngen, verwischten Läufen und eckigen Stakkato-Passagen zum Stereotyp zu gefrieren. Als Altsaxophonist jedoch verfügt er über eine solche Vielfalt von Sounds und emotionalen Registern, daß hier jede Gefahr der Rigidität gebannt ist, ohne daß sein Spiel an Charakteristik, an Persönlichkeit verlore. Auch als Big-Band-Arrangeur, so zeigte sein Auftritt mit der NDR-

Studioband, hat Braxton noch unverbrauchte Ideen, wenn auch die Aneinanderreihung dichter, clusterartiger Bläsesätze und solistischer Abschnitte etwas blockhaft und unorganisch wirkte.

Hemmung ungebundener Expressivität und spontaner Gruppeninteraktion durch zu viele Festlegungen, zu schematische Organisation der Stücke: dafür lieferte dann das Steve Lacy Sextett den traurigen Beweis. Wer Lacys fantastisches Sopransaxophonspiel, seine fantasiereichen Duette mit Steve Potts kennt, dürfte von dieser routinierten Vorführung um so mehr enttäuscht gewesen sein: kein Freiraum für Überraschendes, kein Aufeinandergehen der Musiker, sondern blasses Hintereinander und Nebeneinander im sicheren Rahmen von Arrangement, Metrum und fester Rollenzuteilung.

Nicht alle Musik des Festivals läßt sich den drei angedeuteten Schwerpunkten zuordnen. Zwischen Avantgarde und Tradition: die Auftritte des schon von Moers bekannten Dave Holland Quintetts und des Grubenklangorchesters, beides Gruppen, die präzise Sätze mit freieren Soli- und Kollektivpassagen verbinden, die erste rhythmisch vital und mitreißend, solistisch virtuos, letztere interessant vornehmlich durch ihre farbenreiche Instrumentation, die ungewohnte Kombinationen (so etwa ein Trio aus Klarinette, Bassethorn und Baßklarinette) ermöglichte.

Die „Fabrik“ ist atmosphärisch sicher nicht der schlechteste Rahmen für ein Jazzfestival. Besonders leisere, kammermusikalische Passagen gingen jedoch zuweilen in Gläserklirren und small talk unter - bezeichnend übrigens, daß immer dann am meisten gejubelt wurde, wenn die Musik am intensivsten, virtuosesten und nicht zuletzt am lautesten war -, so daß zu überlegen wäre, ob man für intimere Auftritte nicht ein anderes Forum, wie beispielsweise „Ralfs Jazzwerkstatt“ wählen sollte. Noch etwas wäre zu bedenken: „Die jungen Musiker, um die sich noch kein Management, kein Schwein kümmert, versuchen einen Fuß ins Festival zu kriegen. Meist werden sie abgeschmettert“ - so hatte Michael Naura im Programmheft geschrieben, und leider traf diese Feststellung auch auf das 8. New Jazz Festival zu, oder will Naura gar das Grubenklangorchester, in dem immerhin alte Hasen wie Theo Jörgensmann und Franz Koglmann spielen, ernstlich als Newcomer bezeichnen? Etwas mehr Engagement (besonders für die keineswegs so tote lokale Jazzszene) statt bedauernder Worte wäre wohl angebracht gewesen, zumal ein bißchen Mut zum Risiko den Publikumserfolg des vielseitigen, meist niveauvollen und grundsoliden Programms sicher nicht gefährdet hätte. Vielleicht nächstes Jahr?

Peter Wilson





Konnte ihren instrumentalen Scatgesang zum gleichberechtigten Partner von Paquito D'Riveras Altsaxophon erheben: Urszula Dudziak



„For children round the world“: Joe Koinzer (rechts) und Okay Temiz  
Fotos: Klaus Mümper

Vorgeschmack auf ein  
World Music Meeting

## New Jazz Meeting 1983

Böse Zungen behaupten, daß die Percussionisten zu viele Instrumente und Kinkerlitzchen besitzen und daß sie zu wenig entscheidungsfreudig seien. Nur so wäre zu erklären, warum die Proben und Aufnahmen im Baden-Badener Südwestfunkstudio so zäh anliefen. Beim Abschlußkonzert im Mainzer Kurfürstlichen Schloß war indes von den Schwierigkeiten der vier Studiotage nichts mehr zu verspüren. Bei aller Notwendigkeit zu Arrangements klangen die Stücke frisch, vital und spontan. Spielfreude und Witz ließen den letzten Abend des New Jazz Meeting 1983 zu einem musikalischen Erlebnis werden. Wem bei „Percussion“ zunächst Assoziationen zu Drum-Battles kommen (wie jenem berühmten zwischen Art Blakey und Ginger Baker beim Olympia-Festival in München), der dürfte sehr erstaunt gewesen sein. Leise schwebend klang nicht nur ein Stück mit dem Titel „Peace“ von Günter „Baby“ Sommer (der aber auch klangvoll kräftig mit Pauken und Gong umgehen konnte).

Das Treffen der Percussionisten in diesem Jahr könnte bereits einen Vorge-

schmack vermittelt haben für ein „World Music Meeting“, wie es dem Initiator des inzwischen traditionellen New Jazz Meetings und Nada-Brahma („Die Welt ist Klang“)-Autor Joachim Ernst Berendt fürs nächste Jahr vorschwebt.

Drei Aspekte sollten in diesem Jahr hervorgehoben werden: Südafrika hat mit den beiden Doug Hammond-Stücken „We people“ und „Grand mother Africa“ am besten die Eigenständigkeit bewahrt, die indischen Percussionisten T.A.S. Mani, Rajagopal und Shashihumar sind dem Westen weit entgegengekommen und es gab eine vorbildliche Verschmelzung verschiedener Kulturen bei einem rein percussiven Thema der Zugaben: in „For children round the world“ des Deutschen Joe Koinzer. Daneben stand ein anderes Stück beispielhaft für die Verbindungen, die in Baden-Baden sowie in Mainz geknüpft wurden: „Mani“ des Inders T.A.S. Mani vom Karnataka college of percussion. Doch während „For children round the world“ die vielfältigsten Percussionsinstrumente spielerisch und rhythmisch ungebunden einsetzte, riß „Mani“ durch treibende Rhythmen und komplizierte Strukturen mit - hier ein ruhender See mit kleinen Kräuselwellen, dort ein reißender Strom musikalischen Geschehens. Und so war es weniger die südindische Kultur,

als die allgegenwärtige Virtuosität und trommelnde Untergrundtätigkeit der Asiaten, die alle Stücke nachhaltig beeinflussten.

„Wir suchen das ganze Land nach einem wirklich guten Schlagzeuger ab und da sitzen gleich drei, denen die vertracktesten und kompliziertesten Rhythmen gerade so aus den Handgelenken fließen“, stellt Günter „Baby“ Sommer aus der DDR staunend fest. Die drei indischen Percussionisten zeigten in der Tat niemals die geringste Unsicherheit. In allen fünf Tagen reichten ein kurzes Kopfnicken oder eine Handbewegung, wo selbst so sichere Schlagzeuger wie Doug Hammond und Joe Koinzer den rhythmischen Ablauf erst einüben mußten.

Von „Baby“ Sommer indes stammten die programmatischen Themen des Meetings und des Abschlußkonzertes: „Preußens Abgesang“ als Parodie auf die marschierende Glorie deutscher Vergangenheit sowie die Vertonung des Märchens „Kalif Storch“. Im ersteren stetzt die Militaria-Show auf Pauken und Röhrenglocken dahin, wird in ein Streitgespräch verstrickt und von swingenden Latin-Rhythmen verdrängt. Bis dann die Marschrhythmen zum Finale besiegt und niedergeschlagen wieder auftauchen. In „Kalif Storch“ entwickelt sich ein Klangbild aus Xylophon, Or-



Virtuose Solistik: Branford (links) und Wynton Marsalis

Foto: Frank Knittermeier

## Trompetenasse in Wien

### Dizzy, Wynton Marsalis

Man trompetete - übrigens mit höchster Berechtigung - publizistisch-medial in „Summits“, der rührige Veranstalter (das u. a. auch für das Jazzfest Wiesen verantwortlich zeichnende „Live Performance Service“) sprach - mit m. E. minderer Berechtigung - vom bedeutendsten Jazzereignis 1983 in österreichischen Landen, selbst der noch 3,3%ige Auch-Jazzsender 03 erging sich in Quizspielchen, um Freikarten unter das Jazzvolk zu streuen (Welches Instrument spielt der beim „Trumpet Summit“ auftretende Dizzy Gillespie?), in Nachrichtensendungen wurde, Staatsbesuchen gleich, die Ankunft von Dizzy und Wynton Marsalis gemeldet. Welche Vorzeichen im allemal doch positiven Sinn der Medienpräsenz waren das, unter denen der „Trumpet Summit“ stattfinden konnte!

Da lag es nur noch an einem, diese eitelwonnige Stimmung zu trüben, einem Musiker, der schon so manchem Jazz-Promotor oder Clubchef (letztens Axel Melhardt vom Wiener Jazzland) längerdauerndes Haareraufen bescherte. „Ein hoffnungsloser Fall“ überschrieb das JP bereits im Juni 1962 einen kritischen Kommentar, der sich mit den hinlänglich bekannten Black-outs dieses Musikers auseinandersetzte. Nach 21 Jahren sollten diese Betrachtungen - traurig, aber wahr - noch immer ihre volle Gültigkeit besitzen. Organisator Fritz Thom glaubte fest an ihn und sein Kommen, ein Telefonanruf aus Rom am Tag des Konzerts (6.11.83) sollte jedoch sämtliche Hoffnungen zerstören - die angeführten Ausreden, die in etwa die Glaubwürdigkeit der Grippe Juri Andropows besaßen, erspare ich dem

J. P. Leser. Die Rede ist übrigens ... von Chet Baker.

So stand der Auftritt des Joe Farrell Quartetts, mit dem Baker angetreten wäre, nicht unbedingt unter einem guten Stern. Farrell, der, was Österreich-Gastspiele, aber auch Plattenaufnahmen unter eigenem Namen betrifft, in letzter Zeit merkliche Zurückhaltung walten ließ, enttäuschte schwer. Es gelang ihm weder in der lyrisch versuchten Ausgestaltung eines Standards („Body & Soul“), noch in einem unbegleiteten, die Zirkulartechnik strapazierenden Soloausflug bzw. in bopig-fetzenden „Chasern“, seine unzweifelhaften Qualitäten als Tenorsaxophonist voll auszuspielen. Es sollte so seinen musikalischen Begleitern obliegen, die Akzente zu setzen: Da wäre zunächst die großartige

Joanne Brackeen, die wahrlich mehr an pianistischer Ausdruckskraft zu bieten hat, als so manche Kritiker noch zu meinen glauben, wenn sie Joanne nach wie vor als McCoy Tyner-Epigonin schubladisieren wollen. Ihren eingeeprägten, in der modernen Jazztradition verwurzelten, um die Erkenntnisse des new thing erweiterten Stil kann sie im besonderen in ihren komplex konzipierten, fugenartig aufgebauten, allemal überzeugenden Eigenkompositionen im Verband mit ihrem langjährigen Duo-Partner, dem Bassisten Clint Houston, in höchster Vollendung ausleben, wenn sie dabei behende Single-Note-Läufe mit der rechten Hand setzt, diese mitunter unvermittelt in synkoptierte Cluster, donnernde Arpeggien überführt und mit fein zisierten, verzierenden harmonischen Wendungen oder wuchtiger Akkordik der linken Hand zu ergänzen, kontrastieren, verdichten sucht. Bassist Clint Houston zupfte einen federnden walking bass und hatte seine stärksten Momente als einfühlsamer, die Ideen Joanne Brackeens virtuos verarbeitender Duopartner. Enttäuschend hingegen seine solistischen Beiträge: Hier bot er allenfalls selbstgefälligen, sich in Doppelgriffen ergehenden Hochgeschwindigkeitsfetischismus. Schlagzeuger Louis Hayes, dem wohl die schweißtreibendste Aufgabe an diesem Abend zukam, hatte er doch sowohl bei Joe Farrell als auch bei der Dizzy Gillespie All Star Band das rhythmische Fundament zu bauen, trommelte unpräzise-elastisch, ließ die Ride-Cymbals (im Geiste eines Billy Higgins) heftig tanzen und konnte in seinen Soli bzw. Breaks große Klasse demonstrieren.

Als Warming up-Session an den Anfang des zweiten Konzerts gestellt, setzte die Rhythmusgruppe der Dizzy Gillespie All Star Band in Kompositionen von George



Große pianistische Ausdruckskraft: Joanne Brackeen

Foto: Hyou Vielz

Cables (einst Lieblingspianist von Art Pepper und als damaliger Mitstreiter Dexter Gordons an den m. E. besten Einspielungen Dexters nach seinem triumphalen „Home-coming“, nämlich „Manhattan Symphony“ und „Sophisticated Giant“ beteiligt) wahre Glanzlichter: lyrisch-melodische, fast singbare Themen wie „I told you so“ (vgl. George Cables: „Cables' Vision“, Contemporary 14001), geschmeidig-sensitiv, allemal geschmackvoll von Cables mit berückender Intensität interpretiert, einfühlsam vom fast filigran-einfach wirkenden, unter dem Motto „weniger ist mehr“ mitunter äußerst geschickt Pausen setzenden Baß Herbie Lewis' und Louis Hayes' zurückhaltend-feinfühligem Schlagzeug begleitet ... und als dann noch Lewis zum Bogen griff und mit augenzwinkerndem, Slam Stewart'schem Witz musikantisch den Baß zum Schrummen brachte, wurde mehr als nur deutlich: Das Warten auf den Meister wurde zum reinsten Vergnügen!

Das bekannt-bewährte Erfolgsprogramm Gillespies - in Konzeption und Dramaturgie sich kaum vom Auftritt Gillespies beim Jazzfest Wiesen 1983 (mit pianoloser, funky agierender Rhythmusgruppe) unterscheidend - konnte nunmehr beginnen. Dizzy, in den ersten Chorussen merklich indisponiert, konnte sich erst in den unverwüstlichen Latin-Schlachtrössern, explizit in der für jeden Gillespie-Showcase obligaten „Night in Tunesia“ richtig freispielen. Der auf der Bühne introvertiert wirkende Harold Land, obwohl Texaner kein unbedingter Texas-Tenorist im Stile eines Herschel Evans, Buddy Tate oder Arnett Cobb, ab 1954 für zwei Jahre Mitglied des bereits Legende gewordenen Clifford Brown-Max Roach Quintetts, eher ein Vertreter des West Coast Jazz - er leitete nach dem Tode Blue Mitchells 1980 mit Oscar Brashear ein Quintett und arbeitete letzters wieder vermehrt mit Vibraphonist Bobby Hutcherson zusammen - war der strahlende Held der All Star Band. Nicht nur, daß er Dizzy mit brillanten Chorussen die Show stahl, setzte Land - und dieser Einfluß war schon an seiner letzten Solo-LP „Xocias Dance“, Muse 5272, erkennbar - in der modal konzipierten Eigenkomposition „Invitations“ die Hymnik Tranes evozierend, den spirituellen Höhepunkt des Abends. Stehende Ovationen für Harold Land! Ein abschließender Blues mit einem sichtlich aufgekratzen Gillespie mit seinen besten Soli brachte neuerlich Hochstimmung in den Saal, die der Vokalist Gillespie noch kräftig schürte. Der gekrönte Prinz der Trompete (Stanley Crouch) Wynton Marsalis und sein Quintett hatten den Schlußakkord des „Trumpet Summit“ zu setzen. Ein gelungen zusammengestelltes Program mit Eigenkompositionen Wyntons, die merklich an Wyntons Kompositionsideal, den Herbie

Hancock alter Miles Davis Tage erinnern, einem bereits mit VSOP 2 von Wynton und Branford interpretierten Hancock-Original, „The sorcerer“ und Monk's „Think of one“, die allesamt ehrgeizig-ambitioniert arrangiert, mit komplexen Harmonie- und Rhythmuswechseln versehen, die virtuose Solistik der Marsalis-Brüder voll zur Geltung bringen. Der intensiv-dichte 80minütige Set strich insbesondere die Vorteile einer harmonisierenden „working group“ hervor: Es waren keineswegs die begeisternden Soli der Marsalis-Brüder allein, die es mir leicht machten, so positiv über diese Formation zu schreiben. Die Kompaktheit der Band, prickelnde, mitunter mit überraschenden Wendungen aufwartende Arrangements, das einander blinde Verstehen, die traumwandlerische Interaktion der Rhythmusgruppe, die nicht „nur“ begleitet, sondern Akzente, Impulse

setzt, die vom jeweiligen Solisten aufgearbeitet, variiert werden; das treibende, fast ungestüme Drumming des Jeff Watts, der souveräne Walking-Bassist Ray Drummond (wir kennen ihn von seiner langjährigen Zusammenarbeit mit Johnny Griffin), das akzentuierte Comping, die intelligent-einfallsreichen Soli Kenny Kirklands, die ihn zu einem der wichtigsten jungen Pianisten der Neobop-Szene machen; ja, das ist es, was mich begeisterte! Nicht endenwollender Applaus! Abschließend noch ein Wort zum Veranstaltungsort, der Kurhalle Wien-Oberlaa. Obwohl nicht unbedingt zentral gelegen und mit dem Auto angenehmer zu erreichen als mit öffentlichen Verkehrsmitteln, sollte die doch relativ gute Akustik es zumindest überlegenwert machen, weitere Jazzkonzerte in diesem Rahmen zu veranstalten.

Edgar Weber



Bekannt-bewährtes Erfolgsprogramm: Dizzy Gillespie

Foto: Frank Knittermeier



# Jazz aktuell

**Auch für einheimische Gruppen ein Podium**

## 1. Erlanger Jazz Weekend

Nachdem vor einem Jahr das 11. Deutsche Jazz Forum der Union Deutscher Jazzmusiker in Erlangen so eingeschlagen und zwei Tage lang volle Säle gebracht hatte, setzte Veranstalter Rainer Glas zielstrebig auf den Wiederholungseffekt solcher Erfolge und - er sollte recht behalten. Kellerbühne und Mehrzweckraum des Kommunikationszentrums E-Werk füllten sich für zwei Abende mit Jazzfreunden aus nah und fern. Das „1. Erlanger Jazz Weekend“ war aus der Taufe gehoben. Über vierzig Musiker standen zwei Nächte lang auf den beiden Podien und überließen dem Zuhörer die Qual der Wahl, falls er es nicht vorzog, den einmal eroberten Sitzplatz konsequent zu verteidigen.

Besonderes Interesse galt dem Jazz Workshop Orchestra, einer ad-hoc-Big Band, die unter Anleitung von Manfred Schoof nach nur zwei Tagen gemeinsamer Arbeit ihre musikalischen Ergebnisse vorstellte. Schoof hatte recht anspruchsvolle Stücke und Arrangements mitgebracht, die den 17 Musikern einiges abverlangten. Harte Arbeit, aber sie verfehlte ihre Wirkung nicht. Das war mehr als ein „vorzeigbares Resultat“, wie Schoof in bekannt bescheidener Art formulierte. Das hatte Pfiff und Biß, war effektiv serviert und differenziert vorgetragen.

Man begann mit einem „Salut“ auf Duke Ellington. Charles Walker eröffnete den Chorus-Reigen. Die durchwegs sichere Rhythmusarbeit von Schlagzeug, Baß, Piano und Gitarre bewältigte trotz gehäuf-ter Tempiwchsel alle Klippen ohne Fehl und Tadel. Und über allem flog mit weiten Flügelhornschwingen der Chef, dem ganz offenkundig auch eine glückliche pädagogische Hand nachgesagt werden muß.

Für Flügelhörner und Posaunen war die Ballade „Resonance“ bestimmt. Mandi Reidelbauchs Altsaxophon schwelgte im Duett mit Wolfgang Häuptis Trompete. Im 6/4-Schritt tänzelte man auch durch die schwierigsten Tutti, alle achtzehn Mann wie eine Eins. Ein Hörner-Salut zum Abschluß, ein Blues in g-moll. Powerplay und Solistenkür als glorreiche Zugabe.

Dagegen hatte der gute Doug Hammond diesmal Pech. Cellist Abdul Fataah kam akustisch nicht zurecht, die Kommunikation zerflatterte, das Trio hatte alsbald jeden Boden unter den Füßen verloren. Nach der vorausgegangenen Big Band Orgie auch kein Wunder! Steve Coleman blies glatt gegen den Wind. Seinem Tenor fehlte jede Brillanz. Drum-Kobold Doug Hammond versuchte humorvoll zu über-

spielen, aber man sah ihren Gesichtern an, wie unzufrieden sie waren.

Peter Brötzmann stieg in alter Frische aufs Podest. Wie viele Jahre schon? Für ihn zählt nur noch das Instrument selber, Tenor-, Sopran- und Baritonsaxophon. Daß er dabei immer wieder Neues kreiert, liegt an seinem unerschöpflichen Phantasie-reichtum und - an der Kongenialität seiner jeweiligen Partner. Willy Kellers, für mich die eigentliche Attraktion des ganzen Jazz Weekends, bringt eine solche Vielfalt, Dynamik und Transparenz über die Trommeln und Becken (nicht zu vergessen das Vibraphon), daß man nur staunen kann. Wie er strukturiert, aus dem Nichts heraus, kraftvoll und doch derart locker, mit entwaffnender Logik und Folgerichtigkeit, das ist phänomenal. Da zwischert selbst das Bariton in den höchsten Tönen. Er ist ein As.

Alles was Klang hat und Töne gibt, hat Peter Gigers Family of Percussion zusammengetragen, Hölzer, Felle, Metalle und ... und ... und ... Die Bühne war voll davon, es dauerte eine Dreiviertelstunde, bis alles stand. Percussionsklänge aus aller Welt: Europa, Afrika, die Karibik, Asien. Wer wollte nicht über solch einen Klangteppich wandeln? Verblüffend die Intensität, die die fünf Musiker (neben Peter Giger Tom Nicholas, Michael Küttner, Burhan Ocal und Trilok Gurtu) aus ihrem Instrumentenarsenal herausholen. Jubel, Jubel!

Fast 150 Jahre bringen die vier Aufrechten von Marizikosch inzwischen auf die Bühne. Garbarek-Töne auf dem Tenor (Horst Jocham). „Bless my Soul!“ Noch mit von der Wochenendpartie waren das Albert Henrich - Klaus Brandt - Wolfgang Lauer Trio, Touch of Jazz, Triton und das Götz Tangerding-Ala Heiler Quintett. Es ist lobenswert, daß auch jungen einheimischen Jazzgruppen auf diese Weise ein größeres Podium gegeben wird, auch unter dem Zwang, sich gegen gewichtigere Namen durchsetzen zu müssen. Es ist zu hoffen, daß die Stadt Erlangen das Unternehmen entsprechend finanziell unterstützt hat, damit es nicht beim Jazz Weekend Nr. 1 bleibt.

Bernd Ogan

### Der Avantgardist als Abklopfer

## Dave Burrell

Zuerst liebenswürdige Ragtime-Assoziationen, dann Ironisches, Sarkastisches. Broadway-Glamour wird paraphrasiert, und während die rechte Hand des Pianisten eine gewollt süßliche Melodie aus dem Diskant herauskitzelt, wütet die lin-

ke Hand in scharfen, verqueren Baßakkorden, ein Spiel, das Entfremdung anzeigt. - Sarkasmus, eine andere Paraphrase. Ein Marschrhythmus kommt auf, das Klavier stetzt mit eitlen, aufgeplusterten Stechschritt-Stakkati daher, die melodischen Fragmente deuten immer wieder die Hirnrissigkeit derer an, die den Marsch veranlaßt haben. Dann geht der Marsch über ins bellende Gehacke einer Gewehrsalve. Musik, die argumentiert, angreift, entlarvt. Titel des Marsches: „Song for Grenada“. Und der da seinen amerikanischen Landsleuten erzürnt die Leviten liest, ist der Pianist Dave Burrell.

Solches und anderes gab's bei dieser Session im Freiburger Jazzlokal „Musikland“ zu hören. Ausdrucksstarken Blues, Standardthemen wie Billy Strayhorns schöne Ballade „Lush life“ oder die alte Bebop-Hymne „Confirmation“. Ein Beschwören der Vergangenheit? Dave Burrell, bekannt als Avantgardemusiker des Neuen Jazz, nun ein „Umgekippter“, einer gar, der auch Schickeriatöne produziert?

Nein, keine Bange, Burrell ist Avantgardist geblieben, bestätigt sich jetzt aber als einer, der Überkommenes resolut abklopft. Begleitet von Leonard Jones und seinen behutsamen Baßakzenten und von Sunk Pöschl am Schlagzeug lieferte Burrell ein Beispiel dafür, daß eine bewußt angewandte Anti-Technik, ein gewollter Verzicht auf brillante Improvisationen und großen Klanggestus eine Besinnung darstellen und beim Zuhörer ein Mitdenken bewirken kann.

Dissonante Überblendungen und Verfremdungen, atonale Einbrüche, unpathetische Klangballungen der Bässe, Anteile, die der Free-Jazz initiiert hat, sie waren die Einsatzmittel, die gleichsam den Zweck des ganzen Unternehmens erkennbar werden ließen. Denn Burrells Interpretationen schienen immer wieder zu fragen: Was ist an diesem und jenem Stück noch tauglich, was ist an guter Substanz in den Harmonien eingelagert, wo sind die Klischees, auf die verzichtet und auf die nicht verzichtet werden kann? - Die pianistischen Antworten, sehr komplex, arbeiteten einmal mit Überbetonungen und Ausführlichkeiten, ein andermal mit Verkürzungen und thematischen Umschichtungen. Mehr und mehr konnte da der abklopfende Avantgardist überzeugen. Und dies gilt wohl auch für die Antwort, die aus seinem Spiel heraus zu hören war und die wohl besagte, daß ein tumbes Nacheifern des Traditionellen nur Leerlauf bedeutet, daß aber auf die Grundmuster des Überkommenen nicht verzichtet werden kann, daß ein rabiat-Überbordwerfen auf einen Totalverlust hinausläuft.

Klaus Robert Bachmann

Leidenschaft und Seele,  
Atonalität und Schönklang

## Voss-Ignatzek-Duo

Wer das Voss-Ignatzek-Saxophon-Klavier-Duo, das seit 1979 besteht, aus seiner Gründungszeit her kennt und jetzt auf der Oldenburger Jazzdiagonale wieder hören konnte, dem ist eine frappierende Entwicklung eines jeden der beiden Musiker und damit auch eine Veränderung des Duovortrages insgesamt aufgefallen. Ein Wunder ist dieser Reifungsprozeß jedoch keineswegs, denn harte vier Jahre des regelmäßigen Probens und Studierens liegen hinter ihnen. Außerdem bestritten Jochen Voss und Klaus Ignatzek zahlreiche Konzerte im In- und Ausland, können darüber hinaus auf die Produktionen von drei LPs zurückblicken, die in der Fach- und Kulturpresse Beachtung fanden.

Das Duo begann sein Konzert mit Klaus Ignatzeks Komposition „Almuth's tune“, die durch einen vorangestellten Klavierpart eingeleitet wurde. Hier zeigte sich die Wichtigkeit eines wohlklingenden Flügels für eine Duokonzeption dieser Art. Ignatzek nutzte seine Möglichkeiten und zeigte gleich zu Beginn seine pianistischen Fähigkeiten: ausgefeilte, virtuose Technik, abwechslungsreiche Akkorde und präzise Phrasierung. Es sei gleich vorab gesagt, Klaus Ignatzek hat sich zu einem führenden Pianisten der deutschen Jazzszene entwickelt, der allen Ansprüchen an einen Jazzpianisten in der heutigen Zeit gerecht wird. Schließlich schreibt er alle Kompositionen für das Duo, die in ihrer Variationsbreite den Bogen spannen vom hymnisch-sakralen Charakter, Leidenschaft und Seele über rationalharmonischen Strukturen zur Atonalität und Schönklang.

Und da lag eigentlich auch der Schlüssel des Geheimnisses, als Duo ein ganzes Konzert bestreiten zu können, ohne an Spannung zu verlieren. Brachte die Komposition „Almuth's tune“ exzentrische Improvisationen im Fünfviertel-Takt, so verbreitete die „Hymn for my friends“ bewegte Feierlichkeit in schlüssiger Harmonik. Dann wieder fühlte man sich in dem Stück „Clouds in my head“ in musikalisch transparente Sphären versetzt, jenseits aller Grenzen zwischen dem Jazz und der Konzertmusik des 20. Jahrhunderts. Bewundernswert war das Zusammenspiel der beiden. Hier wurde, von unzähligen Kommunikationsfäden getragen, eine Einheit erreicht, die dem Hin und Her der Dialoge erwuchs.

„Fugato für Sopran-Saxophon und Klavier“ war der Titel, in dem ohne notistische Vorgabe musikalische Gedanken in Form von Klängen, Spannungen und ihren Auflösungen in faszinierender Weise auf und ab wogten, bis das Sopran-Saxophon glissandohaft Skalen verschmelzen ließ,



Bewundernswertes Zusammenspiel: Jochen Voss (links) und Klaus Ignatzek

Foto: Heiner von Reeken

dann explodierend und schreiend ausbrach, um den Weg zurück zur Harmonie und Gemeinsamkeit zu finden.

Jochen Voss spielte seine langjährige Erfahrung auf dem Saxophon aus und zeigte die wichtigsten Eigenschaften eines Saxophonisten von Format: eine modulationsfähige, ästhetische Tonbildung, exakte Phrasierung und das Vermögen, über komplizierteste Harmoniestrukturen geradezu mühelos zu blasen. Seine Art, musikalisch und verinnerlicht in dynamischen Bögen Themen vorzutragen, wirkte überzeugend. Dies gilt insgesamt auch für den Konzertauftritt des Voss-Ignatzek-Duos auf der diesjährigen „Jazzdiagonale“ in Oldenburg. Trotz vorgerückter abendlicher Stunde wurden die beiden mit lang anhaltendem Beifall dafür belohnt.

Klaus Melchers

### Grenzgänger

## Gary Burton-Chick Corea

Vibraphonist Gary Burton und Pianist Chick Corea, zwei Asse der Spitzenklasse, kamen mit dem Streichquartett - zwei Geigen, Viola und Cello - der Damen Ida Kavafian und Carol Schive und der Herren Toby Appel und Fred Sherry, zu einem eindrucksvollen Konzert in die Linzer Sporthalle.

Bestechend musizierten Corea und Burton als unbegleitete Solisten, damit jener Bewegung der Jazz-Moderne entsprechend, die beide bahnbrechend beeinflussten. Ihren hohen Rang als Improvisatoren wie als Virtuosen bewiesen sie ebenso in hinreißenden Duetten, dichte Dialoge mit

treffend wie phantasievoll formulierten Meinungen zum jeweiligen Thema. Damit unterstrichen sie bewundernswürdig die Bedeutung der gleichfalls von ihnen mit ausgelösten Kunst der Duos. Corea brillierte obendrein im Trio mit Geige und Cello sowie als Solist mit Streichquartett. Der dominierende Teil des Programms war jedoch dem Sextett vorbehalten, das Coreas kammermusikalische Kompositionen, darunter sechs der sieben Sätze der „Lyric Suite for Sextet“, mit derart viel Temperament und Dynamik aufführte, daß sicher niemand kunstkritische Kummerfalten bekommen konnte.

Corea weist sich als „Grenzgänger“ aus, seine kaum als neutönerisch einzustufenden Arbeiten sind vielseitig mit Europas Musikvergangenheit verbunden, entsprechen durchaus auch jenem Europäisierungsideal, das sich bereits am Beginn der Begegnung der Afro-Amerikaner mit der Musik des Abendlandes auswirkte und zum Jazz als Produkt eines Verschmelzungsprozesses zweier musikalischer Kulturen führte.

Coreas Kompositionen sind genau notiert und formal streng strukturiert. Bisweilen wird Liebe zur Musik Spaniens hörbar, mitunter auch ein bißchen vom Echo Bartoks. Obgleich es eine Fülle fabelhafter Improvisationen gibt, mit Maßstäben des Jazz sind die Werke kaum meßbar. Andererseits bieten sich für die Fusion „klassischer“ Streicherklänge mit Jazz Vergleiche an: etwa die Streichquartette in Schullers „Jazz Abstractions“, im „Double Quartet“ des Roach, im Orchester des Don Ellis, oder die Arbeit mit Streichern in Sauters „Focus“ für Getz, in Kentons „Innovations“, in Burtons „Seven songs for Quartet and Chamber Orchestra“.

Robert Urmann

# Jazz aktuell

Höhepunkt: **Humphrey Lyttelton**

## 15th IOTJM Biel Bienne 1983

In allen Bieler Zeitungen konnte man lesen, daß Jass Sessions, Jass Meetings und Jass Festivals stattfinden. Die Jasser waren eingeladen, sich beim Jassleiter zu melden und der Jassgilde anzuschließen. Eine total verjassete Stadt, dieses Biel. Allerdings etwas komisch geschrieben der Jass. Es stellte sich dann auch heraus, daß es sich hierbei um ein sehr beliebtes Schweizer Kartenspiel, ähnlich dem Poker, handelt und zum Jazz keinerlei Beziehung hat.

Etwas anderes hatte allerdings viel mit Jazz zu tun, und das war das 15th International Old Time Jazz Meeting, das am 11. und 12. November 1983 stattfand. Wieder war das Kongreßhaus der Ort des Geschehens, und auch das Wetter war wie gehabt: neblig, naß und kalt. Aber das kennt man ja schon und hat sich darauf eingestellt. Im Kongreßhaus war es dafür an den beiden Abenden des Meetings um so wärmer. Das wieder von Andre J. Racine gut zusammengestellte und hervorragend organisierte Programm bot für jeden Geschmack etwas, und das treue Publikum füllte die Säle und freute sich an der Musik.

Eröffnet wurde das Freitagabend-Konzert von den Steppin Stompers, einer guten Schweizer Amateurband. Obwohl es immer schwer ist, als erste Band zu spielen, gelang es ihnen sehr gut, die Zuhörer in die richtige Stimmung zu bringen. Die zweite Band des Abends waren die Swiss Dixie Stompers aus Biel, sozusagen die Lokalmatadoren. Die Band wurde erst Anfang des Jahres wieder neu formiert und kann im nächsten Jahr das 30jährige Jubiläum feiern. Durch die vielen Auftritte in diesem Jahr wurde der Standard weiter verbessert und durch viel Spielfreude, gepaart mit Können, hinterließen die SDS einen hervorragenden Eindruck (s. auch Podium 10/83). Besonders die individuellen Leistungen der Musiker haben sich gesteigert, und es macht viel Freude, der Band zuzuhören.

Anschließend trat der mit viel Spannung erwartete Pianist und Sänger Willie Mabon auf. Leider konnte er am Freitagabend nicht überzeugen, da sein Mikro nicht ganz in Ordnung war und im Großen Saal dadurch viel verloren ging. Auch schien ihm die Anreise in den Knochen zu stecken. Ferner mußte Willie Mabon gegen den temperamentvollen Auftritt von Little Willie Littlefield vom Vorjahr anspielen, und das war sehr schwer.

Als nächstes kamen Humphrey Lyttelton & his Band auf die Bühne. Es ist schwer, hier nicht in Superlative zu verfallen. Die

Behauptung, daß dies die beste Band Lytteltons ist, trifft sicher zu. Hier paßt einfach alles. Die Band spielt homogen, die Musiker passen auch privat gut zusammen und sind mit viel Freude beim Spielen. Die Band kam ohne den erkrankten Pianisten, dafür aber mit Gitarrist Paul Brides, der nie das Gefühl aufkommen ließ, hier ein Ersatzmann zu sein. Humph spielt mit seiner Band einen enorm swingenden Mainstream, viele gute Ellington-Nummern, auch Traditionais und mit besonderer Liebe die von Buck Clayton speziell für ihn arrangierten Stücke. Sehr beeindruckend auch die verschiedenen „Bands in the Band“, in denen John Barnes, Pete Strange, Bruce Turner, Paul Sealey, Adrian McIntosh und Paul Brides glänzten. Be-

Bands auf, und man war wieder gehörig am Laufen, um von allem etwas zu hören. Trummy Young trat zweimal mit den Swiss Dixie Stompers auf. Es war ein schönes Wiedersehen und -hören mit dem langjährigen Posaunisten der Armstrong All Stars. Der sympathische, freundliche 71 jährige, dem man das Alter nicht anmerkt, stieg voll mit ein, spielte, sang und witzelte wie ein Junger. Die SDS, vor dem Auftritt mit Trummy etwas nervös, gewöhnten sich schnell an den neuen Mitspieler und steigerten sich ganz gewaltig. Besonders der Posaunist Alex Zahler spielte Soli wie nie zuvor und brachte mit Trummy Young einige wunderbare Duette, die das Publikum begeisterten.



Enorm swingender Mainstream: **Humphrey Lyttelton.**

Foto: Konzertdirektion Karsten Jahnke

sonders viel Anklang fand „Humphrey Lytteltons Barock Ensemble“ mit drei Klarinetten und Baritonsax. Kein Wunder, daß die vorgegebene Spielzeit nicht eingehalten wurde und der ganze Zeitplan gewaltig ins Wanken kam.

Nach dieser großartigen Band hatte es die letzte Gruppe des Abends, die Picayune New Orleans Music aus Muzzano natürlich schwer. Trotz langer Anfahrt, einige Musiker sind aus Florenz, und trotz des späten Auftritts - er begann ca. 1.30 Uhr, als sich die Besucherreihen schon merklich gelichtet hatten - hielt sich diese Band aber sehr gut und der Trompeter Hannes Anrig, der Organisator der „Festa New Orleans Music Lugano“, dachte gar nicht daran, sein Programm zu kürzen. Das war auch richtig so.

Der Samstagabend brachte dann Musik in allen vier Sälen. Insgesamt traten 11

Nach dem zweiten Auftritt jammten die SDS und Trummy Young noch zusammen in der Garderobe, und diese Einlage wurde, wie auch der vorangegangene Auftritt, mit Video-Kamera aufgezeichnet. Trummy Young war sehr angetan von den SDS und sagte: „I enjoyed playing with this band very much. They like what they are doing and so do I. Nice guys.“

Willie Mabon war an diesem Abend auf drei verschiedenen Bandstands zu hören und es war kein Vergleich zum Freitag. Gut ausgeruht, ein gutes Mikrofon und gleich lief alles besser. Ein besonderer Genuß war ein vierhändiger Boogie Woogie mit dem zufällig anwesenden Pianisten Bob Barton, bekannt durch das Trevor Richards New Orleans Trio.

Die zwei Auftritte der Humphrey Lyttelton Band an diesem Abend waren fast noch



besser als am Freitag. Der Große Saal des Kongreßhauses brodelte, swingte und jumpete, daß es eine Freude war. Auf besonderen Wunsch spielte Humph den „Huckle Buck“, und es entwickelte sich eine kleine Jam Session.

Unmöglich, alle Gruppen zu erwähnen, die am Samstagabend noch auftraten, aber einige sollten doch genannt werden. Da waren z. B. die Swing Makers, die guten Swing in klassischer Quintettbesetzung brachten. Ferner Bonzos String Band, die in Stil und Besetzung an die Gruppen um Django Reinhardt und Stephane Grappelli erinnerten. Hier steckt wirklich etwas dahinter.

Die Picayune New Orleans Music, wie am Abend zuvor schon in großartiger Spielfreude und sehr relaxed, zeigte wieder einmal, wie schön ursprünglicher New Orleans Jazz sein kann, wenn er richtig interpretiert wird. Es macht schon sehr viel Spaß, diese Band mit ihrer archaischen Auffassung und dem Einfühlungsvermögen alte New-Orleans-Titel spielen zu hören. Hannes Anrig hat es wirklich verstanden, die richtigen Musiker zu vereinigen. Als „band in the band“ spielten noch die Red Bean Jazzers - natürlich auch New Orleans Jazz - mit Posaune, Klarinette, Banjo und Baß. Etwas ungewöhnlich in dieser Besetzung, aber unwahrscheinlich gut. Vater und Sohn, Max und Fabio Pachetti, Posaune und Klarinette, haben keine Generationsprobleme. Beachtlich, daß Fabio erst seit rund drei Jahren Klarinette spielt und schon diese Reife und dieses Können besitzt. Sein Solostück „Burgundy Street Blues“ war beste New-Orleans-Tradition. So etwas sollte man öfters hören.

Leider ging auch dieser Abend oder besser Morgen einmal zu Ende, und um 3.30 Uhr war es dann aus. Das 15th International Old Time Jazz Meeting Biel-Bienne war vorbei. Eineinhalb Jahrzehnte - seit 1969 - fand bisher in Biel das IOTJM im Kongreßhaus statt. Ob und wie es weitergehen wird, steht momentan noch nicht fest. Es sieht so aus, als ob es im nächsten Jahr Schwierigkeiten mit den Räumen im Kongreßhaus geben würde. Andre J. Racine, der idealistische Veranstalter des Meetings, durch berufliche Belastungen immer mehr in Anspruch genommen, muß sich überlegen, ob er wieder alles organisieren kann.

Die große Gemeinde der Freunde des Meetings in Biel, ob aus der Schweiz oder aus Deutschland, würden den Wegfall der schönsten Novemberbeschäftigung sehr bedauern. Außerdem wäre die traditionelle Jazzszene der Schweiz um eine ihrer besten Veranstaltungen ärmer.

Hoffen wir also das Beste und wünschen, daß das 16th IOTJM 1984 doch stattfinden wird.

Walter L. Henne

## Der Weltmeister und seine zweite Liga

### Steve Lacy Sextett

Eine Schlüsselfigur der einstigen Free Jazz Avantgarde und zugleich der bedeutendste lebende Sopransaxophonist des Jazz überhaupt war am 15. November mit seinem Sextett in Ulm zu Gast. Seit der 68er Zeit wohnen die Bandmitglieder in Paris und fast genauso lang besteht die Gruppe. Kein Wunder, daß das Sextett eine starke Gruppenidentität hat, die allerdings ganz vom Spielideal des Leaders geprägt ist. Das hervorragende Zusammenspiel bestach denn auch im Sauschall, obschon deutlich wurde, daß neben der Weltklasse des virtuosen, hellwachen und stets inspirierten Steve Lacy die übrigen Bandmitglieder zweite Liga sind.

Zu Beginn der siebziger Jahre unterschied sich die Musik der Steve Lacy Gruppe von dem oft brachialen, energiebetont sich ausrotzenden Kaputtspielideal der europäischen Free Jazzer durch ein mehr intellektuell gelenktes Auffasern des musikalischen Materials in seine Mikrostrukturen. Ungewöhnlich war dabei auch die Mitwirkung der Schweizer Cellistin Irene Aebi mit ihren Obligati, die jedoch in dem Bläser/Schlagzeug-Pulsieren selten vernehmbar war. Diesem musikalischen Grundprinzip ist die Lacy-Gruppe bis heute treu geblieben, wenn auch inzwischen wieder konventionelle Strukturelemente wie Harmoniefolgen, Modi und durchgehender Beat zu ihrem Recht kommen.

Das erste Set bestand denn auch aus zwei langen swingenden Nummern, einer sehr konventionell angelegten Ballade und einem beherzt swingend angegangenen Jazzchanson, bei dem Irene Aebi als geschulte und präzise phrasierende Sängerin überraschte. Leider konnte man die hintergründigen, französischen Texte wegen der wenig zufriedenstellenden Akustik nur bruchstückhaft verstehen.

Schon in diesem ersten Set traten Stärke und Schwäche des Sextetts klar zutage. Die Lacy Sextett-Gruppenidentität ist immer noch ein starkes Stück amerikano-europäischer Jazzszene, auch wenn die Klänge heutzutage weniger spröde und verquer sind. Steve Lacys Sopransaxophon, ob aktiv beteiligt oder tacet, dominiert diesen Gruppensound. Und dieser nur Sopran spielende Saxophonist ist ein Meister auf seinem Instrument, der die konventionelle Spielweise dieses schwer zu meisternden Horns um zahlreiche vor ihm unerforschte Gebiete erweitert hat. Seine Verbundenheit mit den großen, suchenden Improvisatoren des Jazz, insbesondere seinem Lehrmeister Thelonious Monk, ist stets präsent.

Altsaxophonist Steve Potts weiß in den tutti-Passagen den Meister wirkungsvoll zu ergänzen, als Solist (zuweilen auch auf

dem Sopransaxophon) besticht er jedoch nicht gerade durch Ideenreichtum. Ähnliches ist auch von Pianist Bobby Few zu sagen; in den konventionelleren Stücken zitierte er augenzwinkend flanaganhafte Bopklischees, aber beim charmannten Augenzwinkern blieb es denn auch - selbst in den free-Passagen, wo er sich undifferenzierter Clusters bediente, die so gespielt mittlerweile anachronistisch wirken. Schlagzeuger Oliver Johnson macht ein schwarzes erdiges Schlagzeug, dessen Klang allerdings dröhnend schwerfällig wirkt. Das läßt sich auch von seinen Rhythmen sagen; schon in der Zusammenarbeit mit Jean-Luc Ponty wollten sie nicht so recht abheben.

Man erkennt das Dilemma von Bandleader Steve Lacy, der für seine Musik die schwarze afro-amerikanische Komponente braucht. In Paris sind es nur diese drei Afroamerikaner, die ständig zur Verfügung stehen und dieses Element liefern können. Sicher wissen die drei um dieses in Europa einmalige Kapital und bleiben hier; New Yorker Standards sind sie nicht (oder nicht mehr) gewachsen. Was Wunder also, daß Steve Lacy am beeindruckendsten in letzter Zeit mit anderen Leadern oder solo musiziert hat.

Von diesem Dilemma ist Irene Aebi sicher nicht betroffen; neben ihren bestechenden Vokalisieren war ihr einfühlsam und inspiriert wirkendes Spiel auf Cello und Violine jedoch kaum zu vernehmen. In dieser Besetzung sollte eben ein Tonabnehmer mit eigenem Verstärker zur natürlichen Erweiterung des Instruments gehören.

Der Bassist Jean-Jacques Avenel hat das begriffen. Er spielte einen kräftig soliden Baß, blieb in seinen Soli bodenständig und erfreute mit sauberer Doppelgrifftechnik. Auch das Daumenklavier bediente er souverän.

Die Reaktion auf das Steve Lacy Sextett war also zwiespältig. Das an diesem kulturträgigen Dienstag nicht allzu zahlreich erschienene Publikum würdigte aber die beeindruckende Gruppenidentität mit starkem Beifall. Schließlich hatte man eine starke Musik gehört. Thomas Fitterling

## 4. Rems-Murr-Jazztage

### A Tribute to Louis Armstrong and Benny Goodman

Zum vierten Male fanden vom 31. Oktober bis 4. November 1983 die Rems-Murr-Jazztage statt. Unter dem Motto „A Tribute to Louis Armstrong and Benny Goodman“ wurden Musiker eingeladen, die selbst lange mit Louis oder Benny gespielt haben. Die Besetzung, Peanuts Hucko, Billy Butterfield, Trummy Young, Marty Napoleon, Jack Lesberg, Gus Johnson, Lars Erstrand und die Sängerin Louise Tobin, versprach einiges - und hielt es auch.

Eröffnet wurde das Konzert von den Fiat Foot Stompers aus Waiblingen, deren Klarinetist Peter Bühr der Initiator und Organisator der Rems-Murr-Jazztage ist. Auch die Stompers hatten sich für ihren Set einen Gast eingeladen, den Posaunisten Ashley Alexander aus Los Angeles. Schon ihr Programm war ganz auf Armstrong eingestellt. Nach „Dippermouth blues“, „Chimes blues“ und „Someday you'll be sorry“ war man gut auf die Hauptakteure eingestimmt. Begeisterter Applaus empfing die „Armstrong-Schüler“, für die dieses Konzert ein „Heimspiel“ war, denn alle traten schon bei früheren „Jazztagen“ in Waiblingen auf. Für einige von ihnen ist es fast schon zur zweiten Heimat geworden.

Nach alter Tradition begannen sie, wie Louis Armstrong seine Konzerte auch, mit „When it's sleepy time down South“ und vom ersten Moment an merkte man, daß die Musiker in bester Spiellaune waren. Vor allem ist es immer wieder ein Vergnügen, der Rhythmusgruppe Napoleon-Lesberg-Johnson nicht nur zuzuhören, sondern auch die Kommunikation zwischen den Dreien beim Spielen zu beobachten. Bei Jack Lesberg habe ich immer das Gefühl, daß er gleich mit seinem Baß zu tanzen anfängt.

Erste Höhepunkte des Konzerts waren dann die Feature-Stücke der einzelnen Musiker, wobei Trummy Youngs „Mood indigo“ für mich das beeindruckendste war. Nach Billy Butterfields „Dear Old Southland“ brachte Marty Napoleon mit seinem „St. Louis Blues“ den Saal zum Kochen. Nicht minder heiß ging es zu, als Peanuts Hucko, Lars Erstrand und die Rhythmusgruppe mit „Waiting for the sunrise“ und „Stealin' apples“ Benny Goodman ihren Tribut zollten. Danach verzauerte Louise Tobin, die schon bei Harry James und Goodman sang, durch ihre Version von „The man I love“ das Publikum. Bei „There'll be some changes made“ fühlte man sich in die Ballrooms der 30er und 40er Jahre zurückversetzt,

und man kann sich gut die Szenerie dort vorstellen: Eine duftende swingende Band mit Sängerin und Tänzern, die sich über das Parkett schoben, alle kleine Fred Astaires und Ginger Rodgers.

In der zweiten Hälfte des Konzerts stellten sich die Musiker auch als Sänger vor: Trummy Young mit „Margie“ und der Pianist Marty Napoleon mit den bekannten Armstrong-Hits „Hello Dolly“ und „Marne“. Und noch einmal „Swingtime“ in der kleinen Besetzung um Peanuts Hucko. Als sich dann alle Musiker für eine Session-Nummer auf der Bühne einfanden war es kurz nach Mitternacht - das Konzert hatte vier Stunden gedauert -, der Saal immer noch voll und - obwohl an einem Donnerstag - die Stimmung hatte nicht einen Moment nachgelassen. Als sich alle Musiker mit „When you're smiling“ verabschiedeten, war mir zwar nicht zum Smilen zumute, wenn ich an die Heimfahrt nach Frankfurt dachte, aber ich habe es zum vierten Mal nicht bereut, nach Waiblingen gefahren zu sein. Ich habe einen begeisternden Jazzabend erlebt. Man muß allen, die daran mitgearbeitet haben, danken, besonders dem Initiator Peter Bühr. Für diejenigen, die nicht die Möglichkeit hatten, das Konzert zu besuchen: der Südfunk Stuttgart sendet das Konzert aus Waiblingen in der Sendung Treffpunkt Jazz an zwei Samstagen im Januar (14.1. und 28.1. 1984, 17.00-18.00 Uhr). Ich freue mich schon auf die 5. Rems-Murr-Jazztage im Herbst 1984: „Come and bring your friends!“

Ute Pehl

**tondon-Jazz, swingend, geschliffen, heiß**

### Six Sounds Jazzband

Es gibt sie wieder - oder besser gesagt, immer noch: die legendäre Six Sounds Jazzband des Bremischen Trompeters Eberhard Bendzko! In den sechziger Jahren wurde sie mehrfach zum Festivalsieger gekürt, sowohl als Gruppe als auch ihre Einzelsolisten. Alte Jazzfreunde werden sich gern an die als EP erschienenen Aufnahmen von „Swanee River“ und „Georgia on my mind“ erinnern. Nach diesen Erfolgen swingten sie quer durch Europa - oft hart an der Grenze zum Profilage. Der Stil der Band unterschied sich wohltuend von dem, der durch die fast schon unübersehbare Masse von Revival-Jazzbands dargeboten wurde und wohl auch immer noch wird, durch den starken Einfluß des authentischeren „amerikanischen“ Jazz der New Yorker Bands um Eddie Condon, Lawson-Haggart und der Armstrong All Stars.

Still ist es um die Six Sounds Jazzband im Laufe der Jahre nie geworden. 1965 wurde sie als eine der ersten westdeutschen Bands im Rahmen eines Kulturaus-

tauschs in die DDR eingeladen und begeisterte dort ein jazzhungriges Publikum. Im Frühjahr 1973 formierte sich die Gruppe neu um den Frankfurter Pianisten Roland Schneider und den Klarinetisten Charly Höllering aus Stuttgart. Als German Dixieland All Stars überzeugten sie auch eingefleischteste Gegner des sogenannten bierseligen Dixieland zum einen davon, wie sehr diese Musik swingen kann, zum anderen aber auch davon, daß diese Musik durchaus eine Plattform für beachtenswerte kollektive und insbesondere auch solistische Leistungen sein kann. Gute und erwähnenswerte Jazzmusiker gibt es nicht nur im neuen Jazz!

Der Erfolg mit den All Stars ermutigte Eberhard Bendzko, die Six Sounds Jazzband wieder als feste Formation unter dem traditionsreichen Namen aufleben zu lassen. Bei der Suche nach guten Mitstreitern wurde er zunächst fündig in Hannover. Mit Günther Peschke, Klarinette, Tenorsaxophon, und Wilhelm Regtmeier, Posaune, hatte er auch schon bei den German Dixieland All Stars zusammengearbeitet. Aus Lüneburg holte er sich wohl einen der besten deutschen Amateur-Pianisten, Pieke Bergmann. Helle Peters, Schlagzeug, aus Bremerhaven und Bernd Schöttner, Baß, aus Bremen vervollständigten die Gruppe.

Nun jazzte man nicht einfach los - öffentlich jedenfalls! -, sondern arbeitete zunächst ein Repertoire aus. Pieke Bergmann und Günter Peschke schrieben die Arrangements. Nicht nur für den Kenner ohrwurmige Traditionals wurden bearbeitet, sondern man griff auch tief in die Kiste des Kansas City Jazz, der Basie und Clayton Combos sowie zu Stücken von Johnny Hodges und Benny Goodman. Erste Konzerte im norddeutschen Raum ernteten Anerkennung und sehr gute Kritiken. Mundpropaganda machte die Six Sounds Jazzband in einschlägigen Kreisen schnell bekannt, so daß Angebote von Clubs und Konzertveranstaltern aus allen Teilen der Bundesrepublik nicht lange auf sich warten ließen.

Die Six Sounds überzeugen durch ihre enorm swingende, engagierte Spielweise, durch raffinierte Arrangements und besonders durch solistische Leistungen. Ihren bisher größten Erfolg heimsten sie im Mai 1983 beim 13. Internationalen Dixieland Festival in Dresden ein. Sie wurden dort nicht nur von den Jazzfans geradezu stürmisch gefeiert, sondern ernteten auch von der Konkurrenz aus ganz Europa internationale Anerkennung. Noch während des Festivals wurden die Six Sounds für eine Tournee durch die DDR im April 1984 verpflichtet.

Condon-Jazz, swingend, geschliffen und trotzdem sehr heiß!

(Kontakt: Eberhard Bendzko, Parkstr. 74, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/34 40 21)

# Jazz aktuell

Improvisierte Musik und  
Feuerschlucker

## „Jazz In" Coswig

Offenbar geht so etwas - die Coswiger mögen mir das verzeihen - am besten in der Provinz, Coswig liegt an der Bahnstrecke Dresden - Meißen. Der kleine Ort scheint sich schon früher einiges geleistet zu haben. Ein großer Saal erweckt nostalgische Gedanken an Bälle, deren Flair verblaßt ist. Heute heißt das Unternehmen Clubhaus Coswig. Die IG Jazz dieses Clubhauses hat es geschafft, eine Reihe ins Leben zu rufen, die nun alles andere als provinziell ist. Das dritte große „Jazz In" Coswig avancierte zum Ereignis ersten Ranges.

Drei nachmittag- und abendfüllende Veranstaltungen präsentierten improvisierte Musik in multimedialen und grenzüberschreitenden Dimensionen, Ich weiß, nicht nur den eben erwähnten Worten, auch der Idee droht die Gefahr der Abnutzung oder des Klischees - wenn das Multimediale zur Message wird und das, was der Einzelne musikalisch oder sonstwie zu sagen hat, dabei untergeht. Coswig hat in mehreren Varianten gezeigt, daß das nicht zu passieren braucht. Und es hat Spaß gemacht (darum geht's ja wohl nicht zuletzt), den Leuten im überfüllten Saal ebenso wie den Musikern, den Akteuren und Artisten. Daß im Gesamtprogramm der introvertierten Solopassage nicht weniger Aufmerksamkeit gewidmet wurde als der exotischen Darbietung, spricht für die Stärke der Musiker und nicht zuletzt auch für die (von überall angereisten) Zuhörer. Eingeblassen wurde das Fest, das ja zugleich auch Werkstatt war, vom Jagdhornbläserquartett Moritzburg; drei Herren und eine Frau in grüner Tracht, die ihr Reper-

toire waidmännischer Tradition fünf improvisierenden Bläsern gegenüber zu verteilenden hatten. Das Ganze wurde mehr als nur ein Gag - eine raumfüllende, collagenhafte Musik, sich gegenseitig überschneidend, Platz lassend, entgegengesetzend und zusammenkommend. Durch zwei, auch bei den folgenden Programnteilen oft simultan genutzte Spielstätten (die Bühne und ein in der Mitte des Saales aufgestelltes Podium) entstand optische, akustische und auch schon so etwas wie theatralische Spannung. Danach dann zwei exzellente Streicher, der Geiger Stefan Gaitzsch (er spielt auch im Trio mit Günter Sommer) und der Bratscher Holger Naumann mit Duo- und Solostücken von jungen Komponisten aus der DDR. Kammermusik im Ballsaal und ein mucksmäuschenstilles Jazzpublikum. Das wäre vor Jahren so nicht denkbar gewesen. Gänzlich in improvisatorische Gefilde tauchten dann Alexander von Schlippenbach und Sven-Åke Johansson. Auch hier ist Tradition im Spiel, Lieder mit Klavierbegleitung, Liederzyklus, könnte man denken. Doch Johanssons Phantasie sprengt alle Begriffe. Ihm fällt mehr ein, als man sich vorher ausdenken kann; eine Zeile von vielen, zufällig haften geblieben: „Maßlos ist das Maß, doch etwas ungenau." Kein Zweifel, der Mann ist ein Poet. Glänzend die musikalische Partnerschaft mit Alexander von Schlippenbach, der - um es im Jargon der Konzertkritiker zu sagen - „einfühlsam begleitet", aber doch eben zugleich mehr tut als dies und mit hohem Strukturbewußtsein improvisiert. „Fine" ist ein Trio mit dem Saxophonisten Dietmar Diesner, dem Gitarristen Lothar Fiedler und dem Bassisten Christoph Winkkel, das zusammen mit der Tänzerin/Pantomimin/Bewegungskünstlerin Fine Kwiatkowski auftritt. Doch die freie Improvisation als gemeinsames Arbeitsprinzip läßt mitunter tatsächlich den Eindruck ei-

nes Quartetts entstehen. Fine erweckt tänzerische Assoziationen an die dämonische Leinwand des frühen deutschen Films, an Rap Dancing, die Bauhausbühne und wer weiß was noch. Viel Einengendes ist zu spüren, aber auch Entfesseltes, dann die Faszination von Schattenbildungen im Verein mit der Projektion von Künstlerfilmen. Vor allem aber ist Rne eine starke Persönlichkeit, und Fine als Gruppe geht im Spektrum der improvisierten Musik zweifellos einen ganz und gar eigenen Weg. Zwei gleichfalls beachtenswerte Musiker der jüngeren Improvisationsgeneration schlossen sich an: der Baßklarinettist/Sopransaxophonist Heiner Reinhardt im Duo mit dem Pianisten Carlo Inderhees. Sie hatten ein wahres Mammutprogramm zu bewältigen, denn mit ihrer Musik war der „Variete"-Teil verknüpft - insgesamt mehr Gleichzeitigkeit von Verschiedenem als Ergänzung bzw. Entsprechung. Dabei haben Reinhardt und Inderhees mit viel Intensität gespielt, ein breites Spektrum von Emotionen ausbreitend. Parallel zur Duomusik agierten nacheinander die Tänzerin Marlies Kuttke mit drei Riesenschlangen, der Feuerschlucker Ben Abdul samt Assistentin Sarah und der Pantomime Ralf Herzog. Am erstaunlichsten Marlies Kuttke, die sich mit ihren Schlangen auf das Risiko der Improvisation einließ, die Geschlossenheit eines Nummernprogramms sprengte und so tatsächlich Grenzen überschritt. Naturgemäß ging es beim Feuerschlucker um die Attraktion. Ungeteilter Beifall für die gewaltigen Flammen, die er in den Saal spie - nicht nur für die Exotik, sondern vor allem für die Leistung. Ralf Herzog bot Pantomime, irgendwo von der Marceau-Schule ausgehend, inzwischen dutzendfach gesehen. Das mag andernorts seinen Platz haben - im Kontext der Multimedia-Werkstatt war es einfach nicht stark genug.



Eine überzeugende Form des Zusammenwirkens unterschiedlicher Ausdrucksweisen schufen Conrad Bauer und Tada-shi Endo. Connys Posaunensoli bestehen durch meisterliche Technik, vor allem aber durch immensen Einfallsreichtum, Hintergründigkeit, zuweilen auch Witz. Wie all das zugleich Reaktionsspiel werden kann, Kontrapunkt und Mitvollzug, aber auch Impuls, wurde vor einiger Zeit im Duo mit Han Bennink besonders deutlich. Anders, aber in gewisser Weise doch ähnlich gelingt das mit Tadashi Endo, der eine so persönliche Ausdrucksweise entwickelt hat, daß feststehende Begriffe wie Tanz, Pantomime oder Performance einfach nicht mehr genügen. Die stumme Kunst der Körpersprache und die (musikalisch) sprechende Kunst kommen zusammen. Es geht weder um Begleitung noch um Illustration, sondern um einen gemeinsamen Arbeitsprozeß, der die Genregrenzen vergessen läßt. Dabei schlüpft Bauer keineswegs in die Rolle des Mimen, doch in seinem Spiel ist so viel Körperliches, und in Tadashi Endos Bewegungsabläufen ist so viel Sinn für Musikalisches, daß sich beide auf einer unsichtbaren Ebene berühren. Endo vermag mit sparsamen Gesten ebenso zu überzeugen wie mit rasanten Beschleunigungen, mit der Alltagsmiene ebenso wie mit schamanischer Zauberkraft. In der Verbindung von Disziplin und Ekstase, nicht im Kolorit, ist da bestimmt ebensoviel Japanisches im Spiel wie bei Conny Bauer europäische Musiktradition, so daß sich nicht nur verschiedene Medien, sondern auch verschiedene Mentalitäten treffen, begegnen, austauschen und gerade dadurch ihr Profil ausprägen.

Der zweite Abend brachte Soli - zunächst Keith Tippett mit einem langen, eindrucksvollen Set. Mit einfachster Präparation und einer komplexen, auf große Zusammenhänge orientierten Technik gelingt

Tippett so etwas wie das Transzendieren des Instrumentes. Man weiß zum Schluß nicht mehr, ob man ein Klavier gehört hat aber man fühlt die emotionale Mitteilung einer Persönlichkeit. Diesen Eindruck hatte ich immer wieder während des „Jazz In“ - egal, wie es gesagt wird, zunächst einmal muß jemand sich selbst einbringen. Das merken die Leute - beim Schlangentanz ebenso wie beim Geigen-solo. - Wunderbar dann Barre Phillips mit einem Solo in der Mitte des Saales. Auch Phillips spielt so etwas wie Kammermusik, aber man merkt, daß er vom Jazz herkommt. Da gibt es neben folk-inspirierten Wendungen all die spieltechnischen Neuerungen, die auch in der modernen Kontrabaßliteratur auftauchen, aber bei Phillips gibt es mehr: unmittelbare, lebendige Gestaltungskraft, eine menschliche Wärme, die sich nicht reproduzieren läßt. Sven-Åke Johansson als Solist ist gleichermaßen einmalig und unberechenbar. Freilich, man kennt einige Bausteine des Repertoires, doch auf das, was er macht, kann man gar nicht gefaßt sein. Johansson ist seit je ein nicht zu kategorisierender Akteur; seine Musik besaß das Moment des Theatralischen, bevor so etwas wie improvisiert multimediale Geschichten in Umlauf kamen. Schlagzeugsolo komplett, ausgewechselte Becken (Metall, Holz, Schaumstoff), Säbeltanzintonation auf dem Akkordeon, viel Bewegung, vielleicht weniger Anspannung als sonst, auf keinen Fall weniger Einsatz. Und alles klingt auch noch. - Ganz anders freilich klingt Günter Sommer. Im Unterschied zu Johanssons Sparsamkeit setzt er auf perkussionistische Fülle, auf Orchestrales, musikalische Vieldimensionalität. Wie immer beeindruckend. Und dann passierte doch etwas völlig Unerwartetes. Peter Brötzmann stürzte mit seinem Saxophon auf die Bühne, erlöste Baby von der Einsamkeit des Langstreckenläufers und for-

derte ihn gewissermaßen zur gemeinsamen Tour de Force heraus. Man muß schon stark sein (und das nicht nur im physischen Sinne), um dem Brötzmannschen Anspruch standzuhalten. Günter Sommer ist es, auch Johannes Bauer, der bestens in das Quartett paßt, das abschließend zu hören war: Brötzmann, Tippett, Johannes Bauer, Posaune, und Willi Kellers unermüdlich an Schlagzeug und Vibraphon. Wenn Musik mit so viel Einsatz und Überzeugungskraft gespielt wird, ist es zweitrangig, ob sie (wie zwei Tage vorher auf der Tour des Quartetts) strukturell stärker differenziert oder (wie in Coswig) mit voller Stimmkraft daherkommt und regelrecht explodiert. Man merkt es unter den Füßen, im direkten und übertragenen Sinne. Vibration.

Am dritten Abend (Montag) war ich leider nicht mehr dabei. Er war dem United Workshop Orchestra vorbehalten, das ich vorher in Berlin gehört hatte und das im Wechsel von freien und geschriebenen Passagen durch Frische und Vielseitigkeit überzeugte. Geleitet wird die internationale Band, der diesmal auch Manfred Hering, Ulrich Gumpert und der Ungar Mihaly Dresch angehörten vom Schlagzeuger und Vibraphonisten Albrecht Riermeier. Vielleicht wäre es wünschenswert, eine solche Besetzung nicht nur kurzfristig zusammenzuhalten. Als ad-hoc-Unternehmen gelang jedenfalls eine Mischung, die genug Professionalität und zu wenig Routine um sich verbreitete, die also das Ganze ganz schön in Fahrt brachte. Disziplin mit einem Schuß Chaos.

„Jazz In“ Coswig läßt an Peitz denken, an die schon jetzt legendären Jazzwerkstätten in Peitz bei Cottbus (mein Gott, das ist doch erst ein Jahr her!). Auf jeden Fall wird - bei aller Unvergleichbarkeit von dort etwas weitergeführt, ein gutes Feeling.

Bert Noglik

# Jazz aktuell

Weiter wichtiger Einblick  
in den Jazz in der DDR

## Jazz-Tage 83

Wieder einmal ist Ost-Berlin seinem Ruf als Jazzmetropole der DDR gerecht geworden. Das Haus der jungen Talente, zentral gelegen, hatte neben den regelmäßigen montäglichen Konzerten zu den „Jazz-Tagen 83“ geladen, einem Festival-Marathon, das über drei Bühnen lief, vom Zuhörer langen Atem erwartete.

Erstaunlich, wie man ohne programmatische Schienen, gewichtige Schwerpunkte oder anspruchsvolle Absichten auskam, einfach nur Jazz darstellte, die Akteure agieren ließ. Ohne große Worte kristallisierten sich Schwerpunkte heraus, wurden Trends deutlich. Etwa der, daß Jazz-rock längst abgewirtschaftet, aber nicht totzukriegen scheint. Die musikalische Substanz mag noch so dürrig sein, eklektische Elemente noch so überwiegen, ankommen tut das Ganze allemal.

Begeistert wurde die westdeutsche Band Freeport aufgenommen, ein Trio, das mit ausuferndem Tastenwabern und schwebenden Saxophonlinien mit sparsamen Mitteln Atmosphäre schaffte. Und die scheint wichtig, um sich „fallen“ lassen zu können, sich in die Sphären-Welt zu begeben. Funktionelle Musik? Wie dem auch sei: „Völlig losgelöst von der Erde.“ Ein Schelm, wer Böses dabei denkt.

Das Günther Fischer Sextett ist nach wie vor der führende Vertreter jener Richtung in der DDR. Überzeugen konnten mich die konzentrierten Chorusse des Trompeters Joachim Graswurm. Fischer selbst bläst ein glattes Saxophon, kümmert sich ansonsten um die Einsätze seiner Bandmitglieder, schreibt Arrangements und Kompositionen. Vielleicht sollte er doch besser bei der Filmmusik bleiben.

Bei den Großformationen, nicht mehr schlicht Big Band genannt wegen des assoziierenden Swing, hat sich in den letzten Jahren ein ausgewogenes Verhältnis

herausgebildet zwischen Komposition und Improvisation. Während amerikanische Orchester stärker einen Hang zum Akademischen haben, was vermutlich mit der versäumten klassischen Musikgeschichte zusammenhängt, sich mehr der europäischen notierten Konzertmusik zuwenden, um sie mit der schwarzen Tradition zu verbinden, sind europäische Bands im Umgang mit der Tradition unverkrampfter. Der Johannes Bauer Workshop aus der DDR, ein Tentett um den Posaunisten Johannes Bauer, vermochte zwar nicht an die quirligen, ironisch durchsetzten Auftritte der Ulrich Gumpert Workshopband anzuknüpfen, überzeugte aber doch durch eine eigene Handschrift. Sich ausdehnende, dynamisch steigernde Unisono-Passagen gipfeln in abwechselnden Soli (Saxophone: Dietmar Diesner, Heiner Reinhardt, Volker Schiott). Da wird mit viel Spiellaune und Engagement musiziert, daß es eine wahre Pracht ist.

Weniger erfreulich geriet der Beitrag der zweiten Großformation, dem United Workshop Orchestra. Es wurde kürzlich vom Westberliner Perkussionisten und Vibraphonisten Albrecht Riermeier für eine DDR-Tour zusammengestellt mit neuen Gesichtern, wie den Saxophonisten Mihaly Dresch aus Ungarn und Jean-Jacques Ruhlmann aus Frankreich. Selten wird das Feld klarer Strukturen verlassen, ist stets ein einengendes Korsett zu spüren. Reibungspunkte sind kaum vorhanden, offensichtlich konnte man sich über bestimmte Abläufe nicht verständigen. Mal ist es ein rockorientiertes Stück, mal ein Choral, der sich in ostinate Figuren flüchtet. Eine Reihe prominenter Solisten (u. a. Hering, Gumpert) macht noch keine Band aus.

Bleibt da nur, sich auf Bewährtes zu besinnen? Das Programm der beiden Nächste präsentierte immerhin sieben Duos oder Solos, die sich im Rahmen des Bekannten und Gehörten bewegten.

Altmeister Ernst-Ludwig Petrowsky fand sich zu einem spontanen Duo mit Willi

Kellers ein, eine beredte Geste jazzmusikalischer Kommunikation. Zu den Saxophonläufen und Phrasen, deren Erfahrungsreichtum zum Staunen Anlaß gibt, hat Kellers stets die passende Schlagzeug-Antwort parat, ein nie versiegendes pulsierendes Umspielen. Der Pianist Emil Vicklicky, bei Mombasa bekannt geworden, und der Bassist Frantisek Uhlir aus der CSSR hielten mich nicht lange in Bann, Günter Sommer und Barre Phillips versäumte ich ganz, wie überhaupt der Zuhörer oft Opfer eines überladenen Programmes wurde. Oberflächliches Hineinhören dann bei Dom Um Romao, dem brasilianischen Perkussionisten, im Duo mit dem Gitarristen Christy Doran.

Ein Gitarrist sorgte abschließend für den herausragenden Höhepunkt. Der Solo-Auftritt von Helmut „Joe“ Sachse wird bei mir lange haften bleiben. Wie Sachse virtuos die Gitarre beherrscht, voller Konzentration und Ekstase, wie er rasant in die Saiten greift, im flinken Auf und Ab sich dazu perkussiv begleitet, ist ein einzigartiges Jazzereignis. Jazz im besten Sinne: der Tradition zeigt sich Sachse keineswegs abgeneigt. Über den Original-Harmonien von „La fiesta“, „Goodbye, pork pie hat“ oder „Round about midnight“ wird bis zum Exzeß improvisiert, mit einer Hingabe, die ihresgleichen sucht. Und doch ist Sachse, dieser Jimi Hendrix der Jazzgitarre, stets auf der Suche, möchte noch umfassender mit Rhythmen und Melodien hantieren. Nicht genug, daß er zwei Gitarren gleichzeitig spielt, eine Gitarre mit zwei Tonabnehmern versieht. In fließendem Wechsel greift er zur Flöte, bei nachhallendem Gitarrenklang, werden lange Flötentöne gehalten, überblasen, wobei die Stimme als Grundton dient. Nach diesem Auftritt des extrovertierten Joe Sachse vermochte ich dem anschließenden introvertierten Uwe Kropinski nicht zu folgen. Schade, denn Kropinski zählt neben Sachse zu den wichtigsten Gitarristen des Jazz in der DDR, wenn nicht Europas.

Reiner Kobe

## Biographie als mitgestaltete Jazzentwicklung

### Ernst-Ludwig Petrowsky

Man kann es nachlesen: geboren am 10. Dezember 1933 in Güstrow. Keine koketten Sprüche. Dem Mann nimmt man die 50 ab. Er hat etliches durchgemacht und einiges durchgebracht: die Musik und sich selbst. Jazz war für „Luten“ - wir nennen ihn nun mal so (und er nennt sich selbst so) - von Anfang an so etwas wie ein Schrei, den er beantworten wollte. Das kostet Kraft, äußere und innere. Luten schont sich nicht. Er hat durchgehalten, auch in den schweren Jahren, als Jazz nicht gemocht wurde oder als man vom Jazz nicht leben konnte. Dem Strom musikalischer Moden hat er sich immer widersetzt. Bei aller Offenheit Neuerungen gegenüber, wird er nie verhehlen, daß er in der Tradition steht. Doch krampfhaftes Festhalten am einmal Bewährten ist ihm ebenso fremd wie Effekthascherei. Seine musikalische Biographie läßt Jahresringe erkennen, Erfahrungen, Entwicklungen, Veränderungen, etwas Gewachsenes: Kontinuität. Das alles hat mit Arbeit zu tun, mit Intelligenz, mit Haltung. Wer Luten kennt, weiß, wieviel und wie ernst er (noch heute) übt. Handwerk war für ihn immer eine Grundbedingung, nie Selbstzweck. Musiker, deren Horizont nur bis zum Notenpult reicht, können ihn rasend machen. Musikalisches Schubkastendenken kontert Luten mit wortakrobatischen Wutausbrüchen. Er bringt sich nicht nur ein, er wirft sich - ins Spiel, in die Diskussionen, wenn's sein muß, auch in den Streit. Seit rund dreißig Jahren steht er nun schon in der vorderen Linie jenes Musizierbereiches, der für ihn immer zugleich Lebensbereich war und ist, fast so etwas wie eine Konfession.

Begonnen hat alles in jener legendären Kapelle Eberhard Weise (Weise war damals Theatermusiker in Petrowskys Heimatstadt), die sich Mitte der fünfziger Jahre aufmachte, nicht nur Tanzmusik, sondern auch Jazz spielen zu wollen. (Luten später: „Wir spielten überall nur einmal.“) Begegnungen mit Krzysztof Komeda, später dann die Zusammenarbeit mit Joachim Kühn sind zwei wichtige Punkte in der Impulskette. Das von Petrowsky mitgegründete Manfred Ludwig Sextett zählte zu den zentralen Jazzformationen der DDR in den sechziger Jahren. Stand diese Gruppe noch stark in der Hardbop-Tradition, so wagte sich das (ebenfalls von Petrowsky mitinitiierte) Rundfunk-Jazzensemble Studio IV schon weit in freie Musizierbereiche vor. Für damalige Ohren so weit, daß es zum lautstarken Pro und Kontra des Publikums kam. Doch das blieb Übergangserscheinung.

Der Jazz entwickelte sich, und mit ihm wuchs das Publikum. Was dann kommt, ist weit verzweigt. Petrowskys musikalischen Weg von Mitte der fünfziger Jahre bis in die Gegenwart zu rekonstruieren, würde zugleich bedeuten, Hauptlinien des Jazz in der DDR nachzuforschen, Jazzgeschichte. Petrowsky hat mit Veteranen und Newcomern gespielt, in wechselnden Werkstattbesetzungen, langfristig aber immer auch mit eigenen Gruppen. Blickt man in die letzte Dekade, so sind Trios zu nennen: mit dem Bassisten Klaus Koch und dem Schlagzeuger Günter Sommer, mit dem Trompeter Heinz Becker und Klaus Koch, seit einigen Monaten mit dem Gitarristen Helmut „Joe“ Sachse und Klaus Koch. „Synopsis“ ist zu erwähnen (in den siebziger Jahren eine Schlüsselgruppe für die Räume freier Improvisation), die Zusammenarbeit in der Band um Ulrich Gumpert, mit Hans Rempel, mit dem Organisten Hans-Günther Wauer...

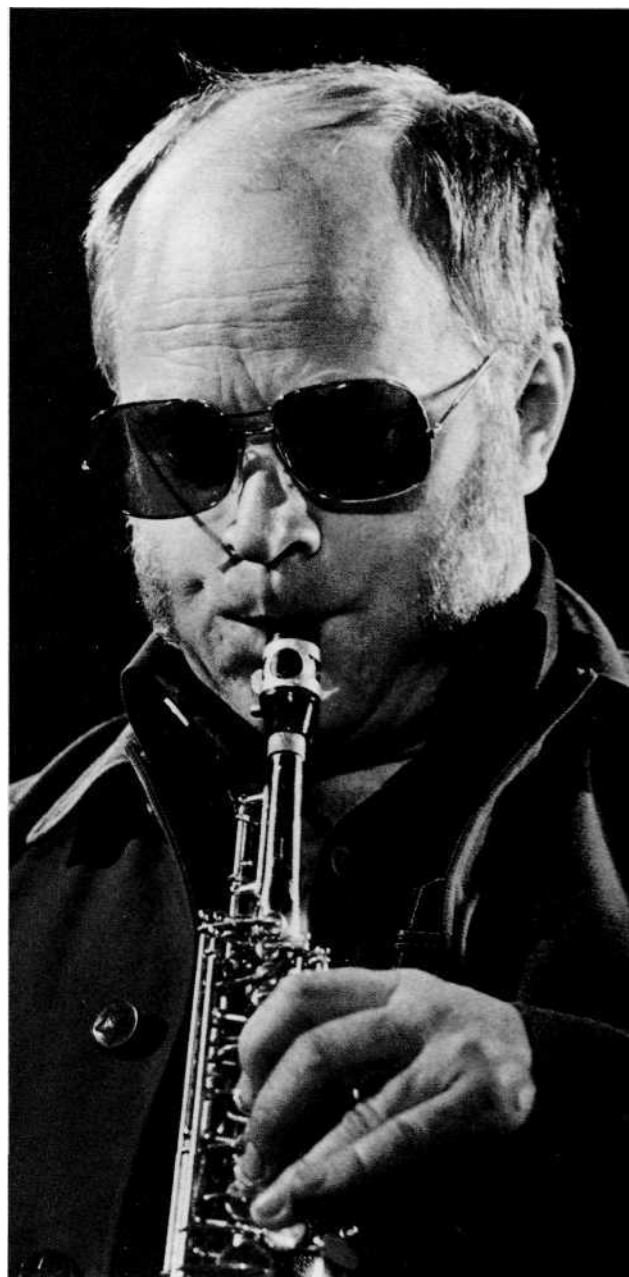
Zur Entwicklung des Jazz in der DDR gehört die Öffnung zum internationalen Geschehen. Kaum ein europäisches Festival, auf dem Luten nicht gespielt hätte, dazu kommen viele bedeutende Musiker, die gern mit ihm gespielt haben und mit ihm spielen wollen. Luten war in Amerika und in Indien erfolgreich. Sein Leben verläuft heute kreuz und quer durch Europa. Und doch ist er immer wieder in den kleineren und größeren Klubs zwischen Rostock und Suhl zu hören, mit dem gleichen Engagement wie auf den renommierten Festivals.

**Hat etliches durchgemacht und einiges durchgebracht: die Musik und sich selbst: Ernst-Ludwig Petrowsky**

**Fotop: Paul Gerhard Deker**

Petrowskys Ärger über die Kategorisierungen hängt auch damit zusammen, daß er über sie hinwegspielt. Er hebt in der George Gruntz Concert Jazz Band mit dem „A-Train“ vom Erdboden ab, und er schwingt sich im Verein mit dem Globe Unity Orchestra in intergalaktische Höhen. Doch damit nicht genug. Im Bergisch-Brandenburgischen Quartett ist er mit von der Partie gewesen, als die Gratwanderung zwischen Genialität und Banalität zu andersgearteten Höhenflügen Anlaß gab. Und dann gibt es das Duo mit der Sängerin Uschi Brüning, der Luten nicht nur musikalisch verbunden ist. Daß sich all das ergänzt, authentisch bleibt, nicht in Gegensätze zerfällt, ist mehr als ein Kunststück. Es hängt mit Lutens Biographie zusammen, die man auch als mitvollzogene, mitgestaltete Jazzentwicklung lesen und hören kann.

Bert Noglik



# Jazz News

## World Percussion Kurs In Wengen

Vom 1. bis 15. Juli wird die Swiss Jazz School einen Ferienkurs im Bemer Oberländer Ferienort Wengen durchführen. Beim Kurs sollen die wichtigsten, in Zusammenhang mit dem Jazz zur Anwendung gelangenden Formen der Perkussion, Schlagzeugtechnik und Rhythmik vorgeführt, gelehrt und praktiziert werden. Als Dozenten konnten u. a. gewonnen werden: Max Roach, Fritz Pauer und Peter Giger, der schon für den ersten dieser Wengener Kurse vor 10 Jahren verantwortlich zeichnete. Das Lehrprogramm umfaßt afrikanische, afro-kubanische, brasilianische, asiatische, europäisch-zeitgenössische und Rock-Per-

kussion, dargeboten von ausgewählten Musikern. Aber auch die große Tradition der Basler Fasnachtstambouren wird vermittelt. Eine Reihe von zusätzlichen, international anerkannten Jazzmusikern, die als Instrumentallehrer tätig sind, ermöglicht es, daß die Schüler neben den theoretischen Lektionen und Vorführungen auch Zugang zu den praktischen Workshops finden. Das Kursgeld für „World Percussion and Jazz Jubilee 1984“ beträgt sfr. 700,-. Die Zahl der Teilnehmer ist begrenzt. Anmeldefrist bis Ende März. Kontakt: Swiss Jazz School, Eigerplatz 5 a, CH-3007 Bern.

**Jazz Research** 15(1983) enthält u. a. die Beiträge: Negro Spirituals und europäische Notenschrift (M. Kugler), Black Nationalism in Jazz (Frank Kofsky), die literarische Adaption der Spiritualsymbolik im narrativen Frühwerk Richard Wrights (B. Klostermann) sowie Buchbesprechungen und Berichte aus dem Gebiet des Jazz. Der Band ist zu einem Preis von öS 420,- bei der Akademischen Druck und Verlagsanstalt in Graz zu beziehen.

Finnish Jazz ist der Name einer vom Finnish Music Information Centre herausgegebenen Broschüre, die finnische Jazzmusiker in Wort und Bild vorstellt, Angaben zu finnischen Jazz-Institutionen, Schallplattenfirmen, Jazzlokalen, Kritikern, Agenten und Plattenveröffentlichungen bringt. Kontakt: Finnish Music Information Centre, Runeberginkatu 15 A, SF-00100 Helsinki 10, Finnland, Tel. 40 91 34.

**GRIM**, die Marseiller Jazzmusiker-vereinigung, produziert seit Oktober Platten unter dem Label GRIM Musiques. Drei Alben liegen bereits vor: Jean-Marc Montera Trio „Anna S. et autres histoires“, Gerard Siracusa „Jardins de Paille“ und Andre Jaume „Patiences“. Kontakt: GRIM, 44, Rue des Dominicaines, F-13001 Marseille, Tel. 90 61 62.

**Jazz aux Halles**, unter diesem Motto begann am 23. November eine Konzertreihe in den Halles de Schaerbeek in Brüssel. Bisher stellten sich vor: das Jan de Haas Quartet, Milkshake Banana, das Guy Raiff Trio und das Alain Rochette Trio.

**Bestverkaufte Jazzplatten** sind nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard derzeit: 1. George Benson, „In your eyes“, 2. Herbie Hancock, „Future shock“, 3. Bob James, „Foxie“, 4. Jean-Luc Ponty, „Individual choice“, 5. Spyro Gyra, „City kids“, 6. George Winston, „December“, 7. Al Jarreau, „Jarreau“, 8. Al Di Meola, „Scenario“, 9. George Winston, „Autumn“, 10. Manhattan Transfer, „Bodies and souls“.

## Sonder-Jazzkurse Burghausen

Vom 20.-22. Januar werden im Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen vier Sonderkurse durchgeführt. Es sind dies:

175. Jazzkurs Burghausen - **Sonderkurs 27 für Gitarre**, für Fortgeschrittene. Dozenten: Wolfgang Ruß, Gitarre, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

176. Jazzkurs Burghausen - **Sonderkurs 27 für Perkussion**, für Fortgeschrittene. Dozenten: Genhard Laber, Perkussion, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

177. Jazzkurs Burghausen - **Sonderkurs 12 für Jazztanz**, für Fortgeschrittene. Dozenten: Claudia Riede, Jazztanz, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele. Unterrichtsprogramm: Polyzentrik, Erle-

Beim **12. internationalen Kompositionswettbewerb für Jazz** in Monaco wurde dem Schweizer Victor Burghardt für seine Arbeit „Habanera“ der erste Preis zuerkannt. Der zweite ging an den Polen Jarek Zbigniew für seinen „Waltz for Billy“ und der dritte an den Engländer Walter Richard Stephen für „Solitaire“. Ins Finale kamen auch Komposition von Lajos Dudas, Stephan Diez, Peter Berton, Le Hong Nguyen, Rodolfo Alchourron, John LaBarbera, Jakob Hug und Christian Casanova. **Moers Music** legte vor kurzem drei neue Schallplatten vor: Vocal Summit, „Sorrow is not forever - Love is“, Mathias Rüegg Vienna Art Choir, „From No Art to Mo-(z)-Art“ und Härte 10, „Härte 10“. Kontakt: Moers Music, Postfach 1612, 4130 Moers 1, Tel. 0 28 41 / 7741.

**The Jazz Center of New York**, ein Projekt der „Not-for-profit Universal Coalition“ wurde Anfang November in New York eröffnet. Das Zentrum wird die UJC's New Offices beherbergen und vor allem Konzerte der UJC veranstalten. Im Dezember traten u. a. das Armen Donelian Trio, das Ricky Ford Quartett, Abbey Lincoln und Jeanne Lee auf. Kontakt: Universal Jazz Coalition's Jazz Center of New York, 380 Lafayette St.-3rd Rd., NYC 10003.

**Ja & Ro Records** und Exilproduktion sind einen Kooperationsvertrag eingegangen. Darüber hinaus wird die Zusammenarbeit mit dem EFA Medienbetrieb intensiviert werden. Kontakt: Exilproduktion + JA & RO Records, Raiffeisenstr. 16, 3403 Friedland 5, Tel. 0 55 09 / 23 03.

**Jazz Records 1942-80** nennt sich die Nachfolge-Discographie der Jazz Records 1942-1962, von der in nächster Zeit Band 1 erscheinen wird. Um die folgenden Bände möglichst rasch fertigstellen zu können, werden Mitarbeiter gesucht, die mit discographischer Arbeit vertraut sind. Interessenten können sich bei Erik Raben, Spurvevej 11, DK-4000 Roskilde, Denmark, melden.

ben von Schrittkombinationen, Umsetzung eines Musikstückes in Tanz.

178. Jazzkurs Burghausen - **Sonderkurs 11 für Klavier**, vor allem für Anfänger. Unterrichtsprogramm: Tonbildung/Phrasierung, Jazzharmonielehre, Begleitung, rechte Hand, Improvisation, Erarbeitung von Stücken, Geschichte des Klaviers im Jazz. Dozent: Joe Viera.

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 710 930 00 (H. Viertl) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

„**Two is One**“ - Tribute To Thelonious Monk, unter diesem Titel fand im November in der New Yorker Town Hall ein Konzert zum Gedenken an Thelonious Monk statt. Dabei waren die Gruppe Sphere sowie Abdullah Ibrahim Dollar Brand und Carlos Ward.

Das **Concert Büro Rolf Schubert** führt in den nächsten Monaten Tourneen mit folgenden Solisten und Bands durch: Dr. Ross (9.-26. Februar), Erwin Helfer & Angela Brown (1.-23. März), Errol Dixon (23. März - 8. April), Louisiana Red (27. April - 20. Mai), Little Willie Littlefield (28. April - 13. Mai), Art Hodes (14.-20. Mai), Blind John Davis (17. Mai - 3. Juni), Blind Jim Brewer (15.-30. Juni), Valerie Wellington and the International Blues Band (21. Juni - 15. Juli), Bowling Green John & Harmonica Phil Wiggins (21. Juni - 15. Juli). Kontakt: Concert Büro Rolf Schubert, Bonner Str. 4, 5000 Köln 1, Tel. 02 2132 27 29.

**Blue Note** nennt sich der neue Jazzclub in der Krone in Darmstadt, der Anfang Dezember seine Pforten öffnete. Es spielte das Kosch-Langguth-Scharf Trio feat. Wilson de Olivera, das auch in der nächsten Zukunft jeden Abend als Hausband fungieren wird. Gelegentlich soll das Trio durch Gast-solisten verstärkt werden.

Das **Larry Blackshere Trio** wird nach seiner erfolgreichen November-Tournee im Mai '84 wieder durch Deutschland reisen. Geplant ist u. a. ein Live-Mitschnitt des Deutschlandfunks. Mit dem Vibraphonisten spielen der Bassist James Kerwin und der Schlagzeuger James Reynolds. Kontakt: Dietlinde Gogl, Am Judenbroich 16, 5020 Frechen, Tel. 0 22 34 / 1 51 48.

Die **Groove Big Band** hatte Anfang November ihren ersten öffentlichen Auftritt im Theatersaal des Kulturhauses Kornwestheim. Die Band, die im Sommer 1983 an der Musikschule Kornwestheim gegründet wurde und von den beiden Musikern Frederic Rabold, Trompete, und Manfred Kniel, Schlagzeug, geleitet wird, setzt sich aus Musikern des Stuttgarter Raumes zusammen. Im Rahmen des „Jazz Workshop“, der einmal monatlich in der Musikschule stattfindet und u. a. auch Beratung für einzelne Musikschüler sowie für Gruppen beinhaltet, betreuen die Mitglieder der Band auch die Musikschüler und fördern so deren Jazz-Aktivitäten. Kontakt: Musikschule Kornwestheim, Stuttgarter Str. 91, Tel. 0 71 54/2 02-2 79.

**Gebhard Ulimann** gewann im Duo mit dem Gitarristen Andreas Willers beim Pop-Nachwuchsfestival der Deutschen Phonoakademie in der Sparte Jazz den ersten Preis. Der Saxophonist und Flötist wird in dieser Besetzung sowie mit der schon länger bestehenden Formation Meyer-Eggink-Ullmann im Frühjahr eine Tournee unternehmen. Kontakt: Gebhard Ullmann, Schlesische Straße 35 a, 1000 Berlin 36, Tel. 0 30 / 612 62 49.

**Tony Oxley's Contemporary Music Ensemble**, eine Gruppe, die aus 13 Musikern besteht und in der u. a. die Saxophonisten Gerd Dudek und Konrad Diesner, der Geiger Phil Wachsman spielen, war im letzten Monat auf Tournee durch die DDR. Für 1984 sind weitere Gastspiele in England und Italien geplant. Kontakt: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen, Tel. 0 21 62/1 84 08.

**Heiner Goebbels** und **Walter Mossmann** haben unter dem Titel „Unruhiges Requiem“ für Trikont eine Platte aufgenommen, die der Kritiker Thomas Rothschild als zukünftigen Klassiker politischer Kunst in Deutschland bezeichnet. **Keith Jarrett** gab Anfang Dezember in der Avery Fisher Hall in New York ein Solo-Konzert. Dies war, laut Jarrett, sein für längere Zeit voraussichtlich letztes Solo-Konzert in New York.

**Abbey Rader** legte kürzlich auf seinem eigenen Label Abray Productions & Records seine erste LP vor. Mit dem in Deutschland lebenden amerikanischen Schlagzeuger spielt der amerikanische Saxophonist und Flötist Ken Simon, der schon mit Cecil Taylor, Sunny Murray, Machito u. a. zusammengearbeitet hat. Kontakt: Abray Productions, Eichholzof, 3418 Us-lar 1, Tel. 0 55 71/54 60.



**Miles Davis** wurde Anfang November, in der Radio City Hall in New York für seine überragenden Verdienste um den Jazz geehrt. Als Schirmherr dieser Veranstaltung fungierten die Black Music Association in Verbindung mit Columbia Records. Die Feierlichkeit stand unter dem Motto: „Miles Davis: A Tribute to an American Music Legend“. Unter den Musikern, die zu Ehren von Miles Davis spielten, waren seine ehemaligen Weggefährten Ron Carter, George Coleman, Herbie Hancock, Tony Williams, Wayne Shorter u. v. a. Die Einnahmen des Konzertes werden dem Miles Davis Scholarship Fund sowie einzelnen Projekten zur Förderung junger Talente zufließen.

**Air** ist der Name einer Jazzrockformation, die der Gitarrist Robert Gola mit dem Keyboarder Roland Eilenberger, dem Bassisten Manfred Kollapp und dem Schlagzeuger Ingolf Jordan gegründet hat. Kontakt: 05 61/77 18 48.

**The Quartet** nahm für View Records eine neue Platte in Rotterdam auf. Mit dabei waren der Saxophonist Gerd Dudek, der Pianist Rob van den Broeck, der Bassist Ali Haurand und der Schlagzeuger Tony Oxley. Kontakt: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10,4060 Viersen, Tel. 0 21 62/1 84 08.

**Stefan Traub** geht im Januar nach Einspielung seiner ersten Schallplatte mit der Darmstädter Gruppe „Elastic Headache“, für zwei Jahre in die USA. Dort wird der Vibraphonist und Percussionist in Boston am Berklee College of Music studieren, von dessen „Professional Music Scholarship Fund“ er ein Stipendium erhielt.

Das **Lauren Newton Trio** ist vom 1. bis 25. Februar und vom 1. bis 15. Mai auf Tournee. Mit der Sängerin spielen der Gitarrist Thomas Horstmann und der Keyboarder Uli Bühl. Lauren Newton wird außerdem in der zweiten Maihälfte mit dem Vibraphonisten Tom van der Geld, dem Bassisten Thomas Stabenow und dem Schlagzeuger Manfred Kniel unterwegs sein. Kontakt: Thomas Horstmann, Wilhelmstr. 156, 7400 Tübingen, Tel. 0 70 71/2 64 68.

**Ella, The Count & Oscar** - unter diesem Motto fand am 25. November das Pablo Jazz Festival in der Avery Fisher Hall in New York statt. Es stellten sich dabei Ella Fitzgerald, Count Basie mit seinem Orchester, Oscar Peterson sowie Joe Pass vor.

**Aki Takase** geht im April und Mai erneut auf Europatournee. Die japanische Pianistin, die bei ENJA Records unter dem Titel „Perdido“ ihr erstes Soloalbum vorlegte, wurde aufgrund ihres großen Erfolges beim Jazz Festival in Ungarn erneut nach Budapest eingeladen. Es sind auch Konzerte in Griechenland und Israel geplant. Kontakt: ENJA-Records, Frundsbergstr. 36,8000 München 19, Tel. 0 89/16 51 72.

**Das European Jazz Ensemble**, das aus den Musikern Gerd Dudek und Alan Skidmore, Saxophone, Allan Botschinsky und Kenny Wheeler, Trompeten, Eje Thelin, Posaune, Rob van den Broeck, Piano, Ali Haurand, Baß und Tony Oxley, Schlagzeug, besteht, wird in den Monaten Juni/Juli zum ersten Mal auf Tournee gehen. Kontakt: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10,4060 Viersen, Tel. 0 21 62/1 84 08.

**Jane Ira Bloom** wird mit dem Pianisten Fred Hersch, dem Bassisten Charlie Haden und dem Schlagzeuger Ed Blackwell im Rahmen ihrer diesjährigen Europatournee im Mai und Juni auch in der BRD auftreten. Kontakt: ENJA-Records, Frundsbergstr. 36, 8000 München, Tel. 0 89/16 51 72.

**Upsilon**, die Schweizer Gruppe mit dem Saxophonisten Jürg Solothurnmann, dem Pianisten Jürg Ammann, dem Bassisten Michel Poffet und dem Schlagzeuger Jürg Lehmann, hat jetzt unter dem Titel „Head in the clouds... feet on the ground“ auf dem musikereigenen Label Unit Records ihre zweite Platte vorgelegt. Kontakt: Upsilon, Jürg Solothurnmann, Thunstr. 33, CH-3005 Bern.

**Toto Blanke** unternimmt mit Electric Circus im Januar wieder eine Tournee. Der Gitarrist, der kürzlich die neue Platte „Bella Donna“ vorgelegt hat, wird mit dem Saxophonisten Tony Lakatos, dem Bassisten Norbert Dömling und dem Schlagzeuger Gabor Szende reisen. Kontakt: Toto Blanke, Postfach 1303,4790 Paderborn, Tel. 0 52 55/71 14.

**Steve Smith**, Peter Erskine, Steve Gadd, Ralph MacDonald u. a. Percussionisten stellten sich kürzlich beim „Zildjian Day in Boston“ am Berklee College of Music vor.

Das **Michel Petrucciani Trio** und das John Surman-Karin Krag Duo gehen im Januar und Februar auf Tournee. Im März werden Steps Ahead und die Carla Bley Band unterwegs sein. Kontakt: Saudades-Tourneen, Thomas Stöwsand, Franz-Josefs-Str. 3a, A-6130 Schwaz, Tel. (00 43) 52 42-24 45.

**Jazz in Books** ist der Name des neuen Jazzbücherkatalogs, den Era Publications, Postfach 94, CH-1211 Genf 19, vorgelegt hat.

**Marion Brown** stellte kürzlich einige seiner Bilder in der Kenkeleba Gallery in New York aus. Der Alt-saxophonist, der jetzt wieder mit Gunter Hampel unter dem Titel „Gemini“ auf Birth Records eine Duoplatte vorlegte, malt seit nunmehr 3 1/2 Jahren. Er sagt, daß er durch diese künstlerische Betätigung auch noch besser Saxophon spielen gelernt habe.

**Jerry Gonzalez** gastiert mit seiner Fort Apache Band im Juli wieder in Deutschland. Kontakt: ENJA-Records, Frundsbergstr. 36,8000 München 19, Tel. 0 89/16 51 72.

**Lou Blackburn** formierte kürzlich ein Quintett, das im Gegensatz zu seiner Gruppe Mombasa hauptsächlich Standards und Eigenkompositionen spielen wird. Mit dem Posaunisten Lou Blackburn, der schon Sideman von Lionel Hampton, Duke Ellington u. a. war, spielen der Trompeter und Flügelhornist Charles Green, der Pianist Emil Vicklicky, der Bassist Rudi Schröder und der Schlagzeuger Tony Nahar. Kontakt: Mary Walker, Teterower Str. 15,1000 Berlin 47, Tel. 0 30/6 06 35 75.

Das **Christoph Lauer-Johannes Faber Quintett** tritt am 16. Januar im „Quasimodo“ in Berlin auf. Der SFB zeichnet das Gastspiel auf. Die Gruppe, zu der neben Lauer und Faber noch der Pianist Jörg Reiter, der Bassist Thomas Stabenow und der Schlagzeuger Joe Nay gehören, wird im Juni auf Tournee gehen. Kontakt: Johannes Faber, Bahnhofstr. 11,7060 Schorndorf-Weiler, Tel. 0 71 81/7 40 62.

**Hans Thomas**, Arrangeur und Leiter der Gruppe Mainstream, veröffentlichte ein Notenheft mit sieben Kompositionen für Klavier. Zwei Stücke dieses Heftes sind in Septettbesetzung auf der LP Mainstream, „Carefree-Dance (Focus LP 1520, s. JP11/80)“ eingespielt, worden. Kontakt: Braun & Paretti, Postfach 1309,5300 Bonn 1.

**Mombasa**, die Gruppe des Posaunisten Lou Blackburn, unternahm im Dezember und Anfang Januar eine Tournee durch Indonesien. Ende Januar wird sie wieder in der BRD unterwegs sein. Die nächste größere Gastspielreise ist im April geplant. Kontakt: Mary Walker, Teterower Str. 15, 1000 Berlin 47, Tel. 0 30/6 06 35 75.

**Jazz**, das Schweizer Jazz Magazin, steht in seiner neuesten Nummer ganz im Zeichen des Themas „Die Frau im Jazz“. U. a. berichten Abbey Lincoln und Jeanne Lee über ihr Leben im Jazz-Business, erzählt Gabriele Kleinschmidt über ihre Erfahrungen als Managerin von amerikanischen Jazzmusikern. Zwei Essays versuchen das Problem „Frau im Jazz“ zu analysieren: „Macho Jazz und die feministischen Gegenströmungen“. Die Schweizer Zeitschrift ist in Deutschland nur im Abonnement direkt beim Jazz-Verlag, Postfach 242, CH-4018 Basel, zu beziehen.

**Young Sounds** nennt sich ein Projekt, das sich die Aufgabe gestellt hat, junge Musiker im Alter von 14 bis 21 Jahren zu unterrichten und bei der Jobsuche zu helfen. Finanziell unterstützt wird das Unternehmen teilweise durch Local 805 der Associated Musicians of Greater New York. Bekannte Jazz Musiker wie Art Blakey, Charles Rouse, Clark Terry, Tommy Flanagan und Abbey Lincoln spielten Mitte November während einer Eröffnungsveranstaltung, die in der Martin Luther King Jr. High School stattfand, zugunsten der Young Sounds.

**Ted Joans**, der in Afrika lebende amerikanische Jazz Poet, wird im Februar bei einer Lesungs-Tournee vom Trio des Münchner Jazzpianisten Götz Tangerding begleitet. Mit Tangerding spielen der Bassist Rainer Glas und der Schlagzeuger Rudi Roth. Kontakt: Rainer Glas, Am Europakanal 15, 8520 Erlangen, Tel. 0 91 31/99 28 25

**Bhakta** wird im Februar und März mit dem aus den USA stammenden Trompeter David George auf Tournee gehen. Zur Afro-, Asia- und Latin-Jazz Formation gehören der Pianist Jörg Ziegler, der Saxophonist und Flötist Peter Zisler, der Bassist Wolfgang Lauer und der Schlagzeuger Gerhart Ziegler. Kontakt: Jörg Ziegler, Tel. 07 11/85 25 09

**Peter Giger**, dessen Arbeit sich seit Jahren auf die Perkussionsmusik beschränkte, hat jetzt eine Band mit konventioneller Instrumentierung gegründet. Sie nennt sich Peter Giger's International Jazz Reflection und besteht aus dem Saxophonisten Christof Lauer, dem Pianisten Adzik Sendekci, dem Bassisten Thomas Heidepriem und dem Perkussionisten Tom Nicholas. Giger wird mit seinem Quintett im Mai auf Tournee gehen. Kontakt: Peter Giger, Mittelstr. 17, 6092 Kelsterbach, Tel. 0 61 07/22 89

**Joachim-Ernst Berendt** wurde von der National Association of Jazz Educators zu einer Vortragstournee im Januar 1984 in die USA eingeladen. Berendt wird über die Themen „Jazz and world music“ und „The European Scene“ Vorträge und Seminare halten. Er wird an Universitäten und Musikschulen in Chicago, West Lafayette und Bloomington (Indiana), Minneapolis, Los Angeles, Greeley (Colorado), New York, Boston und Columbus (Ohio) sprechen. Auf der gleichen Reise wird Berendt - zusammen mit dem IJF-Präsidenten Charles Alexander - als Repräsentant der europäischen Jazz-Szene an der Jahres-Convention 1984 der NAJE in Columbus/Ohio teilnehmen. Die NAJE - Dachorganisation der amerikanischen Jazzausbildung an Hunderten von Universitäten, Hochschulen und Schulen - ist an engen Verbindungen zur europäischen Szene interessiert. Ein Thema von Berendts und Charles Alexanders Verhandlungen in Columbus wird es sein. den Gewinnern der alljährlichen IJF Competition eine USA-Tournee zu ermöglichen und dafür jeweils den Gewinner der Jazz Competition, die die NAJE an amerikanischen Universitäten und Hochschulen veranstaltet, zu europäischen Jazzfestivals einzuladen.

**Thomas Horstmann** wird vom 20.-22. Januar einen Workshop für Jazzgitare in Tübingen bestreiten. Kontakt: Jimmys Musiklädle, Paulinenstr. 11, 7400 Tübingen, Tel. 0 70 71/3 35 48.



# JAZZ PODIUM

Nr. 2/XXXIII Februar 1984  
ISSN 0021-5686  
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 32,-

E 1315

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

Al Grey

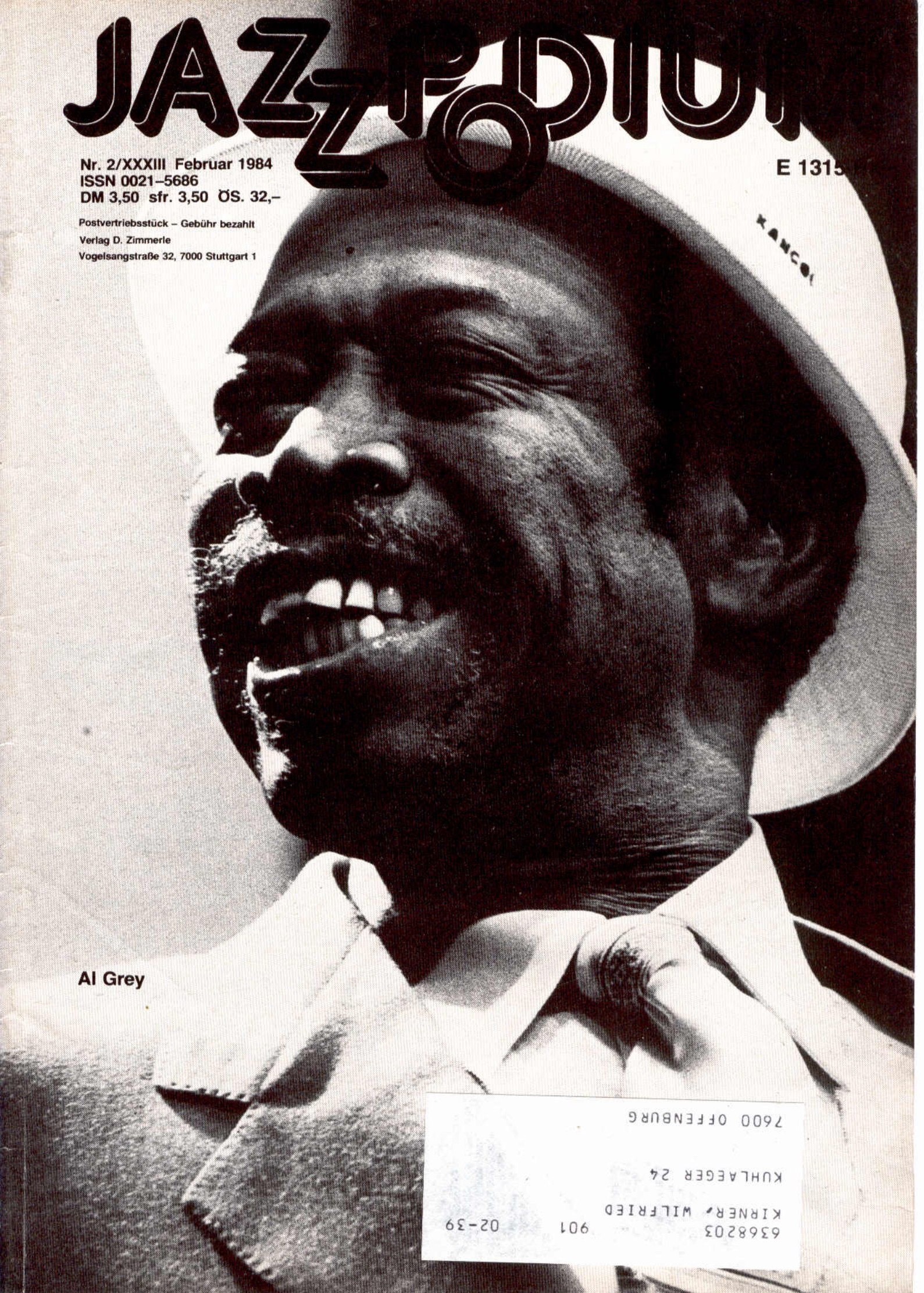
7600 OFFENBURG

KUHLAEGGER 24

KIRNER, WILFRIED  
6368203

02-39

901





# Ein lilanes Geschrei

## Jazz und Literatur

### I. Jazz in der Epik

#### 1. Kulturelle Selbstbehauptung

Die gesellschaftliche Emanzipation der Schwarzen in den USA nach der Abschaffung der Sklaverei erforderte auch eine kulturelle Identitätsfindung. Der Erfolg der Fisk-Jubilee-Singers, die schon in den 1870er Jahren sogar in Europa mit ihren Spirituals auftraten, war ein erster Schritt auf diesem Wege: Die angestrebte „Integration“ brachte es darüberhinaus mit sich, daß die schwarze Kunst aus den Bereichen der „Sklavenkultur“ heraustrat und sich auch die künstlerischen Medien der Weißen erschloß, speziell Roman, Lyrik und Drama.

Die Massenbasis des Jazz in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts machte ihn für weiße Autoren zu einem Motiv von symbolischem oder metaphorischem Wert (9), aber vor allem zum Kulminationspunkt kultureller Selbstbestimmung der Schwarzen. Es ist darum kaum verwunderlich, daß die Musik in den frühen schwarzen Romanen eine führende Rolle spielt, z. B. in Claude McKays „Banjo“ (1929), einem Buch, das ausnahmsweise nicht in Harlem spielt, dessen Protagonist jedoch ein schwarzer Musiker ist. Oder es wird in einem Gedicht McKays aus der Sammlung „Harlem Shadows“ (1922) die Stimme einer schwarzen Tänzerin dem Akkordklang mehrerer Flöten verglichen, wie sie von schwarzen Musikern beim Picknick gespielt wurden (10). Noch in späteren Werken wie Ralph Ellisons „The Invisible Man“ (1952) bleiben trotz musikfremder Inhalte die musikalischen und mentalen Qualitäten des frühen Jazz spürbar.

Fast der erste ernstzunehmende schwarzamerikanische Roman ist „The Autobiography of an Excolored Man“ aus dem Jahr 1912. Sein Autor, James Weldon Johnson (1871-1938), war nicht nur Prosaist, Lyriker, Librettist und Sammler von Spirituals, sondern im Laufe seines Lebens auch Schulleiter, Anwalt, US-Konsul in Lateinamerika, Literaturprofessor und 15 Jahre lang Generalsekretär der NAACP (National Association for the Advancement of Colored People).

Der Roman, der ihn berühmt machte, ist der fiktive Lebensbericht eines weißhäutigen Rassenmischlings, der sich dunkelhaft von den Schwarzen zu distanzieren versucht und doch nicht die volle Anerkennung der Weißen gewinnt. Sein Dilemma ist es, zwar kein Farbiger mehr zu sein, aber dadurch noch kein Weißer: nur ein „Entfärbter“ („excolored“). Der Pseudobiograph berichtet, wie er seine musikalische Begabung entdeckt und die Musik des Ragtime zu spielen lernt, von der es heißt, sie stamme „aus den fragwürdigen Lokalen in Memphis und St. Louis, wo Negerpianisten sie spielten, die von Musiktheorie nicht mehr wußten als von der Theorie des Universums, aber von natürlichem Instinkt und Talent geleitet wurden. Sie machte ihren Weg nach Chicago, wo sie eine Zeitlang populär war, bevor sie New York erreichte“. (11)

Schwankend zwischen weißer Musiktheorie und schwarzem Instinkt gelangt der Protagonist durch einen Mäzen als ein „Weißer“ nach Europa, da man auch dort den Ragtime gerne hört - „even the German people“. In einer wichtigen Episode des Romans will der Autobiograph durch ein Ragtime-Stück glänzen, das mit technischen Feinheiten aus der klassischen Musik vollgestopft ist; aber ein deutscher Musiker setzt sich ans Klavier, variiert und entwickelt dasselbe Stück aus dem Stegreif und macht daraus wirkliche E-Musik. Nach diesem Erlebnis ist der Ehrgeiz des Helden, ein klassischer weißer Musiker zu werden, gebrochen; er beschließt, nach Amerika zurückzugehen, um sich vielmehr der schwarzen Musik zu widmen, da er „als farbiger Komponist bessere Chancen haben würde, Aufmerksamkeit zu erregen, als Weißer“ (12). Aber natürlich endet er in Amerika als ein „weißer“ Nobody.

Monika Plessner nennt das Buch das „Negativ eines Bildungsromans“ (13): Der Autor läßt seinen fiktiven Autobiographen so dilettantisch und selbstgefällig erzählen, daß dieser sich in seinem Opportunismus und seiner Unbedeutendheit laufend selbst bloßstellt. Das Buch ist ein Produkt jener souveränen Ironie, jenes spröden Spottes, der die Mitteilungsweise der Schwarzen - vom Blues bis zur Coolness - prägt. Die Form, in der die Motive angerissen, die Figuren gegeneinander gesetzt werden, verweist auf musikalische Kunst-

mittel. Die Fiktion gelang Johnson übrigens so gut, daß das Publikum die anonym erschienene „Autobiographie“ für echt nahm; erst mit der 2. Auflage (1927) gab Johnson im Zuge der radikalen „Harlem Renaissance“ seine Autorenschaft bekannt und die Leichtgläubigkeit des vorwiegend weißen Publikums dem Spott preis.

Einen weiteren frühen musikverbundenen Höhepunkt schwarzamerikanischer Literatur stellt der 1923 erschienene Roman „Cane“ von Jean Toomer (1894-1967) dar. Der Autor besaß relativ hellhäutige Vorfahren (darunter einen berühmt gewordenen Senator als Großvater) und sympathisierte mit weißen Ästhetizisten der literarischen Avantgarde. Verschiedene Studien brach er ab, diente ab 1924 der Verbreitung der „unitistischen“ Lehren des russischen Philosophen Gurdjieff und wechselte damit endgültig ins weiße Lager über. Er starb schließlich als Quäker. Die Parallelen dieses Lebens zu Johnsons „Excolored Man“ sind erstaunlich.

„Cane“ ist ein schwieriges, avantgardistisches Werk. Es bildet keinen epischen oder logischen Ablauf, sondern eine poetische Totalität; es repräsentiert den „schwarzen Kosmos“ - in allen Nuancen von Afrika bis zum Lynchmord - durch ein Konglomerat von Lyrik, Prosa und Dramatik. Die Musik - die schwarze Musik - steckt sowohl in den Inhalten wie in der Konzeption. Inhaltlich sind Geist und Melodie der alten schwarzen Gesänge bewahrt (vor allem in der Lyrik, vgl. III.2), aber auch Emotionalität und Interaktion des Jazz literarisch transponiert. Eine Jazz-Combo etwa wird als ein Rudel sich balgender Katzen sichtbar: „Die Flöte ist eine Katze, die ihr Fell am tiefschnurrenden Saxophon reibt“ (14). Konzeptionell ähnelt die frei flutende Assoziation des Romans „einer musikalischen Komposition eher denn einem Werk der Literatur“; M. Plessner nennt „Cane“ „eine in die Sprache transponierte Jazzsymphonie“. (15)

Wie das tragende Medium des „Excolored Man“ die Ironie ist, so bestimmt in „Cane“ ein ambitionierter Ästhetizismus: „Art as Vision“. Behandelt das erste Buch anhand der schwarzen Musik den Rassen- und Kulturkonflikt, so ist sie in „Cane“ als Klangfarbe und Darstellungsform eines Weltbilds eingeflossen. Johnson schildert die Rassenproblematik mit eher kühler Tragikomik; Toomers angestregtes Künstlertum erklärt den schwarz-weißen Konflikt vollends für absurd. Die Darstellungsverfahren beider Werke waren für die amerikanische Literatur innovativ.

#### 2. Die Szene des Modern Jazz

Spätestens seit dem Be-Bop ist Jazz nicht mehr selbstverständlich die Sache aller Schwarzen, sondern zu einer Angelegen-

heit für Insider geworden. Viele schwarze Literaten erkennen nun in den Musikern des Modern Jazz - allen voran in Charlie Parker - vollwertige Vertreter schwarzo-amerikanischer Kunst, ebenbürtige Mitstreiter und Kollegen. Die Jazz-Szene wird zum Demonstrationsobjekt sozialer Mißstände der schwarzen Bevölkerung einerseits und ihres großartigen Künstler-tums andererseits. Das gesellschaftliche Elend der Schwarzen in den Nachkriegs-jahrzehnten manifestiert sich nicht mehr so sehr in Armut und Arbeitslosigkeit als vielmehr in verborgener Diskriminierung und Drogensucht. Um in diese Szene ein-zudringen, machen sich die Autoren gern die Perspektive von Außenseitern zunut-ze, die unfreiwillig ins Milieu geraten.

Die Erzählung „Sonny's Blues“ von James Baldwin repräsentiert diese Ten-denzen. Baldwin wurde 1924 in Harlem ge-boren, war in seiner Jugend Laienprediger einer schwarzen Sekte und ist heute der wohl prominenteste Vertreter der schwarz-amerikanischen Literatur über-haupt. Er verbrachte 10 Jahre in ärmli-chen Verhältnissen in Paris und hat sich später stark in der Bürgerrechtsbewegung engagiert. Seine vielbeachteten Essays klagen die gescheiterte Gleichberechti-gung der Schwarzen in Amerika ein. Die schwarze Musik - besonders der Begriff „Blues“ - steht in Baldwins Romanen und Dramen als Motiv für die Selbstdarstellung schwarzen Denkens und Empfindens; ein Kritiker nannte seine Erzählungen einen „Gesang der Wahrheit, der sich aus dem Staub des Schmerzes erhebt“ (16): das könnte auch eine Beschreibung des Blues sein.

„Sonny's Blues“ ist aus der Ich-Perspekti-ve eines jungen Lehrers erzählt, eines arri-vierten Schwarzen, der Jazzmusiker als Faxentreiber und lockeres Volk abtut. Sein Gewissen meldet sich, als sein jün-gerer Bruder Sonny, für den er sich nach dem Tod der Eltern verantwortlich fühlt, wegen Rauschgiftbesitzes verhaftet wird. Von nun an versucht er, für Sonnys Men-talität - vor allem für seinen Ehrgeiz als Jazzpianist - mehr Verständnis aufzubrin-gen. Doch erst die Erweckungsmusik ei-ner schwarzen Bruderschaft auf der Stra-ße vermittelt ihm die Einsicht, daß Musik dazu da sein könnte, aus den Menschen das Gift herauszuschwemmen.

Daraufhin besucht er in der letzten Szene der Erzählung einen von Sonnys Auftrit-ten, dessen Musik er bisher als Tortur, als exzentrisch und unordentlich empfand. Er begreift, daß Sonny im Heroin wie im Jazz ein Gefühl der Sicherheit suchte, das ge-funden ist, wenn man sein Leid sagen kann im Blues. Eben das erlebt er an diesem Abend: wie es Sonny, angetrieben vom Bassisten Creole, seinem älteren Freund, nach langem Anlauf gelingt, sei-nen Blues zu erzählen. Das Stück „war sehr schön, weil es sich jetzt Zeit lassen durfte und weil es keine Klage mehr war.

Ich glaubte zu hören, mit welcher inneren Glut er es sich zu eigen gemacht hatte, mit welcher inneren Glut wir es uns noch an-eignen mußten, damit wir aufhören konn-ten zu klagen. Die Freiheit war nahe, und ich begriff endlich, daß er uns helfen konn-te, frei zu sein, wenn wir nur zuhörten; daß er erst frei sein würde, wenn wir ihm zu-hörten.“ (17)

Baldwin läßt seinen Ich-Erzähler anhand von Sonnys Klavierspiel zu einigen spon-tanen Erkenntnissen über die Ausdruckstiefe des Jazz gelangen, die originell und kongenial sind, wenn auch in ihrer Plötz-lichkeit durch die Fabel nicht restlos moti-viert. Sicherlich jedoch ist diese kleine Er-zählung eine gelungene Verbalisierung schwarzer Musikpsychologie und damit eine ihrem Gegenstand angemessene Hommage an den Jazz.

Während Charlie Parker in Baldwins Pro-satext nur als großes Vorbild erwähnt wird, ist „Night Song“ (1961) ein Roman über Parker selbst. Der Verfasser des Bu-ches, John A. Williams, ist wie Baldwin ein schwarzer Amerikaner und gehört auch dessen Generation an. 1925 geboren, studierte er in New York, arbeitete als Journalist und als Auslandskorrespondent in Europa und Afrika. Er schrieb Sachbü-cher und Romane (wie den bedeutenden „The Man Who Cried I Am“) und wurde Literaturprofessor an der Yale University. „Night Song“ erzählt - so schrieb Baldwin über dieses Buch - „vom Leben und Tod eines Jazzmusikers voll Schmerz, Empö-rung und Sympathie“ (18). Der Musiker heißt Richie Stokes, genannt „Eagle“, für dessen Geschichte aber unverkennbar Ross Russells Charlie-Parker-Biographie „Bird Lives“ Pate stand. Etliche bekannte Jazzleute werden erwähnt, doch die wirk-lich in Erscheinung tretenden Musikerfigu-ren des Romans tragen ausnahmslos fikti-ve Namen; es bleibt der Phantasie des Lesers überlassen, ob er in „Night Song“ einen Schlüsselroman entdecken will oder nicht.

Wie in „Sonny's Blues“ wird man in die Szene, wo Jazz und Alkohol, Sex und Rauschgift regieren, durch einen Außen-seiter eingeführt, wiederum einen Lehrer, den Weißen David Hillary, der nach einer privaten Katastrophe eine Zeitlang ar-beitslos „downtown hängt“. Der Roman wird jedoch nicht in der Ich-Form erzählt, sondern Hillary ist nur eine der Hauptfigu-ren neben Eagle und Keel, dem schwar-zen Kaffeehauswirt, bei dem Hillary als Kellner einsteigt. Die ungewohnte Situa-tion zieht Hillary tief in die Schwierigkeiten seiner schwarzen Umgebung hinein.

In der Eingangsszene des Romans lernt er im Pfandleihhaus Eagle kennen, der einmal mehr sein Saxophon versetzen muß. Hillary - und mit ihm der Leser - lernt bald, daß Eagles Musik etwas Neues bedeutet, ihm aber „keinen Bissen Brot“ einbringt. Später retten Hillary und Keel ihn durch ein eiskaltes Bad vor dem Hero-

intod. Keels Lokal ist Durchgangsstation für Huren, Musiker und jene unsympathi-schen weißen Jazz-Produzenten, -Re-dakteure und -Mäzene, die Hillary aushor-chen wollen, weil die Schwarzen ihnen gegenüber wortkarg sind. Die Romanfigu-ren laufen einander über den Weg, gehen ein Stück weit zusammen, trennen sich wieder. Eagle ist am Ende tot, und Hillary unterrichtet am College.

Zu den eindrucksvollsten Episoden des Buches gehören diejenigen, die den schmerzhaften Gegensatz zwischen der gefeierten Existenz des Musikers und der täglichen Diskriminierung des Schwarzen in einer Person deutlich machen. Zwar gilt Eagle unter Musikern wie Fachleuten als der Größte. Aber da sind die weißen Jazz-Enthusiasten, die sich durch ihre Fach-simpelei anbiedern und danach Eagles Niedergang verkünden. Da sind die wei-ßen Passanten und Polizisten, die grund-los handgreiflich werden, nur weil der An-dere ein Farbiger ist. Da sind die Arbeitge-ber des Jazz, die den sozialen Notstand der Musiker für künstlerische Kompromis-se ausnützen und vereinbarte Tourneen eigenmächtig verlängern. Da sind nicht zuletzt die neidischen Musikerkollegen, die mit der Entwicklung nicht Schritt hiel-ten, oder die abtrünnigen Schüler, die ihre Musik besser zu verkaufen wissen.

Die Musik selbst steht besonders in einer Szene im Mittelpunkt, in der Eagle in eine Session einsteigt und zum Schrecken der biedereren Mitspieler „Salt peanuts“ an-sagt. „Der Trompeter leckte sich nervös die Lippen und wartete auf sein Solo. Und obwohl er auf seinen Einsatz wartete, ver-säumte er diesen doch, und der Schlag-zeuger klopfte mahnend auf, der Kontra-bassist zupfte mit Nachdruck, und der Kla-vierspieler schlug warnend seine Akkorde an. Eagle warf dem Trompeter einen scharfen Blick zu, woraufhin der nun, wenn auch etwas verspätet, sein Solo be-gann und losraste, um mitzukommen. In seiner Verzweiflung erfand er eine Idee nach der anderen und baute auf diesen auf, bis er schließlich etwas Selbstvertrau-en gewann, weil Eagle ihm ermunternd zunickte.“ (19)

Der Erzählstil des Autors, den man einmal den „schwarzen Balzac“ nannte, ist hem-mungslos profan und realistisch. Die schwarze Musikszene der Nachkriegszeit wirkt in dieser brutalen, prosaischen Di-rektheit wenig einladend; ihr tägliches Elend ist die Niederung, aus der sich Par-kers Musik erhob, um ihr zu entkommen. Den Abschluß des Romans bildet das Be-nefiz-Konzert für Birds, Verzeihung: Eag-les Kinder. „Auf der Bühne trat eine Band nach der anderen auf. Alle sehr cool, sehr selbstbewußt, sehr zurückhaltend, ganz anders, fand Keel, als farbige Musiker noch vor zehn oder fünfzehn Jahren ge-klungen hatten. Das war wohl auch ein Erbe von Eagle. Kein Grinsen, kein Zäh-nefletschen, kein Mulattenlächeln. Das





John A. Williams schrieb mit „Night Song“ einen Roman über Charlie Parker (Bild)

Foto: Herman Leonard

war vielleicht Eagles größtes Verdienst.“ (20)

### 3. Jazz für die Jugend

Schon in „Sonny's Blues“ und „Night Song“ ist Jazz Katalysator der Erfahrungen und Lernprozesse von Außenseitern, und gerade für Jugendbücher scheint er sich als Pädagogikum gut zu eignen. Der junge Leser erfährt in solcher Lektüre aus der Jazz-Szene nicht nur etwas über die Musik, sondern diese vor allem als ein Medium von Menschlichkeit. Der erzieherische Wert liegt gerade in der Betonung dieses Zusammenhangs zwischen einer Person und ihrer Musik, des individuellen Wahrheitsgehalts improvisierter Kunst. Man begreift, daß Jazz kommunikativ sein will, daß er auf der Ebene des scheinbar bloß Musikalischen Mitteilungen macht, die nachdenklich oder fröhlich stimmen, und daß hinter diesen Mitteilungen konkrete Personen und deren Fehler, Ängste und Hoffnungen stehen. Mangelnde Perfektion wird zum Indiz für Humanität. Nat Hentoff, dem bekannten amerikanischen Jazz-Kritiker, ist mit „Jazz Country“ (1965) ein Buch gelungen, das man als Transposition von „Night Song“ in die Jugendliteratur bezeichnen könnte. Hentoffs Roman spielt zwar ein Jahrzehnt später, aber ebenfalls in einem geschlossenen schwarzen Milieu, mit dem ein weißer Außenseiter - der Ich-Erzähler - konfrontiert wird. Er heißt Tom Curtis, will Jazz-Trom-

peter werden und gerät natürlich nicht unfreiwillig in die Szene, sondern weil er den Kontakt mit den bewunderten Musikern sucht, um von ihnen zu lernen. Auch wenn gewisse Lebensaspekte, die in „Night Song“ noch eine große Rolle spielen, in der Sicht des jugendlichen Protagonisten (und auch aus Rücksicht auf die jugendliche Leserschaft) ausgespart sind, bietet der Roman einen in seiner Nüchternheit realistischen Eindruck. Die typisierten Figuren sind noch mit genügend Leben erfüllt, um zu überzeugen: auf der Seite der Weißen der jugendliche Enthusiast, die Mäzenin, der Kritiker; auf der schwarzen Seite der geduldige Sideman, der abweisend wirkende Bandleader, sein akademisch orientierter Sohn, die Weißen gegenüber arrogante junge Frau, der erfolglose junge Musiker, der erfolgreiche etablierte Musiker.

Toms Problem ist - ein Weißer zu sein. Denn er begreift rasch, daß die Führungsrolle der Schwarzen im Jazz auf einem Erfahrungsvorsprung beruht, auf persönlichen Leidenserlebnissen, die in der Musik sowohl zum Ausdruck kommen wie auch zugleich kompensiert werden: „Und wenn du nicht genug erlebt hast, um echte Gefühle zu haben, dann erzählst du keine Story, die es sich anzuhören lohnt“. (21) Dies ist ein zentrales Motiv: daß improvisierte Musik etwas erzähle, Meinung und Gefühl vermittele, sogar eine Rhetorik des Aussparens und Hinzufügens besitze. Der Improvisator benützt sein Instrument als

Organ der Mitteilung: Mit geschlossenen Augen und aufgeblähten Backen brachte er seine Trompete zum Sprechen. Ja, manchmal sprach sie regelrecht, vielmehr kicherte, schnaubte, murrte, spottete, wütete, wimmerte, dröhnte und flüsterte sie“. (22) Toms Problem, als Weißer für den Jazz ungeeignet zu sein, wird gerade zu jener Leiderfahrung, zu jenem Blues, durch den sein Spiel reift. Dennoch bleibt das Ende offen.

Wie „Night Song“ kombiniert „Jazz Country“ auf geschickte Weise bekannte und fiktive Musikernamen; es ist vorstellbar, daß eigene Jugenderlebnisse des Autors in die Handlung einfließen. Die doppelt exponierte Stellung des schwarzen Jazzmusikers als eines Künstlers der Avantgarde und eines Schwarzen in einer weißen Gesellschaft kulminiert (wie in „Night Song“) in der Peinlichkeit einer Szene, in der der Protagonist, der dem farbigen Musiker Dank schuldet, versagt, als es darum geht, ihm gegen handgreifliche Diskriminierung beizustehen. Das Motiv des Sichselbst-Findens eines Jugendlichen durch den Jazz macht Hentoffs Roman außerdem auch mit „Sonny's Blues“ vergleichbar; in beiden Texten hat diese Selbstfindung keinen solipsistischen Charakter, sondern beruht auf der Dialektik zwischen Jazz-Spieler und -Hörer, die einander wechselseitig helfen können, indem der eine aufrichtige Musik macht, der andere mit größter Offenheit zuhört. (23) Ebenso wie Nat Hentoff ist Volker Kriegel

ein Insider der Szene, den man Jazz-Freunden nicht vorstellen muß; auch als Schreiber und Zeichner ist er inzwischen vielfach bekannt geworden. Mit dem Kinderbuch „Der Rock 'n' Roll-König“ (1982) hat er schriftstellerische und graphische Tätigkeit und musikalische Inhalte glücklich verbunden. Das Märchen spielt in einem fiktiven Mittelalter, das von anachronistischen Elementen - vor allem aus dem modernen Musikbetrieb - kräftig durchsetzt ist. Die Musik, um die es vornehmlich geht, ist zwar nicht Jazz, sondern Rock (die schönen, alten Songs der Beatles, Stones, usw.), aber die Figuren sind unverkennbar Kriegeis eigenem musikalischen Bereich, der deutschen Jazz-Szene, abgeschaut. Ins Humoristisch-Kenntliche verzerrt, entdeckt man auf Anhieb Nippy Noya, Michael Naura, Peter Herbolzheimer, Gibbs Platen oder auch Baidur Bockhoff.

Der sympathische Held dieses Märchens - König und Rock 'n' Roll-Fan - leitet eine 6köpfige Hofband, hat aber Schwierigkeiten mit dem Timing. Beim großen Open-Air-Konzert im Schloßhof bringt er durch seine Rhythmusprobleme in „I can't get no satisfaction“ die ganze Band aus dem Takt. Nach dieser Blamage flüchtet er aus dem Schloß und geht unterm Inkognito eines Wandermusikanten „on the road“. Er landet bei einem Flohzirkus, in einer Gefängniszelle (zusammen mit Alexis Körner, Eric Burdon und John Mayall), schließlich im Vorprogramm eines Stars, dem er die Schau stiehlt. Inzwischen macht sich der Leadgitarrist der Hofband, ein gewissenloser Karrierist namens Dr. Schrot, zum Diktator des Landes und verbietet sämtliche Musikstile außer totalem Hard Rock.

Mehr soll von der Story hier nicht verraten werden; sie bietet jedenfalls alles, was Erwachsene, die zu einem Kinderbuch greifen, erwarten und glücklich macht, einschließlich dem happy end. Jazz kommt in diesem Buch nur zweimal vor und da - wie die Produktions- und Lebensbedingungen der Musiker überhaupt - nur in selbstironischer Brechung. Als sich Diktator Dr. Schrot um seiner Popularität willen gezwungen sieht, den Hard-Rock-Erlass abzumildern, verkündet er auch „eine musikalische Generalamnestie für alle Regimegegner, mit Ausnahme der radikalen Punk-Bewegung und der orthodoxen Free-Jazz-Fraktion. Der Terrorismus, egal ob von rechts oder von links, verdient kein Pardon! (24). Die andere schmunzelnd-ironische Anspielung auf den Jazz betrifft den übertriebenen Enthusiasmus seiner Fans, der allen normalen Menschen mindestens ebenso sehr auf die Nerven geht wie der Jazz selbst. Der Müller, bei dem der geflüchtete König in Untermiete wohnt und in dessen Tochter er sich verliebt hat, ist nämlich „dertreueste Verehrer Charlie Parkers“: Birds Musik bedeutet ihm eine nie versiegende

Quelle von Ekstasen. Er besitzt Platten und Fotos von Parker, außerdem ein Alt-saxophon, auf dem er stundenlang improvisiert, und seine geplagte Tochter Caroline muß sich sogar gegen den Kosenamen „Charlie“ verwehren.

Nicht so heiter, aber für große und kleine Jazzfreunde mindestens ebenso liebenswert wie Kriegeis Buch ist Frans Haackens Bilderbuch „Django“ (1979). In 20 hübschen Illustrationen und knappen Erzähltexten verarbeitet es die Lebensgeschichte Django Reinhardts, „die sich nicht genauso abgespielt hat“.

Haackens „Geschichte in Bildern“ gibt - auch für jüngste Leser verständlich - einen kleinen Einblick ins Zigeunermilieu, wo Django aufwächst, und bekämpft Vorurteile; „Zigeuner bleiben nicht gerne lange an einem Platz. Mit ihren Wagen ziehen sie durch die Länder. Sie haben es nicht leicht: Man macht ihnen oft Schwierigkeiten. Da wird gesagt: „Zigeuner stehen. Zigeuner sind faul!“ Dabei sind sie sehr gute Handwerker. Niemand repariert Töpfe so gut, und niemand flicht so schöne Körbe wie die Zigeuner. Viele von ihnen können zwar nicht lesen und schreiben, aber die meisten spielen ein Musikinstrument. Denn viele Zigeuner sind sehr musikalisch.“ (25)

Aber es ist ein weiter Weg von Djangos erster Gitarre bis zum Weltruhm des Hot Club de France, unterbrochen und zurückgeworfen durch das Unglück mit dem Wohnwagenbrand, von dem Django eine Verkrüppelung der linken Hand zurückbehält. Erfreulich an diesem Buch ist die unaufdringliche soziale Perspektive: wie der erfolgreiche Musiker seinem Milieu verbunden bleibt, das seinem Chauffeur aber zu schmutzig ist, und wie Djangos Musik - trotz dieses ärmlichen Milieus - jederzeit Fröhliches und Heiteres erzählt, das den Leuten gute Laune macht. Selbst auf seiner Beerdigung noch wird diese Musik gespielt, die doch von Glück und Lebenslust spricht.

#### 4. Jazz auf deutsch (I)

Für die „offiziellen“ Werke deutschsprachiger Epik ist Jazz kein Thema; allenfalls dient er hin und wieder als willkommenes Kolorit. Für die noch im letzten Jahrhundert geborene Dichtergeneration, die den Ballast deutscher Bildungskultur auf den Schultern trägt, bedeutet Jazz gemeinhin den Einbruch der Barbarei in die Musik, diese vorgebliche Oase idealer Menschenwürde.

Aber selbst ein humorloser Literat wie Franz Werfel (1890-1945) kann - in der 1. Szene seines Flüchtlingsdramas „Jacobowsky und der Oberst“ - die in einem Pariser Luftschutzkeller zusammenge-sperrten Menschen folgendermaßen über ihre Musikliebe sprechen lassen.

Das junge Mädchen: Ja, lieber Salomon, das Grammophon aus dem Salon! Und

die neue Platte von Chevalier...

Der tragische Herr: Auch das noch! Dieser heisere Gigolo ist mir auch ohne Bombenbegleitung ein Greuel!

Salomon: Also vielleicht etwas klassische Musik?

Das junge Mädchen: Nur keine klassische Musik, Salomon! Die ist so schrecklich lang, selbst wenn sie kurz ist...

Salomon: Also vielleicht etwas Jazz?

Der tragische Herr: Ich würde Sie in diesem Falle ermorden, Salomon, und von jedem französischen Gericht freigesprochen werden! (26)

Mit dem Zweiten Weltkrieg ändert sich in Europa das Image des Jazz: Er wird zum Synonym für die Lebenskultur einer antifaschistischen Welt. Schon Wolfgang Borchert (1921-1947) bemüht ihn unmittelbar nach dem Krieg als Manifest eines Deutschlands im Schutt. Lila ist für den Autor des kleinen Prosastücks „Das ist unser Manifest“ die Farbe des besiegten, zerstörten Lands: Lila sind die Toten, sind die Kanonen, sind die ausgehungerten Kinder. Lila ist die prosaische Wirklichkeit der Not dort, wo Kultur früher die empfindsame, abgehobene Existenz eines Rilkegedichts führte. Die neue Kunst aber, die Musik der begrabenen Illusionen, soll der „erregte, hektische Jazz“ sein, „das verrückte Lied, durch das das Schlagzeug hinhetzt, katzig, kratzend“: „ein lilanes Geschrei“. (27)

Das Bekenntnis zum Jazz ist hier ein Bekenntnis zum Nihilismus, zum Kahlschlag, zur Enttäuschung aller Ideale. Wo der verlogene Schein apollinischer Kultur zerfallen ist, wird Jazz nun zur Expression dionysischer Wahrheit: „Wir brauchen keine wohltemperierten Klaviere mehr. Wir selbst sind zuviel Dissonanz.“ Aber auch: „Unser Manifest ist die Liebe.“ (28)

Jazz wird modern im Nachkriegsdeutschland - wenn auch nicht gerade in dem Sinn, den Borcherts Manifest ihm gibt. Selbst Oskar Matzerath, der Held in Günter Grass' großem Roman „Die Blechtrommel“ (1959), kommt nicht umhin, seine Trommelphilosophie eine Zeitlang in den Dienst des Jazz zu stellen. Im dritten Buch, das anfangs der 50er Jahre in Düsseldorf spielt, beschließen Oskar und sein Freund Klepp, eine Jazz-Band zu gründen. Einen Bassisten können sie zwar nicht finden, aber mit einiger Mühe immerhin den Gitarrenspieler Scholle. Da sitzen die drei also am rechten Rheinufer zwischen Düsseldorf und Kaiserswerth und spielen in der Besetzung Holzflöte/Banjo/Blechtrommel ihre „Mississippimusic“; bei dieser Tätigkeit werden „The Rhine River Three“ dann auch prompt von dem Gastwirt Ferdinand Schmuß als Abendattraktion für seinen „Zwiebelkeller“ entdeckt.

#### (29)

Bei aller Satire enthält diese Episode ein paar ins Miniaturhafte übersetzte Wahrheiten. So fährt die Musik des Trios (im Buch gern als „Rag-time“ bezeichnet) im



Verewigt in Frans Haackens Bilderbuch „Django“: Django Reinhardt (l.) mit Stephane Grappelli

Speiselokal Schmuhs nicht die ihr gebührende künstlerische Anerkennung, sondern fungiert als bloßes Gleitmittel für die Gespräche und das Wechseln der Kundenschaft; in Ausnahmefällen hat sie auch die aufkochenden Zwiebelorgien zu besänftigen. Zwar scheint Oskar als gesellschaftlicher Outsider für den Jazz wie prädestiniert, und auch seine suggestive Kunst, Geschichten, Erinnerungen, eine ganze Kindheit zu trommeln, ist der Auffassung des Jazz-Solos als einer erzählten Story eng verwandt; zumindest stilistisch jedoch transzendieren seine Improvisationen den Jazz: „Wenn ich auch einen versierten Drummer abgab, war ich dennoch kein reinblütiger Jazzmusiker. Ich liebe die Jazzmusik, wie ich den Wiener Walzer liebe. Beides konnte ich spielen, mußte es

aber nicht spielen.“ (30)

So wendet sich Oskar bald vom Jazz ab und wird deshalb von Klepp als „Verräter an der Idee der Jazzmusik“ beschimpft (31). Diese Formel trifft den Jazz-Enthusiasmus des Nachkriegsdeutschland wohl eher als Borcherts Vision, die wahrscheinlich keinerlei Enthusiasmus erlauben würde, schon gar keinen, der mit einer „Idee“ gekoppelt ist.

Als Günter Kunert in den Jahren 1972/73 mit dem in dieser Hinsicht noch naiven und daher erfreulich kritischen Blick des DDR-Bürgers die USA bereist, erlebt er sie wie eine fremde Welt; seine „Ansichten von Amerika“ hat er unter dem Titel „Der andere Planet“ veröffentlicht. Auch New Orleans besucht er - für ihn Inbegriff des Jazz. Was er vom Jazz noch vorfin-

det, sind schwarze Musikanten, „sichtlich am Schluß ihrer Lebenszeit“, sofern die Musik nicht schon völlig zum Museumsobjekt geworden ist.

Obwohl das betörende „Getön“ der großen Jazz-Sänger, „das Gemüter zum Schmelzen bringt“, in New Orleans verstummt scheint, verhehlt Kunert nicht, wie sehr ihn auch noch die Musik der uralten Leute in den Klubs begeistert: „als sei diese soeben erst von ihnen erfunden worden, so strahlend und frisch tönt sie, so mitreißend und fröhlich, daß man weinen möchte; dies ist das Glück: Es bricht an dieser Ecke hervor und durchdringt uns als ungiftige Essenz, die den Zuhörenden befreit“. (32)

In dieser unmittelbaren Wirkung entdeckt Kunert ein weitergehendes Glücksversprechen, ein „Wunder“, einen „Vorhof des Landes Utopia“, was kein Jazz-Journalist jemals so vorbehaltlos auszusprechen den Mut hätte. Kunert, ein sehr bewußt schaffender Künstler, weiß von der Kraft der Hoffnung im Jazz und „wie sehr wir ihrer bedürfen.“

### III. Jazz in der Lyrik

#### 1. Über Lyrik und Jazz

Lyrik: Das ist ursprünglich Gesang zur Lyra. Denn die antiken Dichter schrieben nicht einfach nur Verse: sie schrieben Lieder, sangen sie öffentlich und begleiteten sich dabei selbst auf dem Saiteninstrument. Lyrik bedeutete gesungene Musik, lange bevor sie als Literatur der Worte fixiert wurde; noch die Minnedichter des Mittelalters waren ihre eigenen Komponisten und Sänger. Die Trennung des Gedichts von der Melodie, seine Reduktion aufs gesprochene, gelesene Wort ist eine späte Entwicklung, die dann auch den Abbau der formal musikalischen Qualitäten lyrischer Sprache (wie Strophe und Metrum) begünstigt hat. Eine Widerrufung dieser historischen Tendenz ist das Kunstlied, das ein als bloße Literatur vorliegendes Gedicht vertont, es seinem musikalischen Ursprung wieder zuführt. In der arbeitsteiligen Kulturindustrie heute gilt dies für fast jeden Schlager, der ja gemeinhin Vertonung eines gelieferten Textes oder Betextung einer fertigen Melodie ist.

In der afrikanischen Musik kommt heute noch das rein Instrumentale äußerst selten vor; sie ist Gesangsmusik, Lyrik im originalen Sinn, wie auch die Anfänge der schwarzen Sklavenkultur Amerikas diese Einheit von Wort und Musik bewahrten. Die ersten Formen dieser Musikkultur waren bekanntlich das „shouting“, der „field holler“, aus dem sich Spiritual und Work-song entwickelten. Eine literarische Aufzeichnung dieser anonymen Kunst beginnt für das Spiritual erst nach dem Se-



Zessionskrieg, für den Blues sogar erst nach der Jahrhundertwende.

Der Blues ist eine moderne Parallele zur altgriechischen Lyrik, ein schwarzes Vagantenlied, bei dem sich die Sinnbetonungen der Texte und die melodischen Akzente decken. Diese Sprechgesänge, ganz in der Tradition afrikanischer Preis- und Spottlieder, bilden neben ihrer weitreichenden musikalischen Bedeutung zugleich auch den ersten Höhepunkt schwarzamerikanischer Sprachdichtung. Ihre in Ironie gekleidete, nie sentimentale Verzweiflung und ihre geschlossene Strophenform, deren inhaltliche Kontinuität halb unausgesprochen bleibt, hintersinnig verborgen, waren prägend für die Mentalität und Kunst der amerikanischen Schwarzen. Während noch die Songs der heutigen Blues-Sänger dieses engverschlungene Ineinander von Wort und Musik bewahren, hat sich gleichzeitig auch deren Trennung vollzogen wie in Europa: Die schwarzen Literaten schreiben bloße Wortgedichte, und der Blues wird im Jazz zur nur noch instrumentalen Form.

Im Gegensatz zur „reinen“ Klangwelt der Instrumentalmusik europäischer Tradition bleiben in Intonation und Phrasierung des instrumentalen Jazz jedoch die Ausdruckselemente des Gesangs erhalten, bilden eine quasi-sprachliche Mitteilungsform. Vielleicht entsteht darum im Jazz-Bereich selbst kaum einmal Lyrik. Der traditionelle Jazzgesang beschränkt sich ja auf die in „industrieller“ Produktion hergestellten Schlager der Tin Pan Alley (oder späterer Musical- und Bossa-Nova-Komponisten) und prägt deren Material lediglich den eigenen Interpretations-Stil auf.

Eine Neuschöpfung jazzspezifischen Songmaterials findet weitgehend nicht statt, wenn man von gelegentlichen Blues-Stücken einmal absieht. Allenfalls werden Jazz-Kompositionen, die deutliche Standardqualitäten aufweisen, nachträglich betextet, z. B. Stücke Duke Ellingtons. Der Modern Jazz ist ohnehin eine fast ausschließlich instrumentale Angelegenheit geworden, in der dem Sänger kaum mehr eine andere Rolle zufällt als irgendeinem Bläser. Der Verzicht auf den Wortsinn im improvisierten Seat-Gesang, das überwiegend non-verbale Singen im aktuellen Jazz (z. B. bei Bobby McFerrin oder Jeanne Lee) und die nachträglichen Vokalisierung instrumentaler Stücke bestätigen dies.

Immerhin bieten solche „Vokalisierung“, d. h. Betextungen moderner Kompositionen und Improvisationen durch Interpreten wie King Pleasure, Jon Hendricks, Al Jarreau oder auch Joni Mitchell, Ansätze zu einer „Jazz-Lyrik“, die tatsächlich aus dem Jazz kommt und ihn tendenziell auch thematisiert. Schon für die Tin-Pan-Alley-Songs gilt allerdings Adornos Hinweis, daß sich die Unterhaltungsindustrie selbst zum Thema werde;

die prototypischen Schlager der Modetänze anfangs unseres Jahrhunderts besaßen sich selbst: sie forderten zu jenem Tanz auf, der durch sie erst repräsentiert war.

Auch in den Texten sogenannter „Standards“ ist hin und wieder vom Jazz selbst und seinem Milieu, der Abend- und Tanzunterhaltung, die Rede ( . . . Jazz and cocktails . . . ). In dem Maße aber, wie der Jazz das großbürgerliche Flair verliert, werden die textlichen Bezüge auf die Musik konkreter und direkter. Die namentliche Erwähnung von Interpreten und Komponisten im Songtext geht aber selten über den Charakter einer magischen Beschwörung hinaus, die noch immer mit der allgemeinen Fetischisierung der U-Kultur verquickt ist (was auch die Hollywood-Litaneien minderer Texte beweisen). Populär geworden ist auch die Verknüpfung von modernem Jazz mit gesprochener Lyrik: ein zwar legitimes, aber doch sehr viel Delikatesse verlangendes Konzept, mit dem übrigens nicht nur deutsche Redakteure, sondern auch schwarze Literaten wie Längsten Hughes und LeRoi Jones experimentiert haben. In der europäischen Kunsttradition gibt es die Form des Melodrams, der stimmungsvollen Unterhaltung theatraler Szenen durch Musik; gegen eine solche „klingende Illustration“ von Worten wäre auch in der Lyrik grundsätzlich nichts einzuwenden. Problematisch wird diese Kombination erst, wenn sich weder Sprache noch Musik mit der Begleiterfunktion zufrieden geben. Eine gleichwertige Synthese von instrumentalem Jazz und gesprochener Lyrik wäre allenfalls denkbar in einer Form freier Kollektivität, in der Sprache und Instrumentalstimme spontan miteinander kommunizieren.

Gewöhnlich aber stehen Wort und Musik als selbstgenügsame, in sich vollendete Gebilde einander gegenüber. Ihre widersprüchliche Musikalität in Melodie, Ausdruck und Rhythmus läßt sich nicht synchronisieren, führt lediglich zu wechselseitigen Beeinträchtigungen. Eine Cool-Jazz-Aufnahme zum Beispiel stellt eine künstlerische Ganzheit dar, die nichts zu einem Heine-Gedicht beitragen noch auch von diesem kommentiert werden kann. Sollen nur die Ausdrucksp parallelen beider Kunstwerke bewußtgemacht werden, würde es aber vollauf genügen, daß sie hintereinander, nicht gleichzeitig rezipiert werden. Auch Peter Rühmkorfs Ansicht, Lyrik und Jazz könnten einander ohne weiteres Spielbälle zuwerfen, scheint noch zu euphemistisch zu sein. Schließlich ist die Reaktions- und Improvisationsgabe eines Rezitators ja nicht formal-inhaltlicher Art, sondern betrifft nur die Sprechweise; deshalb sind formalisierte Sprache und formalisierte Musik auch bei gleichzeitiger Aufnahme fast nie zusammenzuzwingen, sondern streben aneinander vorüber, ihren spezifischen

Gesetzmäßigkeiten folgend. (33) Sinnvoll bliebe daher auch für die Konzeption „Jazz und Lyrik“ die melodramatische Auffassung, nach der die Musik nur untermale, z. B. durch eine frei improvisierte Klangcollage (vgl. „Invocation to Mr. Parker“ auf Archie Shepps „Attica Blues“). Von der Idee her richtungweisend haben Rene Bardets „Poesie-&-Musik“-Produktionen, „die mit Jazz nichts zu tun haben“ (34), dies realisiert: die Musik bleibt Stimmungsgemälde und befreit sich nur zwischen den Texten zu einer Entfaltung ihres eigenen Wesens.

## 2. Schwarze Volksmusik

Während in der Kombination von Jazz und gesprochener Lyrik oft sehr verschiedene Musik- und Kulturauffassungen aufeinanderprallen, versuchen jene Gedichte, die den Jazz selbst thematisieren, gerade dessen Musikalität ins Sprachliche zu übersetzen. In der Formierungsphase schwarzamerikanischer Literatur wird der Volkston der Sklavenmusik in doppelter Weise reflektiert: sowohl im Sinne literarischer Reflexion, also des Versuchs, Volkstümliches in eine gehobene Sphäre zu transponieren, als auch im Sinne musikalischer Reflexe, d. h. um eine kulturelle Kontinuität zur Vergangenheit zu bewahren. Kurz gesagt: Die schwarze Lyrik der 20er und 30er Jahre ist noch Lied, aber nicht mehr Gesang.

Selbst in Jean Toomers Gedichten innerhalb seines (schon in Teil 11.1. vorgestellten) avantgardistischen Romans „Cane“ (1923) ist diese Koppelung von Progression und Tradition präsent. Diese Lyrik reicht vom metrischen, gereimten Gospel-Ton bis zum freien, kritischen Monolog; von Partikeln dionysischer Gemeinschaftsmusik - des Zentrums der Sklavenkultur - bis zur Gesamtkonzeption eines schwarzen Panoptikums. Was die Musik für die schwarze Identität bedeutet, wird immer wieder in fast denselben Worten gesagt: Sie ist die Ausdrucksform der Seele.

Der „African guardian of souls“, zum Christentum konvertiert, bringt auch seine alte Emotionalität in den neuen Glauben ein und damit auch in dessen stärkste Kultdisziplin: die Musik; er schreit sein „Amen“ und „Hosanna“ wie einen afrikanischen Tanzgesang. (35) Weil in diesem Land Amerika, das den Weißen gehört, die „Nigger“ singen, ist es auch das Land, das eines Tages Ruhe finden wird und „sweet glory“. (36)

Das Ende der Sklavenkultur, der schwarzen Leidens- und Glaubensgemeinschaft, die Assimilation der Schwarzen an die atomistische Lebensform in den weißen Großstädten zwingen die schwarze Kunst zum Rückzug auf den einzelnen. Die Chorlyrik der Gospels und Work Songs wandelt sich zur „monodischen“ Lyrik des



**Schwarze Volksmusiker wie T-Bone Walker (Bild), deren Musik die Ausdrucksform ihrer Seele ist, dienten als Inspiration zu blues- und jazzgetränkter Literatur**  
**Foto: Jazz im Bild**

Blues. Der Banjo-Spieler im Gedicht Fenton Johnsons, der fahrende Sänger, der vereinzelt Sprecher einer zersprengten Gemeinschaft: Er repräsentiert auch den schwarzen Literaten selbst, der als einzelner für einzelne schreibt.

Fenton Johnson wurde 1888 in Chicago geboren, wo er später auch studierte. Er schrieb vor allem dramatische und epische Werke und gab literarische Zeitschriften heraus. Seit dem Ende der 30er Jahre gilt er als verschollen. Sein „Banjo-Spieler“ singt und spielt noch „die Musik eines Bauernvolkes“, das sich zerstreut hat; die Leute hören ihn gern, geben ihm zu essen und zu trinken. Ihre Zuneigung ist Nostalgie und Heimweh, die vergebliche Suche nach einem Selbstverständnis. Der Musiker spürt das. Er weiß von sich selbst, daß er nichts kann noch weiß, was ihm ein anderes Leben erlauben würde: „Ich fürchte, ich bin eine Niete. Gestern abend nannte mich eine Frau einen Troubadour. Was ist das, ein Troubadour?“ (37)

### 3. Jazz als Inspiration

Der bis heute wohl bedeutendste schwarzamerikanische Lyriker ist Langston Hughes, dessen erster Gedichtband 1926 unter dem Titel „The Weary Blues“ erschien. Bereits diese frühe Lyrik erhebt

den Blues zur literarischen Form und bemüht sich um die Umsetzung von Jazz-Qualitäten in die Sprache. In seinem Aufsatz „The Negro Artist and the Racial Mountain“ (1925) polemisiert Hughes im Sinne der Harlem Renaissance gegen die Minderwertigkeitsgefühle einer assimilierten schwarzen Mittelschicht und beschwört dagegen die lebendige Emotionalität und Musik der „low-down Folks“, des schwarzen Proletariats:

„Ihre Freude wird - peng! - zur Ekstase. Ihre Religion steigt zu einem Ruf auf. Heute wird vielleicht ein wenig gearbeitet, morgen vielleicht ein wenig ausgeruht. Sie spielen eine Weile. Sie singen eine Weile. Oh, laßt uns tanzen. Diese Gemeinen fürchten sich nicht vor Spirituals, wie es bei ihren intellektuelleren Brüdern eine Zeitlang der Fall war, und der Jazz ist ihr Kind. Sie liefern jedem Künstler reiche Fülle von buntem, eindeutigem Material, weil sie angesichts der amerikanischen Standardisierung an ihrer Individualität festhalten.“ (38)

Hughes wurde 1902 in Joplin/Missouri geboren. In den 20er Jahren, als er durch seine Gedichte bereits in der schwarzen Szene bekannt war, kam er als Gelegenheitsarbeiter nach Afrika und Europa. In Paris soll er mit amerikanischen Jazz-Musikern gejammt haben. Wieder in den USA, promovierte er (1929) und veröffent-

lichte zahlreiche Werke, darunter auch „Mulatto“ (1935), das für lange Zeit erfolgreichste schwarze Drama. Für den Sozialismus engagiert, reiste er 1932 nach Moskau (und weiter nach China und Japan) und kämpfte 1937 im spanischen Bürgerkrieg gegen die Faschisten. Neben etlichen Gedichtbänden und fünf Dramen schrieb Hughes auch Erzählungen sowie drei Romane; er starb 1967.

M. Plessner erklärt die einzigartige Bedeutung dieses Dichters, der nicht nur als literarisches Sprachrohr der Schwarzen Amerikas galt, sondern auch international viel Anerkennung fand, aus seinem Stimulans, dem Jazz Hughes' „Verbalisierung von Jazzrhythmen und Verjazzung von Wortzusammenhängen“ (39) wird an einem Gedicht wie „The Cat and the Saxophone“ aus „The Weary Blues“ deutlich. Der Text collagiert einen zeitgenössischen schwarzen Song („Everybody loves my Baby“) mit dem Dialog zweier Verliebter. „The Cat“: Das ist der Jazzmusiker, ein Saxophonist, der jenen Schlager für ein tanzendes Publikum spielt. Der Dialog übersetzt den Inhalt des Songs in die Alltäglichkeit dieses Publikums, ist zugleich aber auch das Zwiegespräch des Musikers mit seinem Instrument. Sichtbar gemacht werden hier Material und Improvisation eines Jazz-Solos sowie seine erotische Konnotation. (40)

# Musik und holistisches Bewußtsein

Mehr als die Hörer von Musik spüren die Musiker selbst den Zusammenhang zwischen Musik und neuem Bewußtsein. Von Coltrane bis Stockhausen, von Muhal Richard Abrams bis Peter Michael Hamel, von Don Cherry bis Paul Horn gibt es Äußerungen, in denen eine Ahnung dieses Zusammenhanges schwingt. Es ist aber an der Zeit, die Frage zu präzisieren: Wo, exakt, liegt der Zusammenhang?

Fritjof Capra - der bedeutende amerikanisch-österreichische Atomphysiker, der als erster auf die Ähnlichkeiten zwischen dem Weltbild der modernen Quantenmechanik und östlicher Spiritualität hingewiesen hat - erzählte mir, daß er von Kind an kein Verhältnis zur „klassischen“ europäischen Musik gehabt habe, aber immer schon einerseits Jazz und andererseits indische Musik gemocht hätte. Das ist eine Ausgangssituation, die heute für Millionen junger Menschen zutrifft. Die Frage stellt sich: Was bedeutet sie? Die hier folgende Antwort wurde im Gespräch mit Capra entwickelt und zuerst auf dem Internationalen Forum Alpbach 1983 vorgelesen und dort mit Anteilnahme diskutiert. Wo also liegt der Zusammenhang zwischen Musik und neuem Bewußtsein? Ich werde zu zeigen versuchen, daß die Obertöne den Angelpunkt dieses Zusammenhangs bilden, gleichsam das Scharnier, das ihn entfaltet. Obertöne, so definieren die Lexika, sind die in einem erklingenden Einzelton mitschwingenden höheren Töne, deren Schwingungszahlen ganze Vielfache der Schwingungszahl des Grundtones sind. In jedem Ton, den wir anschlagen oder blasen oder streichen, schwingt eine ganze Leiter mit: die sogenannte Obertonleiter, die - in zunehmst weiten, dann immer enger werdenden Abständen - alle ganzen und halben Töne enthält, wobei der jeweils folgende Ton der Leiter jeweils doppelt so schnell schwingt wie der vorangehende.

Obertöne und das Sensorium für sie spielen in der abendländischen Musik eine deutlich geringere Rolle als in den anderen großen Musikulturen. Gewiß, man weiß, es gibt sie, sie schwingen halt mit, sie lassen sich nicht vermeiden, sie erklingen zwangsläufig. Kaum jemand macht sich Gedanken über sie. Man könnte fast

sagen, sie sind ein „notwendiges Übel“. Was in westlicher Musik zählt und gewünscht wird, ist der Ton, den man anschlägt, streicht oder anbläst. Dies aber bedeutet, der Ton wird - vorrangig - als isoliertes Phänomen empfunden. Jeder Ton ist von jedem anderen getrennt. Er wird - damit nehme ich einen Ausdruck voraus, der wenige Absätze später erklärt werden wird - aus seiner „Partizipation“ mit anderen Tönen herausgelöst, wird abstrahiert, in anderen Worten: Die westliche Musik hat mit Tönen getan, was die westliche Wissenschaft seit Descartes und Bacon mit der Natur tat. Sie abstrahierte, isolierte, entfremdete sie, trennte die Dinge von ihrem natürlichen Zusammenhang.

Die Musikwissenschaftler haben das harmonische System unserer klassischen und romantischen Musik als „Funktionsharmonik“ oder „Funktionalharmonik“ bezeichnet. Die Verbindung des Funktionalen mit dem Harmonikalen - in keiner anderen Kultur wäre sie denkbar - ist aufschlußreich. Was da funktioniert, ist nicht die ganze Reihe der Obertöne, sondern immer nur der jeweils „gemeinte“ Ton in bezug auf die mit ihm verbundenen und ihn umgebenden Akkorde, ja in diesen Akkorden stellt sich das musikalische Geschehen prononciert dem Obertongeschehen entgegen, fast ein wenig, als wolle die westliche Musik sagen: Hier schwingen nicht die Töne mit, die die Natur - der Kosmos, das Universum - mitschwingen läßt, sondern die, die der Mensch mit seinem Willen - mit seinem Hang, eigene Abläufe zu schaffen - gewählt hat. Es ist das Denken und Spielen in Akkorden, in denen jeder einzelne Ton von dem spielenden Menschen angeschlagen wird, das uns von der Aufmerksamkeit auf die nicht angeschlagenen, sondern lediglich mitschwingenden Töne der Obertonleiter ablenkt. Angeschlagene Töne sind stärker als mitschwingende, Akkorde sind stärker als Obertonfolgen. Das akkordische Denken der europäischen Musik funktioniert eigentlich nur, wenn von Obertönen weitgehend abgesehen wird, sie allenfalls nicht etwa nur in zweiter und dritter, sondern in vierter, fünfter und sechster Linie geduldet werden: in

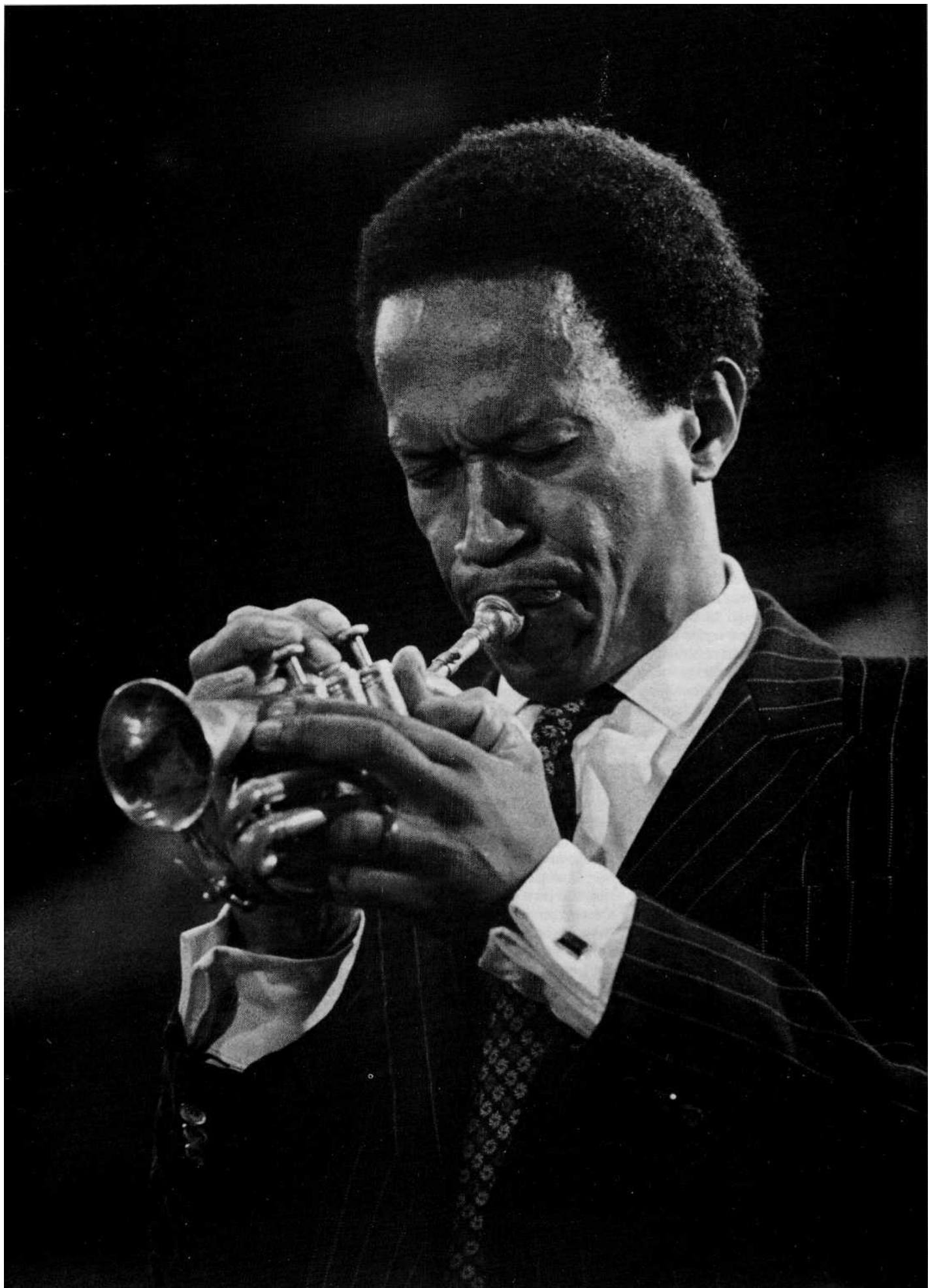
Positionen, die über die Anzahl der in einem Akkord angeschlagenen Töne hinausgehen.

Das „fonctionnement“ der Funktionalharmonik besitzt etwas Mechanistisches im Newton'schen Sinne: im Sinne des rationalistischen Wissenschaftsdenkens des westlichen Menschen. Es funktioniert wie der Mensch, der für die Schulmedizin zu einer Maschine geworden ist - oder zu einer voraussehbaren Folge chemischer Reaktionen, die man verändern kann, indem man andere Chemikalien „einwirft“. Fast ein wenig so, als schüfe man „Modulationen“ im Sinne der Funktionalharmonik, indem man leiterfremde Töne „einwirft“.

Kein Zweifel, das System der klassischen und romantischen Harmonik hat nicht einfach nur funktioniert, sondern wunderbar funktioniert. Große, erhabene Musik ist in ihm - und durch es - entstanden. Es kommt nicht auf Wertungen an. Auch das mechanistisch-rationalistische System der Natur und der Wissenschaft von ihr, wie Descartes und Bacon es begründet haben, hat wunderbar funktioniert. Es hat die ganze reiche Entfaltung des europäischen Wissenschaftsdenkens - mithin unsere zeitgenössische Zivilisation - ermöglicht. Was freilich zählt - unter dem Gesichtspunkt der modernen Krise - ist das, was Jean Gebser die „Defizienz“ nennt, die Entartung, die Übertreibung, die Hypertrophie des mechanistischen Denkens. Das ist es, wovon wir heute betroffen sind, nachdem wir jahrhundertlang fast nur dessen Vorteile erfahren haben. Mit Recht macht Capra darauf aufmerksam, daß die zahlreichen Krisen, in denen wir uns befinden - die wirtschaftliche, die politische, die gesellschaftliche, die militärische, die ökologische, die medizinische, die des Versicherungswesens und der sozialen Leistungen -, letztlich nur eine einzige sind: die Krise des westlichen rationalistischen Denkens. Die letzten Jahre haben eine unübersehbare Literatur darüber gebracht, was an seine Stelle zu setzen ist. Was zu dieser Frage - sowohl von der neuen Spiritualität her wie von der exakten Wissenschaft in Physik, Biologie und Biochemie - zusammengetragen wurde, läuft auf zwei entscheidende Punkte hinaus: Das neue Bewußtsein ist „partizipatorisch“ und es ist „holistisch“. Was bedeuten diese Begriffe?

Der westliche Mensch war - seit Descartes und Bacon - der „nicht-partizipierende“ Mensch. Er stand der Natur, von der Bacon fand, daß man sie unterwerfen, zwingen und beherrschen müsse, als etwas Feindlichem gegenüber. Letztlich war er von ihr getrennt. Er nahm nicht teil an ihr. Er meinte im Gegenteil, daß alles, was mit Teilnahme zu tun hat - damit auch

**Zu nebenstehender Bildseite:**  
**Spürt den Zusammenhang zwischen Musik und neuem Bewußtsein: Don Cherry**  
**Foto: Paul Gerhard Deker**





seine persönlichen Gefühle: Liebe, Haß, Trauer, Erregung, Freude -, letztlich „unwissenschaftlich“ sei. Menschen, die selber dachten und fühlten und für die - wie für jeden Menschen - ihr eigenes Denken und Fühlen das Wichtigste auf der Welt ist, versuchten die Welt zu erklären, als gäbe es Denken und Fühlen nicht. Demgegenüber wissen wir seit Heisenbergs Unschärferelation, daß wir keinen Prozeß im Kosmos beobachten können, ohne Bestandteil dieses Prozesses zu sein, will sagen: Wir „partizipieren“, wir nehmen teil, wir stecken mitten drin in dem, was wir tun und beobachten, und können uns nicht davon trennen. Die Wissenschaft hat gezeigt, daß dies nicht nur für den Mikrokosmos gilt, sondern für alle Bereiche menschlicher Erkenntnis, besonders offensichtlich für Biologie, Medizin und Chemie, deren etablierte Vertreter freilich - sechzig Jahre nach der Formulierung der Unschärferelation - immer noch so tun, als ginge sie das alles nichts an. Unsere Schulmedizin zum Beispiel würde sich grundlegend ändern, wenn Ärzte „schärfer in Relationen“, also mehr im Sinne der Unschärferelation, will sagen „holistischer“ denken würden. Insofern, als unser Bewußtsein „partizipatorisch“ ist - die Dinge, die wir beobachten und gestalten, zwangsläufig beeinflußt und verändert -, sind wir mit eben diesen Dingen verbunden. Deshalb ist das neue Bewußtsein nicht mehr - wie die klassische rationalistische Wissenschaft - analysierend und sezierend, die Dinge in immer noch kleinere Einheiten zerlegend, sondern im Gegenteil ganzheitlich oder, wie der Fachausdruck lautet, „holistisch“ (von „holos“, griechisch, ganz). Auch zu diesem Befund hat die moderne Physik, vor allem die Teilchenphysik, den Anstoß gegeben. Zusammenhang ist wichtiger als Analyse, Beziehung wichtiger als Sezierung - eine Erkenntnis, die durch die Kybernetik voll bestätigt wird. Die neue kybernetische Wissenschaft hat gezeigt, daß wir krisenhafte und unberechenbare Prozesse - unregierbare Großstädte, „durchdrehende“ Phänomene in Ökonomie und Ökologie, Chaos im Straßenverkehr, Kostenlawinen im Versicherungswesen - sehr viel souveräner steuern können, wenn wir nicht mehr kausal mit einer Maßnahme linear und direkt auf das Ziel losgehen, sondern „holistisch“ oder, wie die Kybernetiker das nennen, in „Regelkreisen“ denken. Es tut mir leid, daß ich in einem Zusammenhang, in dem es auf die Musik ankommt, nur das Allernotwendigste über das neue (und letztlich natürlich sehr alte) holistische und partizipatorische Bewußtsein andeuten kann. Wer mehr darüber wissen will, wird auf die einschlägige Literatur (besonders auf Capras „Wendezeit“ und Morris Bernal „Wiederverzauberung der Welt“) verwiesen. Wo liegen nun die Beziehungen zur Musik?

**In musikalischen Kulturen, die an Obertönen reich sind, schwingt in jedem einzelnen Ton in betonter Weise jeder andere Ton - wie der Mensch nach den Erkenntnissen des modernen Holismus mit dem Universum schwingt. Jeder Ton „nimmt teil“ an allen Tönen der Obertonreihe, hat sozusagen sein eigenes partizipierendes Bewußtsein - wie es auch der Mensch haben muß, wenn er in den zeitgenössischen Krisen überleben will.**

Auffällig ist zunächst, daß in dem gleichen Maße, in dem das partizipatorische und holistische Bewußtsein wichtig wird - ja, durchaus schon einige Jahre früher -, auch ein neues musikalisches Bewußtsein entstanden ist. Es wird gekennzeichnet durch ein neues Verhältnis zu den Obertönen. Fast schlagartig ist in den letzten zwanzig Jahren in der westlichen Welt eine neue obertonbewußte und obertonreiche, die Obertöne betonende Musik entstanden, wie sie noch vor wenigen Jahren undenkbar gewesen wäre. Es ist eine Musik, in der in jedem einzelnen Ton - und in jedem einzelnen Oberton - das ganze Universum schwingt, und zwar nicht gleichnißhaft-metaphorisch, wie wir dies jahrhundertlang - beim Lesen etwa der Schriften von Pythagoras oder Kepler - verstanden haben, sondern konkretwissenschaftlich, wie es die moderne Harmonikale Lehre im Werk von Hans Kayser, Rudolf Haase und anderer gezeigt hat und wie es die musikalische Weisheit des Ostens von den Upanishaden bis zu Sufi Inayat Khan seit je gewußt und wie es schließlich die Quanten- und Teilchenphysik bestätigt hat. In einer solchen Musik sind Töne nicht mehr „Partikel“, sie schwingen in einem (wie die Physiker das nennen) „beständigen Feld“. Sie sind - so der englische Atomphysiker David Böhm - „eine ungebrochene Ganzheit fließender Bewegung“. In obertonreicher Musik ist es das „System“ - im Sinne des großen amerikanischen Anthropologen und Systemforschers Gregory Bateson -, das die Töne schafft, während in westlicher klassischer Musik umgekehrt es die Töne sind, die das „System“ schaffen; durchaus im Sinne der alten, rationalistischen Vorstellung, daß es die Partikel seien, die das Atom schaffen, die Atome schaffen das Molekül, die Moleküle die Zellen und so fort. Auch

der Feldbegriff der Physik hilft hier weiter: die Frage, ob das Feld die Töne oder die Töne das Feld schaffen. In obertonreicher Musik geschieht ersteres, in konventioneller westlicher letzteres. Will sagen: in ersterer steuert das Ganze die Teile, in letzterer machen die Teile das Ganze aus. In ersterer ist das Ganze mehr als die Summe der Teile, in letzterer entsteht Ganzheit lediglich aus der Addition der einzelnen Teile.

Es ist auffällig, daß in fast allem, was ich vorhin gesagt habe, das Wort „Ton“ durch das Wort „Mensch“ ersetzt werden kann - wie die Sprache seit je weiß: Wir sind „Per-son-en“ insofern, als wir „per sona“ - durch den Ton, durch den Sound - sind, will sagen, der Unterschied zwischen einem Lebewesen, das einfach nur vegetiert und einer „Per-sön-lich-keit“ ist der „son“, der sound, der Ton. Wenn wir diese Erkenntnis in Bezug setzen zum Unterschied zwischen traditioneller westlicher Musik und musikalischen Kulturen, die Obertöne betonen, ergibt sich folgendes: In Musikkulturen, die Obertöne als „notwendiges Übel“ mit in Kauf nehmen, ist jeder Ton von jedem anderen getrennt - er ist „entfremdet“, wie der Mensch in modernen Gesellschaften entfremdet ist. In solcher Musik ist jeder Ton nur ein Partikel - wie die Menschen es in der modernen Massenkultur sind. In solcher Musik wird die Partizipation jedes einzelnen Tones mit allen anderen Tönen „heruntergespielt“ - im wörtlichen und im übertragenen Sinne dieses Wortes. Der Ton ist - wie der amerikanische Historiker und Mathematiker Morris Berman es nennt - „non-partizipatorisch“ - wie es auch der Mensch in der herkömmlichen westlichen Wissenschaft ist. Andererseits: In musikalischen Kulturen, die an Obertönen reich sind - in Indien, auf Bali, in China, in traditioneller japanischer Musik, in Afrika schwingt in jedem einzelnen Ton in betonter Weise jeder andere Ton - wie der Mensch nach den Erkenntnissen des modernen Holismus mit dem Universum schwingt. Jeder Ton „nimmt teil“ an allen Tönen der Obertonreihe, hat sozusagen sein eigenes partizipierendes Bewußtsein - wie es auch der Mensch haben muß, wenn er in den zeitgenössischen Krisen - den ökologischen und politischen zumal - überleben will. Für solch ein Bewußtsein sind weder Töne noch menschliche Wesen entfremdet. Um mit dem chilenischen Biologen Francisco Varela zu sprechen: Der Ton ist „im Bild“. „Beobachter und Beobachtetes sind eine untrennbare Einheit.“ In einer solchen Musik gibt es anstelle von Evolution im Sinne der Klassik und des Klassizismus das, was die neuen Biologen den „natural drift“ nennen: ein sanftes, natürliches, teleologisches Treiben. „Natural drift“: Was in der klassischen indischen Musik geschieht, ließe sich besser nicht kennzeichnen.

In diesen Zusammenhang gehört Modalität, der in der Musik des „natural drift“ die Bedeutung zukommt, die akkordisches Bewußtsein in funktionaler Musik hat. Peter Michael Hamel weist darauf hin, daß alle großen Musikkulturen der Erde - mit Ausnahme unserer abendländischen Musik - modal sind. Modalität ist horizontales Obertonbewußtsein, das die vertikale Entfaltung der Obertöne konditioniert. Darin liegt ihr eigentlicher Sinn. Sie verdeckt nicht, sondern macht im Gegenteil den Zusammenhang jedes einzelnen Tones mit allen Tönen (was immer bedeutet: mit dem Universum) evident.

Es ist notwendig, sich zu vergegenwärtigen, wie es zu dem neuen Bewußtsein in der Musik gekommen ist. Zuerst haben wir die klassische indische Musik entdeckt. Die ersten, die das getan haben - bereits in den fünfziger Jahren -, waren die Jazzmusiker. Inzwischen sind die großen Solisten der indischen Klassik - ein Ravi Shankar oder ein Ali Akbar Khan - in den Philharmonien des Westens fast so erfolgreich wie die Stars der abendländischen Konzertmusik - ein Phänomen, das noch vor wenigen Jahren undenkbar gewesen wäre. Vor allem aber sind die Instrumente der indischen Musik in unserer Bewußtsein getreten und werden immer häufiger auch in westlicher Musik - sogar in Pop- und Rock-Musik - verwendet: Sitar, Sarod, Shennai, Nagaswaram etc. - Instrumente, die die Obertöne in besonderem Maße betonen. Im Vergleich mit ihnen wird besonders deutlich, was gemeint ist, wenn von Unterdrückung der Obertöne gesprochen wird. Denn natürlich gibt es auch im Westen Instrumente von erlesener Obertonkultur - etwa die Geigen der Familie Amati im Cremona des 16. und 17. Jahrhunderts, aber verglichen mit einer Sitar, einer Veena oder einem Sarod, die zur Erzeugung der Obertöne mehr mitschwingende Saiten - sogenannte „Resonanzsaiten“ - besitzen, als es auf diesen Instrumenten „Spielsaiten“ gibt, darf selbst von den - verhältnismäßig noch - obertonreichsten Instrumenten der herkömmlichen westlichen Musik mit Fug und Recht gesagt werden, daß sie die Obertöne nur eben „mit in Kauf nehmen“ - etwa zur Verschönerung der Klangfarbe. Aufschlußreich übrigens auch, daß leicht Klangprobleme - Reibungen und Unverträglichkeiten - entstehen, wenn Annati-Instrumente in Orchestern und Ensembles gespielt werden, die im übrigen mit konventionellen Instrumenten ausgestattet sind. Das empfindliche Ohr spürt den Zusammenstoß zweier verschiedener „Seinsweisen“.

Heute freilich brauchen wir nicht mehr nach Asien zu schauen. Der Westen hat eine eigene musikalische Kultur geschaffen, die - im Sinne der großen Musik Asiens - die Obertöne betont und gleichwohl ganz und gar westlich ist. Auch hier wieder waren es zuerst die Jazzmusiker -

allen voran der 1967 verstorbene Tenor- und Sopransaxophonist John Coltrane -, die dem neuen musikalischen Bewußtsein Bahn gebrochen haben. Inzwischen findet sich das neue Obertonbewußtsein in nahezu allen musikalischen Bereichen - in Rock und Pop, in Konzertmusik, Minimalmusik, periodischer Musik etc. Und es ist wichtig, sich zu vergegenwärtigen, daß damit die westliche Welt zum ersten Mal wieder seit 700 oder 800 Jahren - seit der Gregorianik - die Obertöne so „partizipierend“ und „ganzheitlich“ annimmt, wie die Musik der anderen großen Musikkulturen - vor allem in Asien, aber auch in Afrika und im pazifischen Raum - dies ständig und ungebrochen getan haben. Übrigens ist die Musik der Gregorianik ein besonders überzeugendes (wenn auch gewiß nicht das einzige) Beispiel dafür, daß holtisches und partizipatorisches Bewußtsein auch im Abendland künstlerisch fruchtbar werden konnte.

Zum neuen Oberton-Bewußtsein in der westlichen Welt gehört es, daß es nun auch wieder bei uns die edle Kunst des Obertongesangs gibt. Jahrhundertlang blühte sie in Indien und Nord-Indien, beim sibirischen Stamm der Tuwans, in bestimmten japanischen Mönchsgesängen und Noh-Rezitationen, bei wenigen begnadeten indianischen Sängern der süd-amerikanischen Anden. Jetzt gibt es sie auch bei uns - und gewiß nicht nur als Imitation von Exotischem, sondern mit artikulierten und konturierten Melodie-Phrasen, die ihre Herkunft aus westlichem Musikempfinden in jedem Takt verraten. Die Leere, in die diese Gesangsweise bei uns trifft - von Jahrhunderten verkümmerten Oberton-Bewußtseins ausgehöhlt -, wird eindrucksvoll deutlich, wenn man durchschnittliche westliche Musikhörer beim Anhören eines Obertonsängers - etwa Michael Veters oder Roberto Laneri - beobachtet: wie fassungslos sie reagieren, wenn da aus der Kehle eines einzelnen Menschen zwei voneinander unabhängige Melodiebewegungen kommen. Sie wollen's nicht glauben; sie fühlen sich „auf den Arm genommen“, einem undurchschaubaren Trick ausgeliefert. Ohne Aha-Erlebnis - oder allenfalls einem intellektuellen: Ach ja, natürlich, die Obertöne ...

Versteht sich, der Westen kann alles gebrauchen. Deshalb gibt es durchaus auch bei uns gelegentlich obertonreiche Instrumente. Vor allem in der Perkussionsmusik ließen sie sich beim besten Willen nicht vermeiden: Gongs, Cymbals, Glocken und Glockenspiele etc. Aber es ist seltsam, obwohl doch die westliche Welt alles herstellen können, was sie verwenden und vermarkten konnte, haben wir doch nie Cymbals, Gongs und Glocken herstellen können, die denen des Orients in Klangreichtum, Klangfülle und Differenziertheit auch nur annähernd entsprechen. Gongs - schon das Wort ist ma-

layisch - kamen zuerst aus Indonesien, später aus China. Selbst ein ländlicher Gongfabrikant auf Bali konnte generationenlang bessere Gongs und - überhaupt - Metallophone bauen als finanzstarke westliche Instrumentenkonzerne in Europa und Amerika. Westliche Spezialisten sind nach Bali und Java gereist, um die Herstellungsmethoden solcher Instrumente zu studieren. Sie haben gesagt: Es ist ein Wunder; wir können es nicht erklären; wir wissen nicht, wie sie es machen.

Glocken kamen vor allem aus Persien, Cymbals aus der Türkei, noch heute ist der beste Cymbalhersteller in den USA ein Türke, der weltberühmte Mr. Zildjian. Aber das Bild rundet sich in ironischer Weise, weil in dem gleichen Maße, in dem der Westen obertonbewußt wurde, nun plötzlich auch bei uns edle, die Obertöne akzentuierende Instrumente gebaut werden. Die besten Cymbals zum Beispiel kommen heute aus einem Land, das jahrhundertlang die besten Uhren der Welt gemacht hat, also in besonderem Maße mit dem mechanistischen und rationalistischen Denken verbunden war - aus der Schweiz. Paiste macht sie (und das ist kein „commercial“!), während andererseits die besten Uhren der Welt heute aus Asien kommen, nämlich aus Japan, also aus jenem Teil der Welt, der jahrhundertlang das rationalistische Messen gering geachtet hat.

Um ein berühmt gewordenes Wort von Felix Mendelssohn-Bartholdy zu variieren: Das Wunderbare an der Musik ist, daß sie die Dinge nicht etwa weniger präzise - schwammiger und ungenauer -, sondern im Gegenteil viel präziser zu fassen in der Lage ist als die Künste und Wissenschaften des Wortes. In diesem Sinne wird der Bewußtseinswandel, in dem wir uns befinden, im musikalischen Bereich sehr viel präziser deutlich als auf anderen Gebieten - weshalb er in der Musik auch früher deutlich wurde. Während zum Beispiel in Ökonomie und Politik das ewig in der Entwicklung hinterherlaufende Establishment noch immer nicht begriffen hat, daß die Prozesse in Regelkreisen ablaufen (und deshalb kaum eine Vorhersage mehr zutrifft), während die Biologen immer noch versuchen, die vielen, ständig neu auftauchenden Phänomene, die der darwinistischen (und in der Tat „mechanistischen“) Evolutionslehre widersprechen, krampfhaft in diese einzupassen, während die Schul-Medizin immer noch keine Menschen, sondern Krankheiten behandelt, haben im Bereich der Musik Millionen junger Menschen in der ganzen Welt das neue Obertonbewußtsein - will sagen das partizipierende und holistische Bewußtsein - voll angenommen, was um so schwerer wiegt, als sie dies unbewußt und völlig unintellektuell taten.



Sphere mit v. l. n. r.: Kenny Barron, Buster Williams, Ben Riley (verdeckt) und Charlie Rouse

Foto: Hyou Vielz

Sie zählt zweifellos zu den am homogensten musizierenden Gruppen des Jazz: Sphere - die Formation von Charlie Rouse, Kenny Barron, Buster Williams und Ben Riley. Die vier hochkarätigen Solisten musizieren kompromißlos, ausgehend vom Bebop. Die Befürchtungen, die vier Musiker hätten sich zu stark auf Thelonious „Sphere“ Monk ausgerichtet, wurden nicht zuletzt durch die Auftritte des Quartetts im Sommer vergangenen Jahres widerlegt. Freilich spielen die beiden langjährigen Monk-Partner Charlie Rouse und Ben Riley im Sinne von Monk, aber die Musik des Quartetts ist kein Aufguß, sondern entwickelte sich organisch aus den Vieren heraus, gewinnt durch die weitere Zusammenarbeit der Beteiligten immer mehr an freier Gestalt. In einem Gespräch mit Gudrun Endress äußerte sich Charlie Rouse kürzlich über die Konzeption von Sphere sowie über seine Zusammenarbeit mit Monk, die seinen musikalischen Lebensweg bis zum heutigen Tag stark prägte.

„Charlie Rouse, als Sie die Gruppe Sphere ins Leben riefen, haben Sie da daran gedacht, etwa analog einer Mingus-Dynastie eine Monk-Dynastie zu bilden?“

„Nein, ganz und gar nicht. Aber viele Leute unterstellen uns, daß wir eine Monk-Dynastie gegründet hätten. Es war Kenny Barron, der für unser Quartett den Namen ‚Sphere‘ wählte, und dabei war ihm gar nicht bewußt, daß es der zweite Vorname von Thelonious Monk war. Erst als Ben Riley und ich ihn darüber aufklärten, erinnerte er sich daran. Kenny ging von der Vorstellung aus, daß wir vier zu einer richtigen Einheit zusammenschmelzen sollten. Er hatte zunächst so etwas wie einen Kreis vor Augen, doch dann stellte sich das Bild einer Kugelgestalt, eben einer ‚Sphere‘ ein. Da dieser Begriff so gut

## Befreit sich vom Schatten Monks

# SPHERE

klingt, kamen wir überein, ihn zu behalten, auch wenn damit Thelonious Sphere Monk mit eingeschlossen war. Wir spielten dann auch auf unserer ersten Platte, der ‚Four in one‘ ausschließlich Stücke von Monk.“

„Sie spielen viele Monk-Kompositionen, aber auf sehr eigenständige Weise, zudem sind immer mehr eigene Stücke von Ihnen vier im Repertoire.“

„Thelonious Monks Kompositionen sind sehr stark, sie bergen aber trotzdem eine Menge Freiheit in sich. Es ist unmöglich die Stücke von Thelonious Monk mit anderen Partnern so spielen zu wollen, wie es mit ihm zusammen möglich war. Thelonious war eines der ganz großen Individuen im Jazz und niemand kann ihn jemals kopieren. Wir richten uns zunächst einmal bei seinen Stücken nach dem aus, was er niederschrieb.“

„Sind seine Kompositionen zumeist festgehalten oder wie kommen Sie zu Monks Musik?“

„Ich arbeitete ja bekanntlich 10 Jahre lang für Monk, insofern kenne ich seine Musik genau und ich weiß auch, wie sie gespielt werden muß. Aber wir vier von Sphere wollten im rhythmischen Bereich eine andere Vorstellung verwirklichen. Und das beginnt uns jetzt zu gelingen. Wir haben uns einige interessante rhythmische Patterns erarbeitet, neue Ideen im Arrangierbereich, und auch eigene Kompositionen

entstehen zunehmend. Kenny Barron schreibt immer wieder neue Stücke, auch mir fällt bisweilen etwas ein.“

„Kann man sagen, daß die Musik, die aus Sphere erwächst, im Sinne von Thelonious Monk ist?“

„Sie spiegelt zunehmend unsere individuelle musikalische Einstellung wider, wir drücken unsere musikalischen Gedanken aus. Wir formen unsere eigene Musik nicht nach der von Thelonious Monk, niemand kann das wirklich tun, dazu war er, wie gesagt, viel zu individuell.“

„Was bedeutete Thelonious Monk für Ihre musikalische Entwicklung?“

„Er bedeutet sehr viel, er lehrte mich eine Menge, und die 10 Jahre, die ich mit ihm arbeitete, waren wie ein Studium für mich. Tatsache ist, daß jeder Musiker, der mit Monk spielte, von ihm lernte. Er war für jeden wie ein Lehrer.“

„Messen Sie Monks Kompositionen die gleiche Bedeutung bei wie denen von Duke Ellington?“

„Aber bestimmt, Monk war einer der ganz großen Meister.“

„Was zeichnete ihn vor allem aus? Was machte ihn zu diesem schöpferischen Individualisten?“

„Seine Stärke ist in den verschiedensten Richtungen erkennbar. Etwa auch im rhythmischen Bereich, denn er schrieb phantastische Ballettmusiken. Monk war ein in sich abgerundetes, vollkommenes Talent. Zu seinen schönsten Stücken gehören ‚Ruby my dear‘, ‚Pannonica‘, ‚Reflections‘, ‚Monk’s dream‘. Wir versuchen vor allem die Stücke von Monk aufzugreifen, die andere Musiker nicht spielen, und zwar aus dem Grund, weil man sich wirklich mit ihnen beschäftigen muß, um sie richtig zu erfassen.“

„Sie kennen sicherlich die Hintergründe, wissen um die Eindrücke, die Monk in

diesem oder jenem Stück verarbeitete."

„Crepuscle with Nellie' schrieb er für seine Frau, 'Ruby my dear' war einer Freundin gewidmet, die ihm in seinen frühen Jahren viel bedeutete ..."

„Wissen Sie auch, was er mit 'Well you needn't' musikalisch andeutete?"

„Nein, er schrieb dieses Stück lange Zeit vor unserer Zusammenarbeit. Sie haben alle eine Bedeutung, das weiß ich genau, aber ich bekam nicht heraus, welche. Ich weiß nur, welche Impressionen er etwa in 'Cornin' on Hudson' verarbeitete. Er schrieb das einmal frühmorgens, als ein Schiff auf der Westseite des Hudson auftauchte. Thelonious verbrachte manchmal, wenn ihm danach zumute war, Tag und Nacht an einer bestimmten Stelle, wo er Eindrücke in sich aufzog. Ein bestimmter Platz am Hudson bei Weehawken gehörte dazu."

„Monk war gewiß nicht der Mann, der jemandem vorschrieb, was er musikalisch zu tun und zu lassen habe. Wie führte er Sie in diese oder jene Richtung?"

„Als ich mit ihm anfang zu arbeiten, da waren wir Stunden um Stunden zusammen, er spielte mir dieses oder jenes Stück auf dem Klavier vor, daß ich damit vertraut wurde ..."

„... waren die meisten Stücke niedergeschrieben, oder vermittelte er sie Ihnen allein durchs Hören?"

„Manches spielte er vor, einiges hatte er auch festgehalten. Manche Kompositio-

nen waren so schwierig und so komplex, daß ich es allein durchs Hören nicht in meinem Kopf speichern konnte. Aber einige erfaßte ich ziemlich schnell, nachdem er sie mir am Klavier vorgespielt hatte. Sobald er merkte, daß ich die Melodie im Ohr hatte, sagte er mir, ich solle das mal in Ruhe für mich durchspielen und ging ein wenig hinaus auf die Straße, machte einen kleinen Spaziergang. Ich spielte das jeweilige Stück dann wieder und wieder, bis ich es in- und auswendig kannte und es praktisch ein Teil von mir wurde. Zwei, drei Stunden später tauchte Monk dann gewöhnlich wieder auf, setzte sich ans Klavier und wir fingen an, gemeinsam zu spielen. Auf diese Weise lernte ich einen Großteil seiner Musik erfassen. Schwierige Stücke wie 'Ugly beauty' oder 'Four in one', die schrieb er aus."

„Und wie arbeitet Sphere?"

„Wir gehen ähnlich vor, schreiben auch eine Menge Stücke aus. Es hat sich herauskristallisiert, daß Kenny und ich uns zumeist treffen, und wenn er wieder ein Stück erstellt hat, zeigt er es mir, wir sprechen darüber, er spielt es auf dem Klavier und ich auf dem Saxophon. Kenny geht aber im Gegensatz zu Monk auf Nummer Sicher, er schreibt seine Musik immer nieder."

„Wie sehen die Arbeitsmöglichkeiten für Sphere aus?"

„Durch unsere Debutplatte haben wir uns schon einen guten Namen gemacht. Sie

brachte uns recht annehmbare Arbeitsmöglichkeiten ein, in Clubs, in Konzertsälen, bei Festivals. Das Quartett wurde ja als Kooperative gegründet, wir haben das gleich rechtlich verankern lassen, besitzen eine eigene Publishing Company und produzieren unsere Platten selbst, geben also das fertige Band erst an die Plattenfirma weiter."

„Gibt es Ihres Wissens in den USA noch eine Gruppe, die Monks Musik wirklich überzeugend spielen kann?"

„Wir sind die einzige Formation, die ernsthaft versucht, seine Musik korrekt auszu-legen und zwar wie gesagt vor allem die Stücke, die normalerweise von anderen nicht aufgegriffen werden."

„Haben Sie schon recherchiert, ob es nicht noch sehr viel mehr Musik von Monk gibt, die bislang der Öffentlichkeit nicht zugänglich gemacht wurde?"

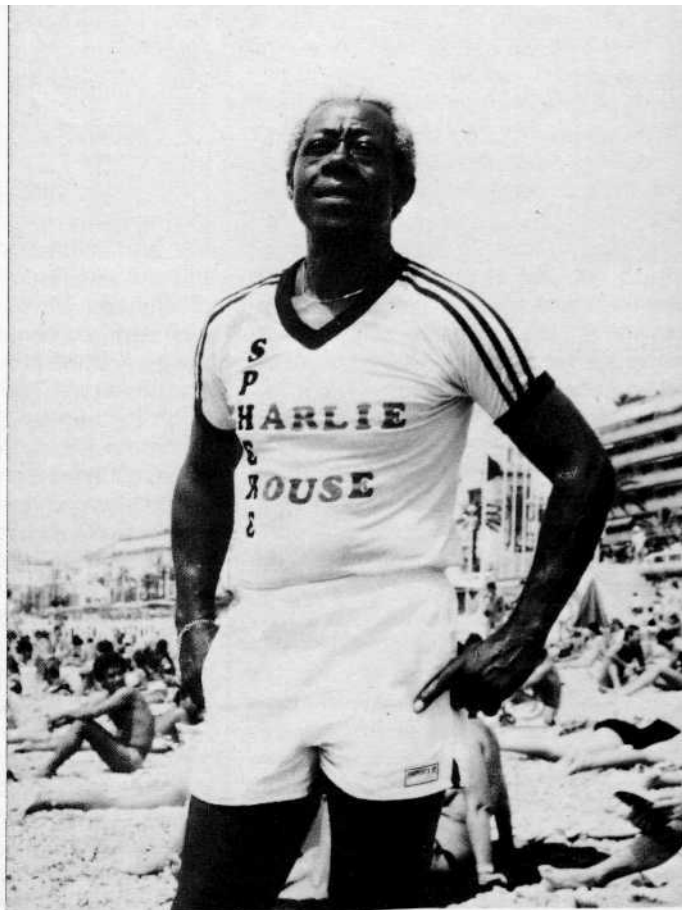
„Ich kenne praktisch alle Stücke, die Monk komponierte. Es sind noch zwei Stücke vorhanden, die bisher niemand gehört hat und die wir spielen. Es ist einmal der 'Christmas song', den Monk niemals auf Platte festhalten konnte. Es ist eine wunderbare Musik, die die weihnachtliche Stimmung auf ganz besondere Weise einfängt."

„Spielten Sie mit Monk zusammen früher diesen 'Christmas song'?"

„Er spielte ihn mir einmal vor, aber wir arbeiteten ihn nie aus. Das andere Stück nahm er vor vielen Jahren einmal mit einer



Schreibt immer wieder neue Kompositionen für Sphere: Kenny Barron  
Foto: Frank Knittermeier



Wollte mit Sphere keine Monk-Dynastie gründen: Charlie Rouse  
Foto: Harald Dayot





Seine Musik lebt auch in Sphere weiter: Thelonious Monk

Illustration: Herbert Joos

8 Mann Formation auf, zu der Ike Quebec gehörte."

„Hatten Sie den Eindruck, daß Monk in seinen letzten Lebensjahren sehr resigniert und deprimiert war, da er niemals die Anerkennung fand, die ihm gebührt hätte?"

„Thelonious machte sich darüber zuallerletzt Gedanken. Er lebte nur in seiner Musik, es ging ihm allein darum, kreativ zu sein. Als er keine Lust mehr hatte zu spielen, da hörte er kurzerhand damit auf. Er war ein Mann, der das getan hat, was er tun wollte. Zwar gab es die Big Band-Aufnahmen mit Hai Overton, aber Monk zog es immer vor, mit einem Quartett oder Quintett zu arbeiten. Wenn sich freilich die Gelegenheit dazu ergab, stellte er auch einmal eine Big Band auf, die aber ganz anders klang als alle anderen Orchester. Thelonious beklagte sich nie, er drückte auch nie sein Bedauern aus, daß er dieses oder jenes nicht machen könne."

„Sie waren ja mit Monk viel unterwegs und plötzlich wollte er gar nicht mehr auf Tournee gehen. Die Kontaktaufnahmen mit allen möglichen Veranstaltern blieben ja erfolglos."

„Er wollte überhaupt nicht mehr spielen. Ich besuchte ihn immer wieder, zuletzt an seinem Geburtstag, dem 10. Oktober 1981. Wir führten dabei ein längeres Gespräch und ich sagte ihm, daß alle immer

wieder nach ihm fragten, ihn hören wollten. Aber auf die Frage, ob er sich unter diesen Umständen nicht doch entschließen könne, wieder einmal aufzutreten, zu reisen, winkte er nur ab und meinte, er habe einfach keine Lust mehr zu spielen." „Begründete er diesen Entschluß denn nicht?"

„Ich hatte mich daran gewöhnt, das zu akzeptieren, was Monk sagte, und nicht noch einmal nachzuhaken. Es stand ja ein Flügel in seiner Wohnung und er lief in dieser Zeit tausendmal daran vorbei, ohne ihn jemals zu berühren. Wenn Thelonious Monk Musik machte - und diejenigen, die ihn persönlich erleben konnten, empfanden es so -, dann gab er sich ganz aus, er tanzte ja dabei auch voller Freude mit seinen kleinen bärenhaften Schritten um das Klavier herum. Und irgendwann hatte er in seiner Musik alles ausgelotet, was er wollte und damit keinen Antrieb mehr, weiterzumachen."

„Nach all diesen Jahren war er wohl innerlich erschöpft..."

„Ja eben und dann wurde auch auf einmal die elektronische Musik so stark."

„Es war bestimmt für Monk keine Erbauung zu sehen, daß sein Sohn sich ganz dem Pop und Rock zuwandte und nicht die von ihm eingeschlagene Musiktradition weiterführte."

„Er äußerte sich darüber mit keinem einzigen Wort."

„Sie hatten niemals den Eindruck, daß er auch deshalb resigniert war?"

„Den Wandel auf der Musikszene spürte er bis in seine eigene Familie. Aber als man ihm anbot, mit Elektro-Piano und elektrischen Keyboards eine Platte zu produzieren, war das für ihn natürlich indiskutabel. Er tat immer nur das, was er tun wollte, und als er keine Lust mehr dazu hatte, tat er eben nichts mehr. Genau das war es, warum ich ihn so bewunderte: Er blieb sich selbst treu. Niemand hätte ihn jemals von seinen Entscheidungen abgebracht."

„Haben Sie auch diese innere Haltung?"

„Ja, eigentlich schon."

Wie geht es weiter mit Sphere?"

„Wir beabsichtigen in dieser kooperativen Form zusammenzubleiben und zu arbeiten. Je länger wir miteinander spielen, desto mehr Freiheit eröffnet sich in der Musik. Wir erspüren uns gegenseitig immer mehr, wir lernen uns immer besser kennen. Sphere ist eine gute Gruppe und wir alle glauben, daß sie eine Zukunft hat."

### Plattenhinweise

Sphere: Four in one Elektra/Musician MUSK 52 415

Sphere: Flight/-path Elektra/Musician MUS 960 313-1

Unverkennbares Profil

## 6. Kölner Jazz-Haus-Festival

Es war nicht das beste Kölner Jazz-Haus-Festival, aber es war, alles in allem, auch kein schlechtes. Zum sechsten Mal nun organisierten Kölns Jazzer ihr eigenes Festival, wobei das, was sich die Kölner Konstante nennen läßt, so wichtig ist, daß man es gar nicht oft genug wiederholen kann: Dieses Festival gehört mit Haut und Haaren Musikern, Punkt. Ausrufezeichen. Dieses Festival gehört mit Haut und Haaren ... Das hat Vorteile, und zwar unterschiedene: Zu einer Zeit, da unter den Festivals, die ja alle nach einem eigenen Profil suchen (suchen müssen, wenn sie nicht vor die Hunde gehen wollen!), nicht nur die Wettbewerbsschärfe zugenommen hat, sondern auch der Hang, ab und zu mal - und sei es auch nur aus Gründen der Aktualität - zum Make-Up-Topf zu schielen, zum modischen Trend-Plüsch und zu schnellebigen Stilblüten zu greifen; zu einem Zeitpunkt auch, da auf der Festivalszene Profilsuche nicht weit entfernt liegt von Profilierungssucht, da ist es schon vorteilhaft, wenn man sich in Köln nicht mit Pomp up-to-date, oder, was in letzter Zeit häufiger der Fall ist, up-to-late pudert. Beim Kölner Festival liegt das unverkennbare Profil nicht an der musikalischen Oberfläche im Programmbereich; es ist tiefverwurzelt im programmatischen, organisatorischen Bereich. Immer noch ist es „Das Festival der Musiker“, immer noch wird es ausschließlich und beispielhaft von Jazzern geplant, organisiert und durchgeführt. Der Kartenabreißer von gestern kann heute schon als Trompeter auf der Bühne stehen. Und der Saxophonist von eben, räumt jetzt den Abfall in der Aula der Musikhochschule weg.

Und vielleicht ist auch dies einzigartig auf der europäischen Festivalszene: bei Gagen gilt der Gleichheitsgrundsatz. Alle am Festival beteiligten Musiker - ob nun kapriolenschlagender Solist oder hilfreicher, unauffälliger Wasserträger im Satz einer Big-Band - bekommen die gleiche Gage. Als Solidaritätserklärung verstehen die Musiker der „Initiative Kölner Jazz Haus“ dieses Festivals: Kooperation statt Konkurrenz, das ist erklärtes Ziel der Initiative. Es wurde außerordentlich gut besucht, das sechste Kölner Jazz-Haus-Festival, und dies obwohl das Programm ganz auf den Glitter und Glanz von Publikumsmagneten verzichtete. Um die weniger bekannten, doch guten Improvisatoren kreiste diesmal das Scheinwerferlicht des Festivals; die Szene der Unterbewerteten, vom Glück weniger Begünstigten wurde ausgeleuchtet. Jazz auf gutem Niveau.

Und dennoch: Viel biederes Handwerk gab's zu hören, brave Fleißarbeit und nur selten den Esprit und die Buntheit der vergangenen Jahre. Jedes Jazz-Haus-Festival war bisher für eine Überraschung gut (das Vienna Art Orchestra, der Shannon Jackson-Workshop u. a.). Die einzige Überraschung diesmal war, daß es keine gab. Höhepunkte, ja, die waren vorhanden, doch Impulse, wie sie doch gerade von einem Festival mit einer derart einzigartigen und unverkrusteten Organisationsstruktur zu erwarten wären, die blieben aus.

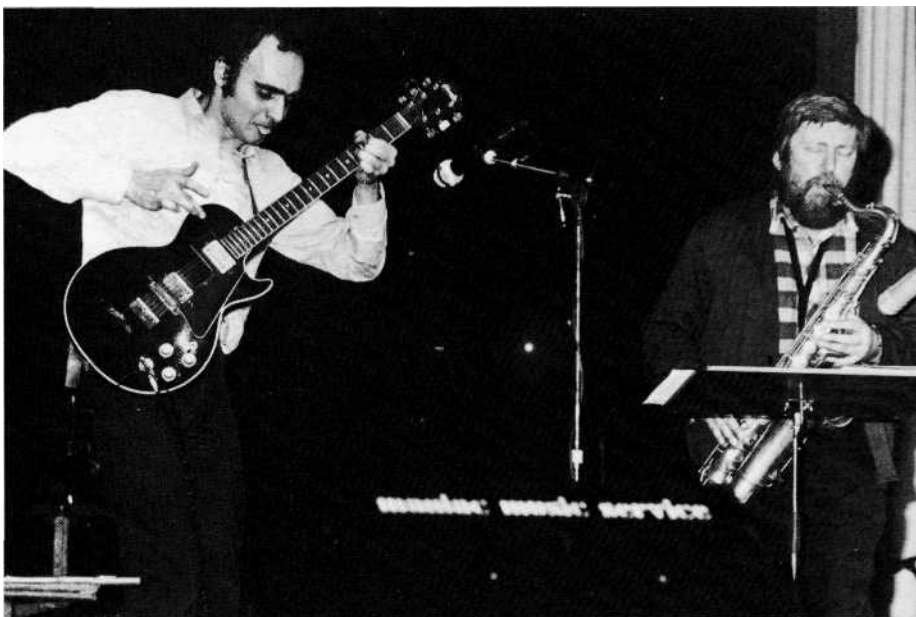
Zum das gesamte Festival überstrahlenden Glanzpunkt wurde der Auftritt des Duos Sachse/Hering aus der DDR. Joe Sachse (Gitarre) und Manfred Hering (Saxophone) begeisterten mit einer intensitätsgeladenen Demonstration, was freies, spontanes Aufeinanderreagieren bedeuten kann: ein mitreißendes, ständiges Sich-aneinander-steigern in Dialogwen-

dungen aus Bop-Fragmenten, pulsierenden Cluster- und Multiphonics-Flächen, metrisch fixierten Passagen und Rockkadenzen; ein immer wieder neues Wechseln zwischen Spannung und Entspannung, Rede und Gegenrede, die sich zum musikalischen Gespräch verdichten. Es war vor allem Joe Sachse, der als ungewöhnlich individueller Gitarrist auf sich aufmerksam machte: Dieser Mann entwirft mit seinen halligen, weichen Klangflächen und sensiblen Clusterblöcken eine ganz eigenständige Alternative zur Splittrigen, sperrigen Gitarristik des im Free-Bereich allgegenwärtigen Derek Baileys.

Das Rova Saxophone Quartet, von seinen Auftritten in Moers her bekannt, entwickelt sich immer mehr zu einem Ostküstengegenstück zum schwarzen, renommierten World Saxophone Quartet. Vereinfacht gesagt: Das World Saxophone Quartet spielt aus dem Bauch, das Rova Saxophone Quartet aus dem Kopf. Und mit der



Sicheres Gespür für originelle klangfarbliche Mischungen: Joachim Ullrich und die Kölner Jazz-Haus-Big Band



Mitreißendes, ständiges Sich-aneinander-Steigern in Dialogwendungen: Joe Sachse (links) und Manfred Hering  
Fotos: Hyou Vielz

gleichen Souveränität mit der das World Saxophone Quartet über die afroamerikanische Musiktradition verfügt, gebietet das Rova Saxophone Quartet über die gesamte Palette der Spieltechniken der Neuen Musik. Selbst in Blues-Passagen blasen die Rova-Leute mit einem verwinkelten, konstruktivistischem Atem, der bevor er das Horn erreicht durch den Filter des Intellekts zu gehen scheint. Doch wie dieses Quartett, stark inspiriert von Steve Lacy, als Kollektiv kompliziert geschichtete Kompositionen auseinanderbröseln und improvisatorisch weiterentwickelt - das gehört nicht nur technisch, sondern auch musikalisch zum faszinierendsten, was in den letzten Jahren an Saxophongruppen zu hören war.

David Moss, auch er eine „Entdeckung“ von Moers (wird Köln jetzt zu einem Nach-Moers-Ereignis, wo es doch früher so etwas wie ein Vor-Moers-Ereignis war?) ist zunächst Schlagzeuger, dann Vokalist, vor allem aber Geräuschkünstler. Klang-exploratives Spiel, das Suchen nach Sounds und deren Gestaltungsmöglichkeiten präsentierte Moss im Duo mit dem Gitarristen Hans Reichel. Das, was im Alltag banal erscheint, das Knistern von Silberpapier, das Quietschen von Luftballons, das Prasseln von Erbsen auf die

Felle der Toms, verschränkt Moss zu ebenso stupendvirtuosen wie humorvollen Soundcollagen, deren hoher Dichtegrad durch seine neodadaistischen Vokalisieren im extremen Falsettgebiet noch gesteigert wird. Moss' spielerische Vitalität gleicht einer Phantasielawine. Von der wurde der scheue Hans Reichel dann auch mehr als einmal verschüttet. Reichel war für den Schlagzeuger Han Bennink eingesprungen, der kurzfristig abgesagt hatte.

Eine Verbindung von Tanztheater und improvisierter Musik versuchte die Gruppe aus Grace Yoon (Tanz), Okay Temiz (Perkussion) und Roman Bunka (Gitarre). Wenn daraus nur eine Verbindung geworden wäre! Wie das leider nicht selten bei interdisziplinärer Arbeit ist: sehr unbeholfen und ungleichberechtigt hakten sich da Musik und Bewegung unter. Abgesehen davon, daß Grace Yoons Bewegungsstudien eher hilflos wirkten, begnügten sich die Musiker mit der Rolle der akustischen Illustratoren, fast so als säßen sie zur Begleitung einer Ballettaufführung in einem Orchestergraben. Wenn Yoon dann mit einer imaginären Axt auf einen unsichtbaren Gegenstand einschlägt, paukt Temiz Perkussionsakzente (ist das einfallsreich?) und wenn Yoon ihre Augen von

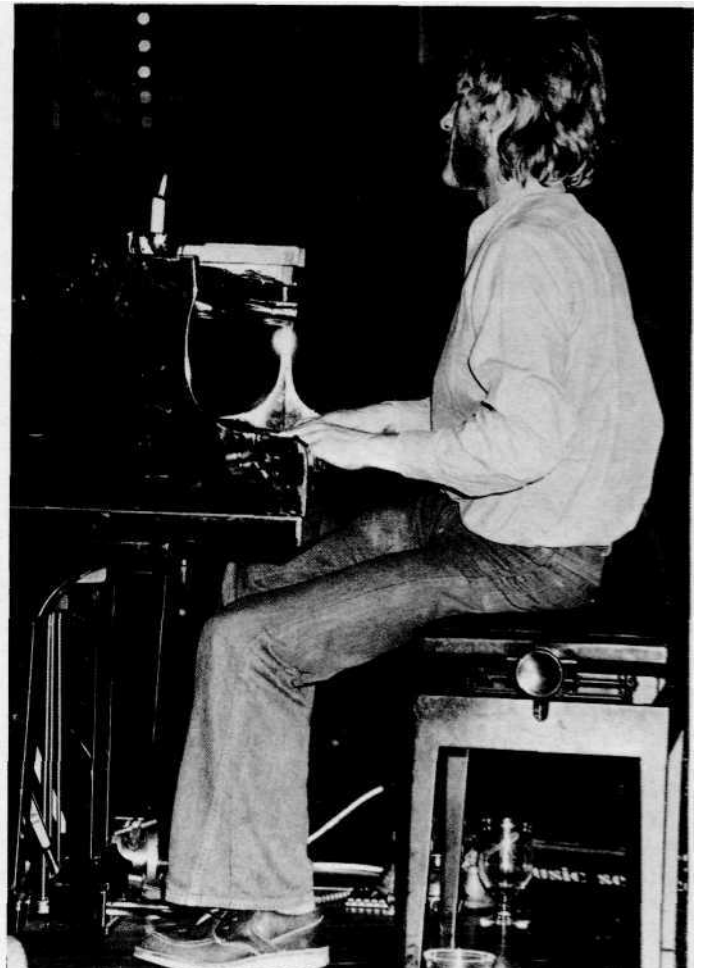
einer Strumpfmassage befreit, dann spielt Roman Bunka einen langanhaltenden Dur-Akkord mit Hall (ist das originell?). Spritzigen, flockigen Modern Jazz mit folioristischem Einschlag brachte die Kölner Gruppe Nana. Es gibt erfrischende Wechselbäder zwischen zartem Balladenschmelz und eruptiven Bossa-Gängen, zupackenden Rock-Elementen und samtiger Romantik. Einige Wackligkeiten im Timing und Unstimmigkeiten bei der Interaktion waren bei diesem Auftritt vor größerem Publikum spürbar.

Einen müden Auftritt absolvierte Paul Motian mit zwei Tenorsaxophonisten (Jim Pepper und Joe Lovano), Ed Schuller, Baß, und Bill Frisell, Gitarre. So gelangweilt hat man den subtilen Rhythmiker noch nicht gehört: den Beat schlägt Motian metronomisch stur auf den Becken durch, das ist auch fast schon alles. Ansonsten plätscherte ein Cocktail aus quälendem Calypso, gähnendem Bluesfeeling und mattem Modern Jazz durch das Programm. Diese Band kann - wenn sie will - auch ganz anders. Allein Bill Frisell, das außerordentliche Gitarren-Talent, blitzte mit ätherischen, kunstvoll geschwungenen Legatobögen auf.

Pohl Musik ist ein Trio aus Wanne-Eickel. „Pöhlen“ - das heißt im Ruhrgebiets-



Versuchte eine Verbindung von Tanztheater und improvisierter Musik: Grace Yoon



Klangsensualismus, dramatische dynamische Steigerungen: Keith Tippett  
Fotos: Hyou Viel

# Jazz aktuell

Slang „auf eine etwas unfaire Art Fußball spielen“. Nun, sie pöhlen mehr schlecht als recht, die Pöhl-Musiker: mit ihrem Dilettantismus zwischen Punk und Jazz wollen sie der Frau Virtuosität einen Tritt vors Schienbein versetzen, aber die Attacke blieb dann doch kraftlos. Dieser Dilettantismus wirkt eher aufgesetzt als gelebt, wenn man weiß, daß alle drei Musiker nebenbei auch noch in einer konventionellen Big-Band spielen. Da hilft auch nicht das Einschlagen mit einem Prügel auf eine Zinkwanne. Pohls Musik entlarvt sich in ihrer aggressiven Kurzatmigkeit als leere Cluster-Show.

Auch das schottische Trio Talisker mit dem Schlagzeuger Ken Hyder konnte mit seiner unverbindlichen Folk-Melange mit durchhängender Flapsigkeit wenig überzeugen. Recht locker und humorig werden da eine „schottische Samba“ und ein „afrikanischer Jig“ angedeutet, keltisches mit Weltmusikulturen zusammengeschustert, doch weder Lyn Dobson, Saxophone, noch Paul Rogers, Baß, konnten für Zusammenhang sorgen.

Kammermusikalischen, lyrischen und fast zerbrechlichen Jazz mit pastellfarbenem Blütenbesatz präsentierten Andy Lump, Piano, und Hugo Read, Saxophone. Vieles an ihren zartbesaiteten Exkursionen im Bereich des milden modalen Jazz erinnert an Chick Corea und Jan Gabarek. Doch eine eigene Visitenkarte hat die Kölner Band auch zu bieten. Als durchaus irdischer Gegensatz zu den verträumten Gesängen auf die Stille tritt Michael Küttner an westafrikanischen Trommeln auf. Und der sorgt mit praller Polyrythmik dafür, daß die üppigen lyrischen Luftballons nicht allzu stark in den Bereich des Sphärischen aufsteigen.

Wie in den vergangenen Jahren hatten sich Kölns Jazzler auch diesmal wieder einen Workshop-Wunsch erfüllen können. Keith Tippett, der englische Pianist, ließ einer Kölner Großformation in seinen Kompositionen ein hohes Maß an Gestaltungsfreiheit. Tippetts Kompositionen entwickeln sich behutsam in großen zeitlichen Bögen, sie leben aus dem Kontrast zwischen polyphonen, geheimnisvoll vernebelten Klangfarbenschichten und zielstrebig gesetzten, motorischen Ostinatogängen. Für Tippetts Klangsensualismus und seine dramatischen dynamischen Steigerungen von der Stille bis zum Fortissimo-Orkan zeigten die Jazz-Haus-Musiker viel Einfühlungsvermögen.

Für ein furioses Finale sorgte die - endlich! - aus ihrem Dornröschenschlaf wieder wachgeküßte, neu formierte Jazz-Haus-Big-Band. Noch komplexer, rhythmisch noch dichter als in den vergangenen Jahren, sind Joachim Ullrichs Arrangements geworden. Eng gesetzte, reibungsvolle Akkorde und ein sicheres Gespür für originelle klangfarbliche Mischun-

gen zeichnen diese ungewohnt frischen zeitgenössischen Big-Band-Charts aus. Und die Band selbst nahm die hoch gesteckte Hürde souverän. Solistisch glänzten Wollie Kaiser, Tenorsaxophon, Gerhard Veeck, Sopransaxophon, Peter Pfeil und Henning Berg, Posaunen.

Günther Huesmann

## Ein neues Duo in Berlin:

### Loops

Zwei Bekannte der Westberliner Jazzszene haben sich unter passendem Namen zusammengetan: der Pianist Bernhard Arndt und der Gitarrist und Sänger Franz de Byl. Ihre sehr verschiedenen, langjährigen Erfahrungen nutzend, zielen sie auf einen stilistisch breit gefächerten Jazz, in dem die klangliche Verbindung, ja Verschmelzung der zwei so kontrastierenden Instrumente (Flügel, verstärkte Gitarre) als Hauptziel verfolgt wird. Dazu braucht man genaue Kenntnis der akustischen Möglichkeiten der jeweiligen Instrumente ebenso wie systematische Experimentierfreude und Geduld, sich gegenseitig auszuforschen und auszuhorchen. So wird z. B. mit einem ostinaten Elf-Viertel-Schema eine Improvisier-„Schlaufe“ geschaffen, wobei die unteren Register der Instrumente durch Abdeckung bzw. Verzerrung mit Hilfe separierter Tonabnahme präpariert sind.

Dieser fast zeitlos wirkenden Bewegung werden nun wechselseitig und gemeinsam Motive eingegeben und abgewonnen mit einer Beharrlichkeit zur Fusion hin, die den Hörer fast unbewußt fesselt: Wer spielt eigentlich was? Ebenso unmerklich wie die akustische Verschmelzung kommt es zu rhythmischen Umakzentuierungen des Schemas: wo ist eigentlich die „Eins“ geblieben? Und endlich auch die tonale Entgrenzung, deren Hauptanteile sicher beim Klavier liegen, von der Gitarre aber sicher „gehalten“ bleiben. Wenn alles verstummt ist, fragt man sich, ob man nicht Meeresbewegungen zugehört hat und wo die Zeit blieb: sie war wohl erfüllt. Neben solchen psychodelisch anmutenden Inventionen aber gibt's fest Gefügtes in verschiedenen Taktformen, typische „Chorus“-Nummern mit kräftigem Blues-touch, die aber immer irgendwie vom Üblichen abweichen: durch eine überraschende harmonische Wendung, Einschübe, die von der Grundform ablenken, Gesang an unverhoffter Stelle. Echtes „looping“ zeigt sich an einem besonders schwierigen Punkt: der Änderung der Darstellungshaltung - die beiden Musiker können im Wechsel ironisch und pathetisch sein.

Ludolf Kuchenbuch

## Jazz im Pfaffenwinkel

### Sun Ra Arkestra

„Mystischer Qualm“ einer „unausgegorenen Vision von Weltmusik“ lag sicherlich nicht über Schongau, als die „Kosmonautenmusiker“ um den sagenumwobenen Sun Ra in Schongau eintrafen, und auch mit „fliegenden Untertassen“ waren sie nicht gekommen. Trotzdem mochten die bayerischen Oberlandswaben nicht schlecht gestaunt haben, als der über 20köpfige buntgewürfelte und exotisch anmutende Troß schon zwei Tage vor seinem Auftritt in ihre Landidylle einbrach. Als bislang letzter, aber auch größter Coup muß das Engagement des Sun Ra Arkestra durch Heinz Wensauer gewertet werden. Aber nicht nur deswegen kann der Schongauer - der sich selbst als Amateur im Tourneegeschäft bezeichnet - mit Stolz auf eine Karriere als lokaler Jazzveranstalter von einer halben Dekade zurückblicken. Heinz Wensauer ist ein „Jazzbesessener“, der vor fünf Jahren im bayerischen-schwäbischen Oberland, rund siebzig Kilometer südwestlich von München ist Schongau gelegen, die häufig belächelte Veranstaltungsreihe „Jazz im Pfaffenwinkel“ aus der Taufe hob. Inzwischen hat sich das Ganze zu einer festen, international besetzten Einrichtung mit Ambitionen ausgewachsen. Sie könnte fast in jedem Tourneekalender stehen, denn immer, wenn sich für prominente Jazzler in München kein professioneller Veranstalter finden läßt - und das passiert öfter, als man zu glauben wagt - dann springt Wensauer als Promoter mit vollem Risiko ein. Der Erfolg gibt ihm recht. Mit Unterstützung der kulturbewußten Stadtväter und seines eigenen, unermüdlichen Einsatzes ist „Jazz im Pfaffenwinkel“ zu einem Markenzeichen geworden, das seine provinzielle Bedeutung eigentlich schon überstiegen haben müßte.

Aber zurück zu Sun Ras Arkestra. Wer vom Auftritt der All Stars des legendenumwobenen „Cosmosmagiers“ - ein wahllos zusammengewürfelter Haufen von profilierten Free-Jazz-Veteranen - bei der Fernsehübertragung vom Berliner Jazzfest enttäuscht gewesen war, der kam in der Aula der Schongauer Hauptschule mit einer perfekt in Szene gesetzten „Living-Jazzshow“ des originalen Arkestras (es war eines von nur zwei Konzerten in Deutschland) voll auf seine Kosten. Rund 600 Enthusiasten waren pünktlich erschienen, um sich dieses seltene Spektakel nicht entgehen zu lassen.

Als das 17köpfige Arkestra in gewohnt metallig-glitzernder und paillettenbestickter Kostümierung sowie gewappnet mit



allerlei exotischem Instrumentarium mit halbstündiger Verspätung endlich die Bühne betrat, mochten trotzdem nicht wenige überrascht gewesen sein: Die fast imaginäre Ausstrahlung des optischen Eindrucks ließ Assoziationen an die Science-Fiction-Ausgestaltung von „Flash Gordon“ aufkommen.

Vom angekündigten „kosmischen Sound“, einer „Musik der äußeren Galaxien“ mochte sich aber im Verlauf des Konzertes kaum etwas einstellen, weil der Abkömmling des ägyptischen Sonnengottes - so der Leader Sun Ra über sich selbst - seine zahlreich aufgebauten elektronischen Keyboards fast völlig ignorierte und sich nur auf seine akustischen Möglichkeiten beschränkte. Auf dem Piano trat er - wie er es gerne charakterisiert - zu einer Reise durch die „Heliocentric Worlds“ der Jazzgeschichte an: in unorthodoxer Technik, gleich einem futuristischen Thelonious Monk, reichte sein Streifzug vom „Harlem-Stride-Stil“ zum

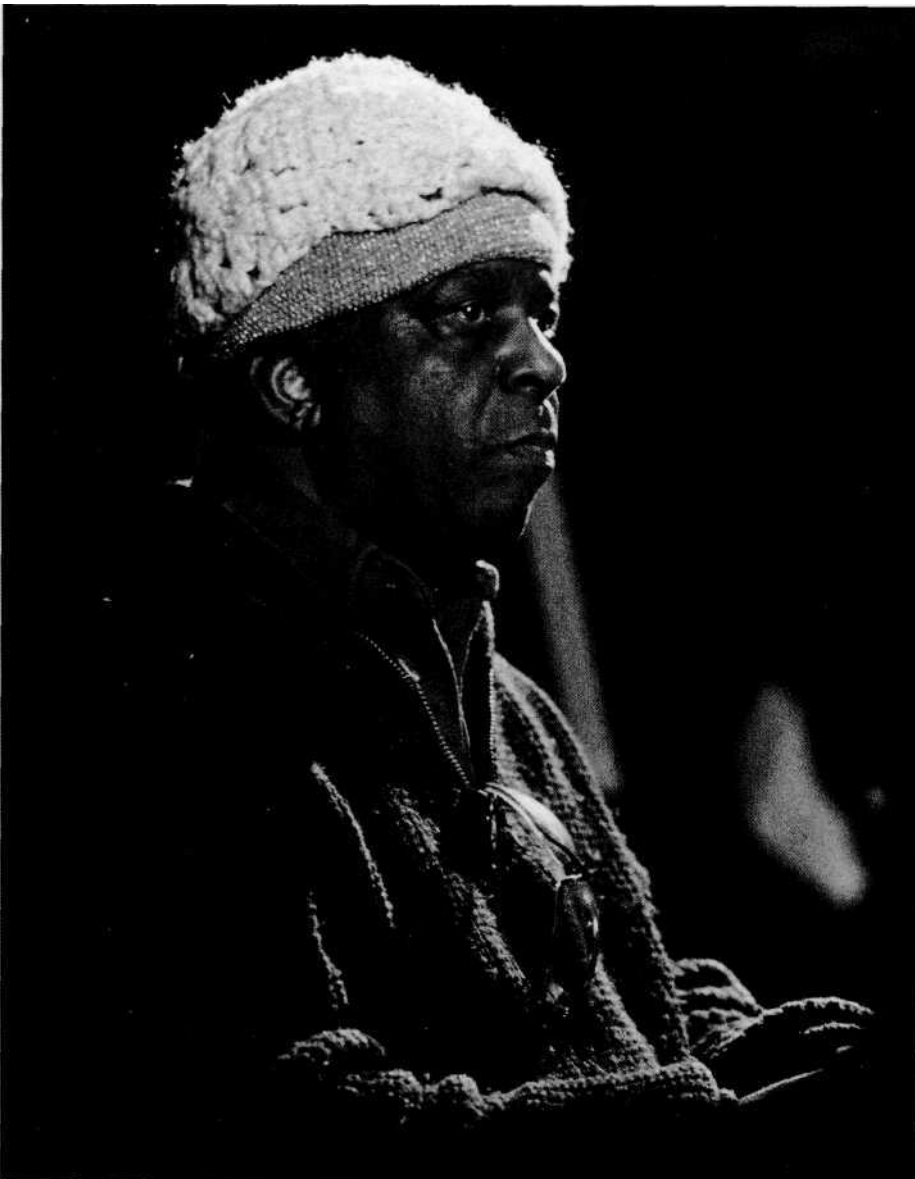
„Swing“ über den „Bop“ bis hin zum „Free-Jazz der 60er Jahre“; alles individuell adaptiert durch eine eigenwillige, aber auch verschrobene, disharmonische Klangwelt, die jedem Puristen den Schweiß auf die Stirne treiben mußte. Ähnlich dem unvergessenen Duke Ellington überträgt Sun Ra diesen Pianostil in fast magischer Weise auf sein Arkestra. In der schrägen Art der Arrangements, die stellenweise an den Mentor Charles Mingus erinnern, schien ein gewisser Moment der Ironie allgegenwärtig, wobei Ras sarkastische Abrechnung mit Swingschnulzen („Begin the beguine“) besonders bestach.

Seine Musiker folgten ihm dabei wie in Trance und manche tun das schon seit mehr als 25 Jahren, wie etwa der Tenorsaxophonist John Gilmore, seine Phrasierung erinnert an den überragenden John Coltrane, dessen Lehrer er einst gewesen ist - oder auch der sehr frei, expressiv agierende Altsaxophonist Marshall Allen.

Allerdings trat Solistisches zugunsten einer durchgehaltenen orchestralen Kommunikation in den Hintergrund. Unüberhörbar wurde aber auch das Arkestra personell zur Ader gelassen: Man vermißte den langjährigen Saxophonisten Pat Patrick, den rustikalen Posaunisten Craig Harris und schon seit längerem die Talente des großartigen Trompeters Ahmed Abdullah.

Auffälligstes Merkmal blieb der häufige Wechsel unterschiedlicher Ausdrucksmittel und deren szenische Verarbeitung. Die szenischen Elemente setzten sich zusammen aus bizarren Vokalparts, die den Gospel oder auch den Blues atmeten und in die Sun Ra voodoo-verzaubert seine skurrilen Botschaften von „We travel the spaceway“ oder seiner Schreckensvision vom „Nuclear war“ liturgisch verpackte; abgelöst von tanzpantomimischen Darbietungen eines Aktion-Trios, auf deren Bewegungsabläufe das ganze Arkestra spontan improvisierte sowie immer wieder orgiastische Perkussionsintermezzos, bei denen sich keiner der Akteure zu schade war, miteinzusteigen. Es ging hier nicht um mystischen Qualm, hinter dem sich Scharlatanerie verbirgt, wie so oft abwertend angemerkt wurde, sondern um wohl-gelungene kommunikative Grenzüberschreitungen zu einer universellen Kunstsprache, die wir in einem Jahrzehnt, in dem Abgrenzung zum modischen Trend geworden ist, um so erstaunter registrieren sollten.

Sun Ra hat sich Grenzüberschreitungen zum Stilmittel erkoren, die von der Spielfreude und der Lust aller Beteiligten, sich darzustellen, getragen wurde. Im Verlauf des Konzerts erreichte der ganze Akt eine spielerische Intensität, wie sie wahrscheinlich nur aus einer Musikerskommune erwachsen kann. Der wohlbeleibte „Spacemaster“ verstand sich - dabei etwa nicht unbeweglich - auf allen Ebenen mitagierend, als allgegenwärtiger Integrator, ständig im Fluß und überraschende Wendungen bemüht. Der Auftritt erweckte Erinnerungen an ein „Fooltheater in Jazz“, über dessen faszinierende Naivität man vermutlich noch lange, weit über die Grenzen des Pfaffenwinkels hinaus, sprechen wird. Nichts aber wünscht sich Heinz Wensauer mehr, als eine flankierende Publizität der Medien für sein Engagement in Sachen Jazz. Bisher sträflich übergangen von der Jazzkritik, zeigt er auch Symptome der Resignation. Vom Bayerischen Rundfunk, in dessen Sendebereich das mittelalterliche Schongau fällt, wurde „Jazz im Pfaffenwinkel“ bisher, mit einer einzigen Ausnahme, totgeschwiegen: vielleicht das Schicksal eines „Provinzlers“, der denen in der Kulturmétropole, der Weltstadt mit Herz, vorführt, wies gemacht wird.



Streifzug vom Stride über Swing und Bop zum Free Jazz: Sun Ra Foto: Paul Gerhard Deker

Peter Wießmüller

Europa zog mit den USA gleich

## 4. Leverkusener Jazztage

Auch 1983 weiteten die Leverkusener Jazzfreunde ihr Programm nochmals aus. Diesmal gab es 16 Konzerte sowie die allabendlichen Sessions im Clublokal „topos“. Neben Konzertsälen waren Schulen, Gaststätten und Kirchen Veranstaltungsorte. Die ehrenamtlich tätigen Leverkusener Jazzfans zogen damit ein Programm durch, das nicht nur vielseitig in Hinsicht auf dargebotene Stilrichtungen war, sondern auch Höhepunkte brachte, die den Zuhörern unvergeßlich bleiben. Sie ergaben sich teilweise dort im Programm, wo man sie nicht zwingend erwartet hatte. Zu nennen ist hier insbesondere das Konzert von Jasper van't Hof und Charlie Mariano in der Bielert-Kirche.

In der überfüllten Kirche, die eine ausgezeichnete Orgel besitzt, boten Mariano und van't Hof ein Konzert, das so dicht und packend war, daß die Zuhörer völlig mitgerissen waren. Beide Musiker spielten so einfühlsam, so ergreifend, daß am Ende eine Neuauflage dieses Konzertes stürmisch gewünscht wurde.

Ähnlich packend ging es wenige Stunden später im Jazzclub „topos“ zu. Hier spielte das Engstfeld-Plümer-Weiss-Trio, und es fanden sich, wie allabendlich während der Jazztage guter Brauch, Musiker ein, um miteinander zu jammen. Zu vorgerückter Stunde brach dann eine Formation auf, die alle anderen Mitspieler von der Bühne fegte und in stundenlangem Powerplay die Zuhörer ganz in ihren Bann zog: das obige Trio plus Andrew White, der am Abend vorher mit dem Beaver Harris Quintet im Forum Leverkusen gastierte.

Andrew White, ein hervorragender, in deutschen Landen leider viel zu wenig bekannter amerikanischer Saxophonist, bot mit Wolfgang Engstfeld eine Musik, die nur noch allzu selten bei Sessions aufkommt: zwei Vollbluttenoristen mit sehr guter Rhythmusgruppe, viel Spielfreude, spürbar gutem Einvernehmen untereinander und einem faszinierten, dankbaren Publikum sorgten über etwa drei Stunden für Jazz par excellence. Schon am Samstag hatte Andrew White beim Auftaktkonzert mit dem Beaver Harris Quintett brilliert, da daß Quintett aber sehr früh im Programm angesiedelt war, noch nicht die richtige Publikumsresonanz erhalten. Trotzdem! Auf diesen Saxophonisten, der bisher ca. zwei Dutzend Platten im Eigenverlag vorlegte, sollte man achten!

Leider erfüllte das Eröffnungskonzert der Jazztage nicht alle Erwartungen. So waren die Veranstalter nicht ganz zufrieden über „nur“ ca. 1100 zahlende Besucher, zudem mußte das Karnataka College of

Percussion kurzfristig absagen. Charlie Mariano, der eigentlich mit dem Karnataka College auftreten wollte, spielte mit der Gruppe von Sam Rivers, den er u. a. aus seiner Zeit am Berklee College of Music kennt, erfrischend frei und sichtlich bemüht, Rivers in seinen explosionsartigen Ausbrüchen noch zu übertrumpfen. Fazit: Jam-Session-Atmosphäre auf hohem Niveau.

Weitere Höhepunkte in der bunten Stilpalette des großen Auftaktkonzertes waren neben dem Dom Um Romao-Christy Doran - Peter Warren-Trio, das Lee Konitz - Harold Danko-Duo, das Joanne Brackeen - Clint Houston Duo sowie insbesondere das schwedische Quartett Mwendo Dawa. Ihm kam der kleinere Agam Saal mit seinen ca. 400 Zuhörern augenscheinlich sehr entgegen. Hier wurde die Musik so zupackend, aufwühlend, nachdenklich, mitreißend wie sonst nirgendwo an diesem Abend, obwohl das Programm insgesamt in seiner Vielseitigkeit, seinem reibungslosen Ablauf wie auch in seiner Qualität den interessierten Besucher voll auf zufriedenstellte.

Nachdem an den nächsten Tagen der Free Jazz, die Kneipenbluesabende, das Kirchenkonzert, die 2nd European Jazz Competition der International Jazz Federation, die Filmabende und die Club-Sessions die Woche für Jazzfans zu einem recht anstrengenden, wenngleich vergnüglichen Marathon werden ließen, folgte das 2. Großkonzert im Forum mit etwa 2300 Besuchern. Wieder waren elf Formationen aufgeboten, um den Jazz in vielen Facetten vorzustellen. Davon wurde zur Publikumsattraktion und zum Liebling

zweifelsfrei Barbara Thompsons's Paraphernalia, obgleich ihre Musik nicht immer überzeugen konnte. Dominick von Senger mit seiner Jazz-Rock-Formation, Max Roach's Double Quartett und andere Gruppierungen boten zwar vielseitige und hervorragend interpretierte Musik im Programmverlauf, doch war der Beginn des Konzertes eindeutig der Höhepunkt: die New Prague Big Band mit ihrem Leiter Milan Svoboda. Hier lieferte eine Big Band nicht nur ausschließlich eigene Kompositionen ab, sondern verstand es auch, diese Kompositionen so variationsreich, so brillant darzubieten, daß die WDR-Big-Band, die am nächsten Tag mit ihrem Konzert den Abschluß der Jazztage bildete, vergleichsweise eine routinierte Altherrenband war.

In der Brillanz der Prager Big Band zeigte sich u. a., daß das lockere Konzept der Jazztage: Stars aus den USA mit europäischen/deutschen Spitzengruppen zu mischen, nicht zuungunsten der Europäer ausging. Diese Beobachtung wiederholte sich beim Auftritt des Sagmeister Trios, das im Gegensatz zur Uli Beckerhoff Group, die reichlich müde und indisponiert wirkte, das Publikum in seinen Bann zog und ein weiteres Mal bewies, daß es zur Spitzengruppe der Jazzszene gehört.

Alles in allem waren die Leverkusener Jazztage 1983 ein Erfolg, und es ist zu hoffen, daß den ehrenamtlichen Jazzorganisatoren nicht die Luft ausgeht. Ihre Arbeit vor und innerhalb der neun Jazztage war immens und ging an die Grenze ihres ehrenamtlichen Leistungsvermögens.

Rolf Gehrman



Sorgte für einen Höhepunkt der 4. Leverkusener Jazztage: Milan Svoboda, Leiter der New Prague Big Band  
Foto: Jörg Werth



Neuer Hardbop, traditioneller Mainstream: Wolfgang Engstfeld (links), Peter Weiss (Mitte), Gunnar Plümer

## ORF: Funkstille für Jazz?

Für einige Aufregung unter Österreichs Jazzfreunden sorgte in den letzten Wochen eine vom österreichischen Rundfunk/Hörfunk geplante Reduktion der Sendezeiten für Jazz ab Januar 1984. Unter dem Vorwand, daß die letzten demoskopischen Untersuchungen „ein eindeutiges Votum der Hörer für eine Reduzierung des Jazz-Angebotes ergeben hätten“, ging die Hörfunk-Intendanz daran, die ö 3 „Jazzleiste“ (eine von Montag bis Donnerstag gleichbleibende Sendezeit von 21.05 bis 21.55 Uhr) zu demontieren. Diese Demontage würde gerade in einer Zeit erfolgen, in welcher der Jazz in Österreich einen großen Aufschwung erlebt. Und dies nicht zuletzt durch die seit 1967 im ORF vorbildlich betriebene Jazzarbeit. Die 1967 durchgeführte sogenannte Rundfunkreform ermöglichte Jazzfachleuten wie Erich Kleinschuster, Walter Richard Langer, Fatty George, Harald Rauter, Friedrich Waidacher, Fritz Novotny, Herwig Wurzer und anderen ein angemessenes Betätigungsfeld. In der Dekade zwischen 1971 und 1981 war für die Hörfunkproduktionen für U<sup>2</sup>Musik Erich Kleinschuster verantwortlich. In dieser Zeit wurde vom ORF für den Jazz am meisten getan. Workshops, Konzertreihen, Konzertmitschnitte und Studioaufnahmen wurden von hauseigenen Ensembles und internationalen Gastsolisten und Gruppen produziert. Nach Kleinschusters Ausscheiden aus dem ORF sank die Zahl der Produktionen rapid ab, obwohl sich sein Nachfolger Paul Polansky mit einem nahezu Null-Budget weiterhin darum bemühte. So wurden für Clubmitschnitte mit Musikern wie Sam Rivers, Art Farmer,

Attila Zoller oder Hans Koller kaum mehr als DM 1000,- an Mitschnittonoraren aufgewendet. Das Jazzfest Wiesen wurde 1983 überhaupt nicht mehr vom ORF mitgeschnitten.

Die nunmehr vorgesehene drastische Programmkürzung von sechs auf zwei Stunden Jazz pro Woche führte zu einem starken Protest aus Jazzkreisen. Aus diesem Grund wurde auch ein neuer Verein, die Interessengemeinschaft für Jazz, gegründet. Präsident dieses österreichischen Vereines ist der Schweizer Mathias Rüegg, weiters sind im Vorstand Günther Baumann, Vizepräsident, Klaus-Peter Schrammel, Generalsekretär, Rainer Rygalik, Sekretär, und Fritz Thom (Jazzfest Wiesen), Finanzen.

Ziel dieser Vereinigung, von der sich die österreichischen Jazzmusiker und Jazzfreunde wiederum nicht vollständig repräsentiert fühlen, ist nun die Installierung einer Rundfunk-Jazzredaktion, in der der Journalist Günther Baumann eine wesentliche Funktion erhalten soll. Während nun ö 3-Chef Klausnitzer in einem Presse-Interview mit Österreichs größter Tageszeitung diese Jazzredaktion ankündigte, zeigte sich Hörfunkintendant Grisse mann in Gesprächen mit der Vereinsführung aus budgetären Gründen eher skeptisch. Die vorläufige Lösung ist wieder einmal typisch „österreichisch“, denn man verschob die Programmreform bis Mitte Mai 1984. Es ist anzunehmen, daß man bis dahin zu einem Kompromiß gelangen wird.

Die Zeit der beispielgebenden Jazzaktivitäten am österreichischen Rundfunk, der 1984 übrigens seinen sechzigsten Geburtstag feiert, scheinen aber endgültig dahin zu sein. Erich Kleinschuster, mehr als eineinhalb Jahrzehnte lang Garant für vernünftige Jazzarbeit am ORF, wurde in-

zwischen seiner letzten Bastion, der halbstündigen Montagsendung „Jazz mit Erich Kleinschuster“, beraubt. Er hat sich erlaubt in der Hörfunksendung gegen die angekündigte Zertrümmerung des Jazz in ö 3 Stellung zu nehmen. Die neugegründete IGJ mit ihrem Nahverhältnis zum Vienna Art Orchestra wiederum weiß nicht, ob sie sich pluralistisch allen Jazzfreunden öffnen soll, oder eher im Verborgenen Effizienz erreichen kann. Mitgliedschaften sind allerdings erwünscht: IGJ, Graf Starhemberg Gasse 20/5, A-1040 Wien.

Klaus Schulz

Unschwärmerisch nüchtern

## Wolfgang Engstfeld Trio

Was dieser Jazz nicht ist: nicht von neuro-mantischen Moden angetönt, nicht exzentrisch aufgedonnert, nicht den gemüts-quälerischen Endlosepisteln saxophonudelnder Schlangenbeschwörer zugetan. Was dieser Jazz ist, was das Trio von Wolfgang Engstfeld mit Gunnar Plümer am Baß und Peter Weiss am Schlagzeug im Freiburger Jazzkeller „Roter Punkt“ hören ließ: knapp und klar, aber nicht rupig formulierten Modern Jazz, eine Spielart aus neuem Hardbop und traditionellem Mainstream. Eine Tendenz zum sinnvoll verkürzten, unpathetischen Anspielen der Standardthemen wie „Softly as in a morning sunrise“ oder „Like someone in love“, und ein höchst konsequentes Fortsetzen dieser Tendenz bei den Tenorsax-Improvisationen von Engstfeld mit ihrem unschwärmerisch nüchternen Sound, ihren energisch auf Striktheit pochenden, oft parabolischen Bewegungskürzeln. In Übereinstimmung damit wohl auch die Kommunikationsdichte dieses Trios ohne Klavier, das Gedrängte, Gezielte der Schlagzeugbeats, die Akkordballungen des Kontrabasses und dessen Parallelführungen mit dem Saxophon. Das alles war gekonnt.

Was bei diesem Jazz, bei dieser Session noch etwas zu kurz gekommen ist: es gab in der gesamten Programmfolge zu wenig Kontraste, zu wenig Abweichungen, da wurde denn doch zu entschlossen auf Tempo gespielt, nur zwei Balladen an einem ganzen Abend, das war zu wenig. Und wenn Wolfgang Engstfeld, der ja in der Phalanx namhaft deutscher Saxophonisten ganz vorne steht, dann und wann zum Sopransaxophon gegriffen hätte, dann wäre dabei sicher nicht nur ein Gewinn an zusätzlicher Klangfarbe herausgekommen, sondern aufgetaucht wäre vermutlich auch die ganze Skala der scheinbar gegensätzlichen Elemente, die sich im Lauf der Jahre in der Musik Engstfelds angesammelt hat.

Klaus Robert Bachmann

## Ernst-Ludwig Petrowsky zum 50.

„Vivat Ernst-Ludwig Petrowsky“ klotzten einem die großen schwarzen Plakatbuchstaben auf der Bühne der Ost-Berliner „Kammerspiele“ entgegen, um ein besonderes Jazz-Ereignis zu verheißen: das 122. Konzert von „Jazz in der Kammer“. Die renommierte Reihe, die seit 1965 kontinuierlich Werkstattorchester mit wechselnden Besetzungen zusammenstellte, neue Talente entdeckte, überhaupt den modernen Jazz in jeder Hinsicht förderte (an dieser Stelle sei auf die außerordentlichen Verdienste der zuständigen Arbeitsgruppe um Martin Lintzer hingewiesen), „Jazz in der Kammer“ also stand diesmal ganz im Zeichen des 50. Geburtstages des „dienstältesten“ Jazzers der DDR. Neben einem seit langem ausverkauften Haus gehörten zahlreiche Musiker zu den Gratulanten, die sich mit „Luten“ verbunden fühlen, deren musikalische künstlerische Wege sich vielfach kreuzten. Petrowskys Weg sei kurz nachgezeichnet: Mitte der fünfziger Jahre betritt er die Bühne, 1956 erweitert der Autodidakt durch ein kurzes Studium an der Musikhochschule „Franz Liszt“ in Weimar seine in der Praxis gewonnenen Erfahrungen, 1962 läßt er erstmals aufhören, als er zum Manfred Ludwig Sextett stößt, der damals in der DDR führenden Hardbop-Band. Fünf Jahre später übernimmt der inzwischen profilierte Petrowsky die Leitung des neu gegründeten Rundfunk-Jazzensembles „Studio IV“, das sich auf Rade begab, die den Free Jazz zum Neuen Jazz machten. Neben der Erkundung von neuen Ausdrucksmöglichkeiten im Jazz hatte das „Studio IV“ Signalwirkung für den freien Jazz in der DDR. In den siebziger Jahren spielt Petrowsky neben seiner Rundfunkstätigkeit in den stilbildenden Gruppen Synopsis und der Ulrich Gumpert Workshop-Band sowie eigenen Formationen.

Auch mit Nachwuchsgruppen arbeitet Petrowsky zusammen, wie der Cottbuser Gruppe Evidence beispielsweise. Mit eigenständigem Spiel stellte sich Evidence (Johannes Bauer, Posaune, Dietmar Diesner, Saxophon, Carlo Interhees, Klavier, Steffen Hübner, Schlagzeug) jetzt vor, eröffnete ohne viel Federlesen mit brachialem Powerplay den achteiligen Geburtstagsreigen von „Jazz in der Kammer“. Bauers Posaunenstöße von nie verlassender Kraft sind das Gerüst dieses Quartetts der Newcomer. In gewohntem

großartigen Gestus setzt sich Bruder Conrad in Szene mit einem Trio, das sich spontan zusammenfand. Mit dem jungen bisher kaum bekannten Schlagzeuger Mario Würzebesser und dem Bassisten Jay Oliver geht die „Post“ heftig ab: ein längerer Set, der in seiner kommunikativen Dichte und Vielfalt seinesgleichen sucht. Erstaunlich, wie Würzebesser für den swingenden Impetus sorgt, seine klassische Ausbildung hinter sich läßt. Der Bass bewegt sich weitgehend in tonalen Bereichen, sorgt für Strukturen, die Bauer gerade recht sind. Dieser zitiert unaufhörlich Tradition jeder Art. Der Bebop-Standard beißt sich nicht mit der Kirchenmusik oder mancher Folklorefloskel. Weltmusik, um ein Schlagwort zu gebrauchen, im besten Sinne.

Nach einem Bass-Workshop mit Buschi Niebergall und Klaus Koch, dem langjährigen Partner Petrowskys (ein Workshop wie er alle Tage passiert, also nicht besonders herausgestellt zu werden braucht) und einer Formation um den diesmal recht blassen Bassklarinettisten Michel Pilz (hier bleibt Würzebesser, kaum herausgefordert, im strengen Metrum), betritt der Meister unter großem Beifall selbst die Bühne.

Selbstredend, er ist ganz der Alte geblieben, ist immer noch „auf der Suche nach Trends“, dabei stets zwischen den Stühlen sitzend. Und das ist gut so, denn Petrowsky läßt sich für eine bestimmte Richtung nie vereinnahmen. Sein Spiel wirkt stets frisch, verschmitzt und voller Esprit. In dem kurzen Beitrag, dem Duo mit seiner singenden Lebensgefährtin Uschi Brüning, kommt allerdings auch Routine durch. Da geraten die Titel, „Originals“ wie Petrowsky hervorhebt, ziemlich bieder, sind nur Abklatsch. Da hat man dann einmal mehr „Anthropology“ oder „My funny Valentine“ gehört, um sie getrost in die Jazz-Walhallen zu tragen. Sein augenblickliches Trio mit dem Gitarristen Helmut „Joe“ Sachse und dem erwähnten Bassisten Klaus Koch hebt angenehm von Bekanntem ab, ist innovativ. Ornette Colemans „Eventually“ erfährt eine neue Interpretation und andere Sichtweise, das chaotische „Lullaby of Peitz“ spielt listig auf die finsternen Vorgänge an, die dem dortigen Festival den Garaus machten. Ein in sich sehr geschlossenes Trio, das auch weiter die Szene beleben wird.

Dagegen drohte das folgende Trio mit Ulrich Gumpert und Sven Johansson auseinanderzufallen, konnten die starken Jazzerpersönlichkeiten sich kaum aufeinanderzubewegen. Während Gumpert, gut aufgelegt wie lange nicht mehr, sich einsam am Klavier mit Monk beschäftigt, ist der schlagzeugende Aktionskünstler Johansson mit allerlei Gags zur Stelle. Das Schlagzeugspiel verkommt zum angedeuteten Hieb auf das im Schaumstoffum-

schlag versteckte Becken. Im wahrsten Sinn des Wortes ist der Kontakt abgebrochen, so daß sich der Dritte im Bunde, Petrowsky eben, seltsam zurückzieht, um die beiden alleine zurückzulassen.

Ein Zeichen für Pilz und Koch sich hinzuzugesellen, den auseinanderstrebenden Tendenzen wieder Kontur zu geben. Dies gelingt ihnen erst, als Würzebesser (wirklich, seinen Namen wird man sich merken müssen) auf das Podium kommt, um im Handumdrehen für „straights“ Spiel zu sorgen. Während Johansson seine sieben Sachen oder mehr zusammenpackt, sie sorgfältig in den schwarzen Boxen verstaut, deutet sich das große Finale an: ein gelöster musikalischer „Rundumschlag“ aller beteiligten 16 Musiker.

Beim anschließenden Anstimmen des „Happy birthday to you“ in trauter Runde war das Geburtstagskind nicht mehr zu sichten. Es war unterwegs zum Flughafen, denn seine Anwesenheit war erforderlich im Stammland des Jazz, den USA. Dort tourte Globe Unity, dessen Mitglied Petrowsky ist.

Reiner Kobe

### Echos der Vergangenheit, Trends von heute

## Franco D'Andrea

Bestechende Beweise der Bedeutsamkeit und des hohen künstlerischen Potentials der Jazzszene Italiens brachte das Franco D'Andrea Quartet im Linzer Brucknerhaus. Vom Beifall der Branche beflügelt, hat sich D'Andrea, Mailänder aus Meran, längst zu Jazzeuropas besten Pianisten emporgespielt. Adäquate, auf Gemeinsamkeit eingeschworene Musiziergefährten sind ihm der Sopran-, Alt- und Tenorsaxophon blasende Tino Tracanna, Bassist Attilio Zanchi und Schlagzeuger Gianni Cazzola.

Obgleich D'Andrea Urheber aller Kompositionen ist, die virtuose Viererrunde kreiert ihre hohe Wertschätzung verdienende Musik mit Feuer und Feingefühl in aufrichtigem Miteinander. Es ist Jazz, dessen Terrain weiterwinkelig, aber überaus individuell abgesteckt und in seinen sämtlichen Dimensionen sehr gefestigt ist. Exemplarisch wird er einem Zug der Zeit gerecht, ist fortschrittlich und dennoch traditionsverwurzelt, vermeidet Festgefahrenes und bewahrt Bewährtes.



Das Wichtigste für die Beurteilung der Beschaffenheit und Güte der Musik D'Andreas ist die Wirksamkeit seiner hervorragend beherrschten Kunst des sinnvoll sortierten Abstufens von Dynamik, Stimmungen, Klangfarben, Klima und Inhalten, das mannigfache Wechseln von Intensität, Tempo und Rhythmen, die Verwendung unterschiedlicher Sorten von Sinnlichkeit, kräftiger Kontraste und feinsten Differenzierungen sowie die Wandlung der Lautstärke vom vollen Volumen bis zum kaum hörbaren Hauch.

Gleichfalls Wechsel - wie sinnvoll ins Spiel gebracht werden Echos der Jazzvergangenheit vom Rag der Jahrhundertwende bis zu Trends von heute, die unter einem Chaos an Gattungsbezeichnungen ans Licht der Öffentlichkeit kamen. Zudem swingt mitunter Europas Erbe mit, vor allem Italiens Melodienseligkeit dürfte jenseits von Masche manche köstliche Kurve angeregt haben. Von erheblicher Bedeutung ist auch die mit viel Phantasie und klug sondierender Überlegtheit erstaunlich präzise verwirklichte Variationsvielfalt der Übergänge zwischen komponiertem und improvisiertem Schaffen. Alle vier Musiker bringen mit schöpferischer Lust einprägsame Soli, formulieren mit Charme und Pfiff hinreißende Ansichten. Nichts verflacht zu artistischer Pose ohne Bezug zum Thema.

Robert Urmann

## Ungebändigte Vitalität

## „Missa Espiritual“ von Airtto Moreira

„Meine Messe hat zu tun mit Sounds, Perkussion, Liedern und der geistigen Welt. Und diese spirituelle Welt sind wir. Die heutige Welt ist geprägt vom Kampf zwischen den Leuten, die an das Materialistische und an das Spirituelle glauben. Die Materialisten denken nur an Geld, Macht, Positionen und wollen alles, was entgegensteht, mit Atomwaffen zerstören: Die Leute mit der geistigen Gedankenwelt hoffen, später in besseren Umständen geboren zu werden.“ Dies sagte mir vor einem halben Jahr Airtto Moreira, der in der Jazz- und Pop-Branche als die Nummer 1 der Perkussionisten gilt. Der Westdeutsche Rundfunk in Köln machte ihm Anfang Dezember 1983 die Realisierung seines seit Jahren gehegten Planes möglich,



Konzipierte mit seiner „Brasilianischen Messe“ ein emotional eindrucksvolles Werk: Airtto Moreira  
Foto: Hans Kumpf

nämlich eine eigene „Brasilianische Messe“ zu schaffen.

Eine Voraufführung der „Missa Espiritual“ gab es eine Woche zuvor in Duisburg im Rahmen eines Gottesdienstes. Von der traditionellen Liturgie hatte Moreira nur die Teile „Kyrie“ und „Gloria“ übernommen. Eingerahmt wurden diese durch „Entroito“ sowie „Finis“ und durch eine instrumentale „Comunhao“ ergänzt. Kirchenlateinisches, Englisch und Portugiesisches im Wechsel: Ein Hymnus an die Freude, Lobpreisung Gottes, Anbetung der (heilen?) Natur!

Der Brasilianer Moreira hat damit nicht den ersten Versuch unternommen, eine Messe mit südamerikanischen Mitteln zu komponieren. Die 1964 entstandene „Missa Criolla“ des Argentiniers Ariel Ramirez beinhaltet gleichfalls folkloristische Melodien und Latino-Rhythmen. Lebensfreude und eine ungebändigte Vitalität durchdrangen erst recht das Opus von Airtto Guimorva Moreira. Er und seine beiden in Deutschland lebenden Schlagwerker-Kollegen Trilok Gurtu und Fredy Santiago dominierten im musikalischen Geschehen. Und die drei zauberten wahre Naturklanglandschaften auf ihren Instrumenten, wobei Moreira auch als Vokalist agierte. Wenig zu tun hatte dagegen die halbe Hundertschaft des Orchesters: Die Streicher vom Kölner Rundfunkorchester durften einen Schleier über das Ganze legen und nach grafischen Anweisungen spielen, erinnerten aber noch an Klischees

von „Ave Maria“, über Morricone bis zum „Concierto de Aranjuez“. Lamentierend und lieblich romantisch gaben sich die Waldhörner. Fast arbeitslos war die WDR-Big-Band, lediglich Altsaxophonist Heiner Wiberry konnte als einziger des riesigen Orchesterapparats eine Soloimprovisation loswerden.

Schöne Wechselgesänge lieferte sich Airtto Moreira im „Gloria“ mit dem Ensemble „Botte à Musique“, welches jedoch auch den Swingle-Singers-Sound zu intonieren hatte. Den Kölner Aufführungsort „Groß St. Martin“ hat sich der WDR aus optischen Gründen für seine TV-Aufzeichnung ausgesucht. Akustisch war das Konzert für die anwesenden Zuhörer ungenügend. Insgesamt hat Airtto Moreira jedoch ein emotional eindrucksvolles Werk konzipiert - seine südamerikanische Mentalität, die durch die Zusammenarbeit mit Miles Davis, John Coltrane und Ravi Shankar weltoffen geworden ist, unterscheidet sich natürlich von europäischer Kopflastigkeit. Er ging die Sache mit viel Tatendrang und „gesunder“ Naivität an. Noten lesen und schreiben kann er nicht. Deshalb sang er seine melodischen Ideen auf Tonband und ließ sie von Gil Evans, dem berühmten „coolen“ Klangästheten, arrangieren. Der hätte eigentlich das Orchester leiten sollen; wegen eines Augenleidens gab der 71jährige jedoch das Dirigat an seinen Assistenten Marcos Silva ab und mischte immerhin „live“ an Synthesizern mit.

Hans Kumpf

# Jazz News

## April: 8 Sonderkurse In Burghausen

Im April werden im Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß in Burghausen 8 Sonderkurse durchgeführt. Es sind dies:

179. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 12 für Klavier**, vor allem für Anfänger 16.-18. April, Dozenten: Peter Ortmann, Klavier, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

180. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 28 für Gitarre**, vor allem für Anfänger 16.-18. April, Dozenten: Wolfgang Ruß, Gitarre, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

181. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs für Kontrabaß**, vor allem für Anfänger 16.-18. April, Dozenten: Dieter Hg, Kontrabaß, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

182. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 9 für Schlagzeuger**, vor allem für Anfänger 16.-18. April, Dozenten: Hans Clauss, Schlagzeug, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

183. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 7 für Gesang**, 18.-20. April Unterrichtsprogramm: Atemtechnik, Stimmbildung, Blues, Seat, Textgesang, neue Techni-

ken, Dozenten: Axel Prasuhn, Gesang, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

184. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 2 für Elektrobaß**, vor allem für Anfänger, 18.-20. April Dozenten: Wolfgang Ruß, Elektrobaß, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

185. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 28 für Perkussion**, vor allem für Anfänger 18.-20. April, Dozenten: Gerhard Laber, Perkussion, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

186. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 18 für Jazztanz**, vor allem für Anfänger, 18.-20. April, Dozenten: Claudia Riede, Jazztanz, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

Die Kurse kosten jeweils 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 710 930 00 (H. Viertel) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

**32 Jazzkurse** veranstaltete das Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Jahr 1983 in Burghausen. Damit stieg die Gesamtzahl der Kurse seit Gründung des Studienzentrums 1972 auf 173 Kurse mit rund 4400 Teilnehmern. Besondere Beachtung fand 1983 der Meisterkurs mit dem amerikanischen Flötisten James Newton. Für 1984 plant Prof. Joe Viera einen weiteren Ausbau des Kursprogramms

**Phlose**, New Jazz-Gruppe aus Hüllhorst, hat sich neu besetzt. Das Quartett besteht jetzt aus dem Tenorsaxophonisten Andreas Riß, dem Gitarristen Jose Leon, dem Bassisten Michael Wächter und dem Schlagzeuger Roland Voss. Kontakt: Roland Voss, Beendorfer Str. 80, 4971 Hüllhorst, Tel. 0 57 44/35 89.

**Triad** ist der Name einer kürzlich gegründeten New Jazz Formation, die aus den Saxophonisten Tony Lakatos und Michael Sivert, dem Bassisten Manfred Zepf und dem Schlagzeuger Michael de Merle besteht. Kontakt: Michael de Merle, Hellmundstr. 40, 6200 Wiesbaden, Tel. 061 21/40 83 91.

Einen Einführungskurs unter dem Titel **Der Jazz und seine Bedeutung in der heutigen Musikkultur** gibt Reiner Brothuhn ab 8. Februar im Rheinischen Landesmuseum in Bonn. Dieser Kurs, der von der Volkshochschule der Stadt Bonn durchgeführt wird, erstreckt sich über 12 Abende. Schwerpunkt ist der Einfluß der Bluesmusik auf den Jazz und die Rolle des Piano im Jazz. Es soll ein öffentliches Lehrkonzert in die Kurse miteinbezogen werden. Das Entgelt für die Reihe beträgt DM 50,-. Eine **Musik- und Maskentheater-Workstatt** findet vom 24. bis 26. Februar im Haus Einschlingen in Bielefeld-Quelle statt. Das Sozialpädagogische Bildungswerk als Veranstalter hat hierzu den Jazzgitarristen Stefan Schulz und den Theaterspezialisten Peter Schenk, beide aus Bremen, eingeladen. In der Werkstatt soll versucht werden, eine Synthese zwischen Musik und Theater herzustellen. In der Musik-AG wird die Möglichkeit geboten, in einem Ensemble zu spielen, Improvisation, Rhythmik und Harmonielehre sollen an Hand von Stücken aus den Stilrichtungen Bossa Nova, Samba und Swing trainiert werden. Anmelde-schluß ist der 17. Februar. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 80,-, für Studenten DM 60,-. Kontakt: Sozialpädagogisches Bildungswerk e. V., Schlingenstr. 65, 4800 Bielefeld 14, Tel.: 05 21 / 4518 11.

## Seminare in Tübingen

Jimmys Musiklädle in Tübingen veranstaltet in den nächsten Wochen drei Workshops bzw. Seminare. Es sind dies: Gitarrenworkshop mit **Sammy Vomäcka**, 18.-19. Februar, Jazz-Harmonielehre Seminar mit **Frank Sikora**, 8.-11. März und Workshop für Jazzgitarre mit **Frank Sikora**, 17.-18. März. Kontakt: Jimmys Musiklädle, Paulinenstr. 11, 7400 Tübingen, Tel. 0 70 71/3 35 48.

**Jazz Festivals International Directory** ist der Name der Broschüre, die die Jazz World Society irr diesem Jahr zum 3. Mal vorlegt und die einen Festivalkalender 1984 bis 1985 enthält. Bis zum 25. Februar können derartige Festival-daten eingeschickt werden. Kontakt: Jazz World Society, P. O. Box 777, Times Square Station, New York, N. Y. 10 108-0777, USA, Tel.: 2 01-9 39 08 36.

**Palo Alto Records** werden in Deutschland jetzt vom Ariola Import Service in München vertrieben. Unter anderem liegen auf Palo Alto Platten vor von Elvin Jones, Terry Gibbs/Buddy De Franco, Don Menza, Pepper Adams, Lanny Morgan und Paul Robertson.

**Michael Gibbs** unternahm kürzlich mit einem 12köpfigen Ensemble eine 14tägige Tournee durch seine englische Heimat. Der in Brooklyn, New York, lebende Posaunist, Pianist, Arrangeur und Komponist machte sich durch seine Platten mit eigener Band, durch seine Zusammenarbeit mit Gary Burton, Cleo Laine, Stanley Clarke, Joni Mitchell und John McLaughlin sowie durch seine Filmmusiken einen guten Namen. Gibbs unterrichtete auch Komposition und Arrangement am Berkeley College of Music in Boston.



Vermittelt in Woodstock Music Mind Training, Improvisation und Komposition: Karl Hans Berger Foto: Roland Fischer

## Fall Session beim Creative Music Studio

Das Creative Music Studio in Woodstock, New York, veranstaltet vom 10. September bis 20. Oktober eine Fall-Session, deren erster Teil in den Mount Tremper Bergen bei Woodstock abgehalten wird. Der zweite Teil folgt dann in New York City. Karl Hans Berger und weitere profilierte Musiker offerieren dabei Music Mind Training (time and tone awareness), Ensembleübungen in Komposition, Improvisation und Zusammenspiel mit amerikanischen, brasilianischen, afrikanischen und europäischen Musikern, vergleichende Kompositionsstudien und praktische Arbeit an den Kompositionen

werden von dort gebildeten Gruppen in New Yorker Konzerten aufgeführt und aufgenommen. Die Teilnahme ist aufgrund der angestrebten individuellen Entfaltung als auch zum Zweck einer ausbalancierten Instrumentierung begrenzt. Kassetten, die Kompositionen oder Improvisationen der Bewerber enthalten, werden zur Aufnahmeentscheidung benötigt. Fortgeschrittene Musiker jeden Instruments sowie Vokalistinnen können sich bewerben. Kontakt: Creative Music Studio, P. O. Box 671, Woodstock, New York 12498, USA.

## Coesfelder Jazzworkshop

Die Musikschule Coesfeld veranstaltet in Verbindung mit der Heimvolkshochschule Coesfeld vom 25.-29. April den Coesfelder Jazzworkshop. Ziel des Workshops ist es, den Teilnehmern das Zusammenspiel in Combos zu erleichtern. Das Lehrprogramm umfaßt: Instrumentalunterricht, Combospiel, Harmonielehre, Rhythmik und Gehörbildung. Vorkenntnisse und praktische Anwendung im Umgang mit Akkorden und Skalen sind bei den Teilnehmern erforderlich. Als Dozenten konnten gewonnen werden: David Handsley, Tenorsaxophon, Detlev Poppenburg, Gitarre, Heiner Kleinjohann, Klavier, Berthold Sprenger, Baß und Holger Lorenz, Schlagzeug. St. Goldberg bestreitet zudem ein Konzert. Kurskosten 185,- DM bzw. 125,- für Schüler und Studenten (inkl. Unterkunft und Verpflegung). Kontakt: Kolping Bildungsstätte, Heimvolkshochschule im Diözesaverband Münster, Gerlerer Weg 1, 4420 Coesfeld, Tel. 0 25 41/51 95.

Ein **Wochenend-Jazz-Seminar** findet vom 30. März bis 1. April in der Musikschule der Stadt Viersen statt. Dabei werden Anleitungen zum Ensemble- und Solospiel in der Jazz- und Rockmusik vermittelt. Die Leitung liegt in Händen von Ali Haurand. Kontakt: Volkshochschule Viersen, Walter Jedro, Wilhelmstr. 12, 4060 Viersen 1, Tel.: 0 21 62/1012 83.

**Jasper van't Hof** geht im März mit dem amerikanischen Trompeter Lew Soloff auf Tournee. Im Juni und Juli plant der holländische Keyboardspieler, mit dem Saxophonisten Bob Malach, dem Bassisten John Lee und dem Schlagzeuger Alphonse Mouzon auf ausgedehnte Europagastspielreise zu gehen. Kontakt: Werner Oberender, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 30/82 68.

**Brüninghaus-Stockhausen-Studer** werden vom 18.-30. April wieder auf Tournee sein. Kontakt: Werner Oberender, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 30/82 68.

**Christy Doran** unternimmt im Mai mit der Sängerin Nomna Winstone, dem Saxophonisten Urs Leimgruber, dem E-Bassisten Rosko Gee sowie den Percussionisten Dom Um Romao, Trilok Gurtu und Dave Doran eine Tournee, die auch Produktionen an verschiedenen Rundfunkanstalten einschließt. Kontakt: Christy Doran, Mühlemattstr. 1, CH-6004 Luzern, Tel. 22 25 39.

Gospel ist der Titel eines neuen Films, den David Leivick und Frederick Ritzenberg im Paramount Theater in Oakland, Californien, abdrehten. Er bringt Gospel mit Reverend James Cleveland, Walter Hawkins und the Hawkins Family, den Mighty Clouds of Joy, Shirley Caesar und The Clark Sisters.

**Carmen McRae** trat Ende Dezember/Anfang Januar mit einem speziellen Programm „Tribute to Billie Holiday“ im New Yorker Blue Note auf. Als Gastsolist wirkte der Tenorsaxophonist Zoot Sims mit.

**A Salute To Hank Jones**, unter diesem Titel fand am 6. Januar im Eisner und Lubin Auditorium im Loeb Student Center in New York ein Konzert statt, bei dem Billy Taylor/Clark Terry, Al Cohn, George Duvivier und Bobby Durham mit Hank Jones auftraten.

Das **Praxis Festival**, das von Kostas Yiannouloupoulos organisiert wird, findet in der zweiten Februarhälfte in Athen statt. Der einzige richtige Jazzclub in Athen, der seit Jahren von George Barakos und seiner Frau Maria geführt wurde, wurde von der Athener Stadtverwaltung im Rahmen der sogenannten Plaka-Sanierung geschlossen. Viele Musiker spielten nach ihren Auftritten beim Praxis-Festival noch einige Tage in Barakos Club.

Al **Grey** wird im Frühjahr mit einer 5-Posaunengruppe, zu der sein Sohn Michael sowie Lou Blackburn, John LeBuclut und Charles Orieux gehören, auf Europatournee gehen. Die Rhythmusgruppe besteht aus Vater und Sohn Persiany sowie dem Schlagzeuger Clyde Lucas. Kontakt: Mary Walker, Teterowerstr. 15, 1000 Berlin 47, Tel. 030/6 06 35 75.

**George Gruntz** konnte im Januar der Einladung zum Jazz Yatra Festival in Indien nicht nachkommen,

da die Finanzierung der sich auf ca. 266 000 sfr. belaufenden Kosten für Transport und Honorare der stargespickten Concert Jazz Band nicht gewährleistet war. Die Pro Helvetia - im weitesten ein schweizerisches Pendant zum Goethe Institut mit seinen Kulturförderungsabteilungen - wollte nur 30 000 sfr. zum Gesamtbudget beisteuern. Das Jazz Yatra Festival, das von Niranjan Jhaveri durchgeführt wird, könnte ohne finanzielle Unterstützung der jeweiligen Länder, die die Gruppen nach Indien entsenden, nicht stattfinden. Aus Deutschland reiste zum Jazz Yatra Festival die WDR Big Band, die vom Goethe Institut großzügig finanziert wurde.

Zur **Rolf Rasch Group**, die sich vor einigen Monaten in Kassel formierte, gehören neben Rasch, Alt- und Sopransaxophon, Albrecht Schmücker, Posaune, Christoph Busse, Klavier, Heinz Tidow, Baß, und Bernd „Conti“ Dittmann, Schlagzeug. Das Quintett spielt zeitgenössischen Modern Jazz. Kontakt: Heinz Tidow, Gronerlandstr. 48, 3400 Göttingen, Tel. 05 51/6 71 88.



Alexis Korner t

Foto: Hans Kumpf

**Red Beans**, ein neues Plattenlabel, das in Chicago von Musikern gegründet wurde, legte bisher vier LPs vor. Es sind dies: Mama Estrella Yancey „Maybe I'll cry“, Sunnyland Slim „Sunnyland train“, Erwin Helfer and Friends und Billy Branch and the Sons of the Blues. Kontakt: Red Beans Records, 2240 N. Magnolia, Chicago, Illinois 60614, USA.

Das **Jazz Workshop Ensemble** wurde für März zum Jazz Festival nach Rennes in die Bretagne im Rahmen des deutsch-französischen Kulturaustausches eingeladen. Im Sommer wird das Ensemble in Quartettbesetzung mit Michael Session, Charles Walker, Saxophone, Rainer Glas, Baß, und Rudi Roth, Schlagzeug oder in Quintettbesetzung mit dem Posaunisten Hermann Breuer in Deutschland auftreten. Kontakt: Rainer Glas, Am Europakanal 15, 8520 Erlangen, Tel.: 0 91 31/ 99 28 25.

**Karlheinz Miklin**, der seit Beginn dieses Studienjahres Leiter der Abteilung Jazz an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz ist, unternimmt mit seinem Trio im Februar eine Tournee durch Ägypten und Arabien. In der ersten Märzhälfte wird sich Miklin als Solist bei den Jazz Festivals in Mar del Plata und Buenos Aires vorstellen und in Argentinien Workshops abhalten.

**Hans**, Blues & Boogie-Spezialist aus Berlin, hat jetzt die erste Platte vorgelegt. Seine Frühjahrstour beginnt am 7. März in Berlin und umfaßt 100 Auftritte in der BRD, der Schweiz, Italien, Österreich, CSSR, Dänemark, Schweden und Norwegen. Kontakt: Hans, Am Hegewinkel 20, 1000 Berlin 37, Tel.: 0 30/81316 65.

Das **Trio Wolf-Sperl-Bräuer** hat jetzt unter dem Titel „Polar Bear Express“ seine erste Platte vorgelegt. Im Februar wird das Trio, das aus dem Pianisten Hartmut Sperl, dem Kontrabassisten und Gitarristen Bernd Wolf und dem Schlagzeuger Achim Bräuer besteht, zusammen mit dem Saxophonisten Herb Geller auftreten. Kontakt: Bernd Wolf, Pestalozzistr. 7, 4320 Hattingen, Tel.: 0 23 24/20 29 78.

**Family of Percussion & the Pollwinner** nennt Peter Giger eine Formation, zu der Trilok Gurtu, Michael Küttner, Tom Nicholas, Burhan Ocal sowie Werner Pirchner, Steve Swallow und Nana Vasconcelos gehören. Sie wird im Juni auf Tournee gehen. Kontakt: Peter Giger, Mittelstr. 17, 6092 Kelsterbach, Tel. 0 61 07/22 89.

Das **Onkel Pö**, ehemals Deutschlands bekanntestes Jazz- und Poplokal, feierte kürzlich seine Wiedereröffnung mit einer Gala-nacht. Besitzer Holger Jass äußerte, daß in Zukunft keine Jazzabende mehr geplant seien, sondern nur Künstler aus dem Rock-, Pop- und Schlagersektor auftreten würden.

**Günther Klatt** wird nach seinem 3monatigen Amerika-Aufenthalt ab April wieder mit seinem Quartett in Deutschland unterwegs sein. Mit dem Tenorsaxophonisten spielen der Pianist Paul Grabowsky, der Bassist Daniel Anderson und der Schlagzeuger Andreas Krieger. Kontakt: Andreas Krieger, Preysingstr. 22, 8000 München 80, Tel. 0 89/48 61 55.

**Quatre Portas**, die Acoustic New Jazz Gruppe aus Münster, feiert jetzt ihr 7jähriges Bestehen. Das Quartett musiziert in der Besetzung Joe Rickfelder, Gitarren, Lars Motel, Trompete, Flügelhorn, Bertold Sprenger, Baß, und Ben Bönninger, Schlagzeug. Kontakt: Jo Rickfelder, Zumsandestr. 30, 4400 Münster, Tel.: 02 51/3 66 43.

Das **European Jazz Ensemble** mit Kenny Wheeler, Eje Thelin, Alan Skidmore, Gerd Dudek, Ali Haurand und Tony Oxley geht im Sommer auf Gastspielreise, die sie nach England, Norwegen, Nyon, Madrid, Saarbrücken, Trier und Den Haag führt. Kontakt: Connexion, 4060 Viersen 1, Konrad-Adenauer-Ring 10, Tel.: 0 21 62/1 84 08.

**Alexis Korner**, der sogenannte Vater des weißen Blues, starb am 1. Januar im Alter von 55 Jahren an Lungenkrebs in London.

**James Booker**, Bluespianist und Sänger, starb am 8. November 1983 im Alter von 44 Jahren in New Orleans.

**Ernst Landl**, österreichischer Pianist und Jazzpionier, ist am 3. Dezember 1983 in Stockholm gestorben. Landl spielte vordem Krieg im Orchester von Bobby Sax und arbeitete auch mit Stephane Grappelli, Adelaide Hall und Joe Turner. 1958 war er nach Schweden übersiedelt, wo er häufig im Rundfunk und Fernsehen mitwirkte. Die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz führte in den vergangenen Monaten eine Reihe von Gastseminaren durch, bei denen Ashley Alexander, John Surman, Oscar Klein, George Gruntz und Stjepko Gut unterrichteten.

**Elton Dean** hielt sich kürzlich als Tourist in der Sowjetunion auf und wurde dort von den Jazzfans in Leningrad erwartet. In einem Konzert improvisierte der englische Saxophonist im Duo mit Sergey Kurokhyn, Klavier, und Anatolij Vapirow, Tenorsaxophon.

# Jazz News

Die **Ragtime Society Frankfurt** hat kürzlich eine neue Platte vorgelegt, die dem Andenken an Eubie Blake gewidmet ist, der im Februar 1983 ein paar Tage nach seinem 100. Geburtstag starb. Die LP trägt den Titel „Memories of you - A tribute to Eubie Blake“. Kontakt: Ragtime Society Frankfurt, Klaus Pehl, Leerbachstr. 113, 6000 Frankfurt am Main, Tel. 0611/59 56 72.

Uli **Beckerhoff** geht im März auf Frankreichtournee. Mit dem Trompeter reisen: Christof Lauer, Saxophone, Bob Degen, Klavier, Gunnar Plümer, Bass, und Thomas Cremer, Schlagzeug. Rechtzeitig zur Tournee soll eine neue Platte der Beckerhoff Group unter dem Titel „Reality“ erscheinen. Kontakt: Concertbüro Manfred Kerckhoff, Poststraße 2, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/7 57 63.

Changes, die Gruppe mit Uli Beckerhoff, Wolfgang Engstfeld, Hartmut Grabe, Ed Kroger, Detlev Beier und Peter Weiss, unternimmt vom 1. - 23. Juli eine Deutschlandtournee. Kontakt: Concertbüro Manfred Kerckhoff, Poststraße 2, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/7 57 63.

**Bonnjazz-Initiative** e. V. nennt sich eine Vereinigung, die sich in Bonn zur Förderung des zeitgenössischen Jazz und zum Zwecke der überregionalen Zusammenarbeit konstituiert hat. Am 8. Februar veranstaltet die BJI in der Jazzgalerie in Bonn ein Eröffnungskonzert, bei dem u. a. Jiggs Whigham, Michael Küttner, Gunnar Plümer, Paul Shigihara und Michael Heupel auftreten werden. Kontakt: Werner Driesen, In der Wehrhecke 33, 5300 Bonn-Röttgen, Tel. 02 28/25 21 23.

**Ran Blake** wird am 18. Februar beim Praxis Festival in Athen auftreten. Der Pianist und Komponist ist Dozent für Third Stream Studies am New England Conservatory of Music in Boston, Massachusetts, Blake legte kürzlich auf Owl eine Platte vor, die er mit dem New England Conservatory Symphony Orchestra unter Leitung von Larry Livingston machte. Für März ist bei Soul Note in Italien ein neues Album angekündigt, das Blake mit dem Saxophonisten Houston Person aufnahm. Kontakt: Blake/Silberman Associates, 290 Huntington Avenue, Boston, MA 02115, Tel. 262-1120 Ext. 352, USA.

Der **Jazzkeller Pforzheim**, der 1959 ins Leben gerufen wurde, wird voraussichtlich im November wieder Jazzveranstaltungen durchführen. Bibi Kreutz will einmal in der Woche dort Gastspiele mit Musikern und Bands des Blues, Boogie und swingenden Jazz organisieren. Kontakt: Jazzkeller Pforzheim e. V., c/o Bibi Kreutz, Zehnthofstr. 10-12, 7530 Pforzheim, Tel. 318 56.

**Peter Sonntag** arbeitet zur Zeit mit einem Trio, zu dem der Saxophonist Martin Fredebeul und die Vokalistin und Keyboardspielerin Viola Kramer gehören. Es wird im Mai auf Tournee gehen. Kontakt: amf-records, Pontstr. 121, 5100 Aachen, Tel. 02 4112 40 92.

**Delois Barrett Campbell** and the Barrett Sisters unternehmen kürzlich eine vierwöchige Tournee durch Zimbabwe, Zambia, Zaire, Malawi, Lesotho und Mozambique. Dabei wurde auch der Film gezeigt, den die Gospelgruppe mit Thomas Dorsey und Willie Mae Ford Smith unter dem Titel „Say Amen Everybody“ machte. Die Gospelgruppe sang auch für Präsident Kenneth Kaunda in Lusaka und für Coretta King. Kontakt: Willy Leiser, 3 Av. Florimont, CH-1820 Montreux, Tel. 63 50 31.

**Bestverkaufte Jazzplatten** sind nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard derzeit: 1. George Benson „In your eyes“, 2. Herbie Hancock „Future shock“, 3. Bob James „Foxie“, David Sanborn „Backstreet“, 5. George Winston „Descent“, 6. Jean-Luc Ponty „Individual choice“, 7. Al Jarreau „Jarreau“, 8. Al DiMeola „Scenario“, 9. Tom Scott „Target“, 10. Michael Franks „Passionfruit“.

**Nat Shapiro**, persönlicher Manager von Mahalia Jackson, Nina Simone u. a., Jazz-Impressario und Kritiker, erlag am 14. Dezember 1983 im Alter von 61 Jahren einem Herzschlag in seinem Büro in New York.



Wieder aktiv: Tony Scott

Foto: Paul Gerhard Dekker

**The Colson Unity Troupe** wird im Juli nach Europa kommen. Geleitet wird sie von dem Saxophonisten und Pianisten Adegoke Steve Colson, dessen Frau Iqua als Sängerin mitwirkt. Im April wird Colson zusammen mit dem Trompeter Rasul Siddik, dem Bassisten Wilbur Morris und dem Percussionisten Dushun Mosley bereits Gastspiele in Europa geben. Kontakt: Adegoke Steve Colson, 50 Greenwood Ave. B 3, Montclair, New Jersey 07042, USA, Tel. 201/746-5661.

**Götz Tangerding** gründete kürzlich ein neues Quintett. Der Münchner Pianist spielt jetzt mit dem Trompeter Franz David Bauermann, dem Saxophonisten Charles Walker, dem Bassisten Rainer Glas und dem Schlagzeuger Rudi Roth. Diese Formation wird gleichzeitig neben dem Tangerding Trio existieren, sie bietet vorwiegend Eigenkompositionen aller Bandmitglieder aus dem Modern Jazz Bereich. Kontakt: Götz Tangerding, Bhakti-Records, Verdistr. 74, 8000 München 60, Tel.: 0 89/ 8117261.

**Tony Scott** legte bei Black Saint in Italien zwei neue Platten vor. Die eine enthält Studioaufnahmen des Klarinettenisten aus dem Jahr 1958 mit Bill Evans, Scott LaFaro und Paul Motian, die andere bringt eine Suite, die afrikanische Musikelemente enthält und bei der u. a. der Posaunist Glenn Ferris mitspielt. Scott arbeitet derzeit an einem Projekt, dem Billy Strayhorns „Lush life“ zugrunde liegt. Zudem liegen Pläne für eine Suite für Duke Ellington vor, die im Juli beim Pompeii Festival aufgeführt werden soll. Scott versucht auch die 52nd Street All Stars mit Kenny Clarke, Billy Taylor, Johnny Griffin, Dexter Gordon, Britt Woodman, George Duvivier, Clark Terry, Idrees Sulieman, Bill de Arango, Glenn Ferris und Red Rodney für eine Konzerttournee zusammenzustellen. Demnächst wird in Italien Scotts Buch unter dem Titel „Diary of a jazz man“ erscheinen, das Fotos von Billie Holiday, Ben Webster und vielen Jazzgrößen enthält, und die Geschichte von Scotts Leben in der schwarzen Welt des Jazz von 1939 bis zum heutigen Tag erzählt. Kontakt: Tony Scott c/o M. Landeweerde, Hadynlaan 25, Bilthoven K. E. 3723, Holland.

**George Russell** hielt vom 23.-28. Januar einen Theorie- und Orchesterworkshop in Wien ab. Nach dem Workshop im Dezember 1982 mit Mike Mantler war dies das zweite derartige Unternehmen, das die Wiener Musik Galerie neben ihren Konzerten durchführte. Der Workshop wurde mit einem Konzert von George Russell in der Wiener Musik Galerie im Museum des 20. Jahrhunderts abgeschlossen.

**Frederic Rabold**, der kürzlich das 15jährige Bestehen seiner Crew feiern konnte, wurde vom Centra Studi E Ricerche Delle Nazioni in Salsomaggiore Terme PR, Italien, als Persönlichkeit des Jahres 1984 ausgezeichnet. Dem Trompeter, Bandleader und Musikpädagogen wurde seine mit der Verleihung einer Siegesstatue verbundene Wahl innerhalb des Weltpreises der Kultur mit folgenden Worten begründet: Hiermit würdigen wir Ihr kulturelles und professionelles Engagement, das Sie im Bereich Ihrer Tätigkeiten bewiesen haben, sowie ihre Bemühungen um eine Verbesserung der zeitgenössischen Gemeinschaft.

**Melodiya**, das staatseigene Plattenlabel der UdSSR, wird 1984 eine Anthologie des Sowjetischen Jazz vorlegen, die mit Aufnahmen aus den 60er Jahren beginnt.

**Lothar Schmitz** und **Thomas Stabenow** haben kürzlich ein Duo gegründet, das vorwiegend Stücke bietet, die von den Duo- bzw. Trioformationen von Bill Evans gespielt wurden. Die Gitarre-Bass-Formation greift aber auch Stücke von Oscar Pettiford und Charlie Parker auf. Kontakt: Thomas Stabenow, Bodo Karcher Str. 10, 7050 Waiblingen, Tel. 0 71 51/ 5619 00.

Die **Harlem Blues and Jazz Band** unternimmt vom 26. April bis 17. Mai ihre 9. Europatournee in der Besetzung Bobby Williams, Trompete, Eddie Durham, Posaune, George Kelly, Saxophon, Red Richards, Klavier, Gesang, Al Casey, Gitarre, Johnny Williams, Bass und Ronnie Cole, Schlagzeug. Kontakt: d & p Music Service Klaus Meyer, Postfach 566, 2200 Elmshorn, Tel. 0 41 21/6 15 32.

Das **12. Jazzseminar** wurde Ende Dezember 1983 in Siena, Italien, durchgeführt. Folgende Jazzmusiker unterrichteten dabei in Theorie und Praxis: Claudio Fasoli, Saxophone, Franco D'Andrea, Klavier, Tommaso Lama, Gitarre, Bruno Tommaso, Bass, und Bruno Biriaco, Schlagzeug. Kontakt: ARCI Area Senese, Via Vallerotto 77, 1-53100 Siena, Tel. 4 75 52.

**Tandem**, das seit 1978 bestehende Gitarrenduo, wird im Frühjahr dieses Jahres seine erste Flamenco-Jazz-Platte vorlegen und verstärkt auf Tournee gehen. Kontakt: Peter Wulff, Stadtweg 22, 238 Schleswig, Tel.: 0 46 21/2 41 57.

**Mercer Ellington** unterzeichnete kürzlich einen Vertrag mit Doctor Jazz von Bob Thiele, in dem festgelegt wurde, daß in Zukunft jedes Jahr zwei Platten auf Doctor Jazz vom Duke Ellington Orchester vorgelegt werden sollen.



## Tagung: Musik zwischen E und U

Die 38. Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung findet vom 25.-30. April in Darmstadt unter dem Motto „Musik zwischen E und U“ statt. Die Leitung liegt in Händen von Prof. Dr. Ekkehard Jost. Auf dem Tagungsprogramm stehen u. a. folgende Referate: „Vom Jazz zur Minimal Music: La Monte Young“ von Dr. Wolfgang Sandner (26. 4.), „Grenzgänger, Komposition und Improvisation im Niemandsland zwischen Jazz und Neuer Musik“ von Prof. Dr. Ekkehard Jost (29. 4.), ferner die Kurse: „Neue Improvisationsmusik zwischen den Stilen“ mit Prof. Dr. Ekkehard Jost und Johannes Fritsch als Dozenten, zudem Instrumentalkurse: Jazz-Gitarre, Dozent Ed-

dy Marron; ein Improvisations-Workshop mit den Dozenten Tom van der Geld und Peter Michael Hamel, außerdem ein Jazzkonzert am 28. 4. im Justus-Liebig-Haus: Carambolage. Die Teilnahmegebühr beträgt für Mitglieder DM 50,-, für Nichtmitglieder DM 70,-, für Studenten und Schüler DM 40,- bzw. DM 50,-. Die Teilnahmegebühr ist bis zum 15. April auf das Postscheckkonto des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung in Stuttgart 622-93-703 (BLZ 600 100 70) oder Konto 566861, Stadt- und Kreissparkasse Darmstadt (BLZ 508 501 50) zu überweisen. Kontakt: Institut für Neue Musik und Musikerziehung, Adelungstr. 16, 6100 Darmstadt.

E. A. O., das Quartett des Saxophonisten Martin Fredebeul und seiner drei französischen Kollegen, dem Gitarristen Philippe Deschepper, dem Bassisten Jean-Luc Ponthieux und dem Schlagzeuger Jacques Mahieux, geht im April auf Deutschlandtournee. Kontakt: amf-records, Pontstr. 121, 5100 Aachen, Tel. 02 41/2 40 92.

**Le Hotclub de Rotterdam** kann in diesem Jahr sein 40jähriges Bestehen feiern. Diese holländische Gruppe, die Jazz im Sinne von Django Reinhardt spielt, geht in den nächsten Monaten wieder auf Tournee. Kontakt: Le Hotclub de Rotterdam, Dick van Male, Joost Blanckertsplaats 260, N-3012 Rotterdam, Tel. 12 1692.

**Johnny Copeland** wird im März mit seiner Band in Deutschland gastieren. Vor 2 Jahren wurde das Debüt-Album des Bluesgitarristen und Sängers „Copeland Special“ als Platte des Jahres mit dem W. C. Handy Award ausgezeichnet. Kontakt: Norbert Hess, Glogauer Str. 22, 1000 Berlin 36, Tel.: 0 30/6 18 11 83.

Das **Deutsch-Französische Jugendwerk** wird vom 30. Juni bis 6. Juli ein besonderes Projekt durchführen. Und zwar wird das Deutsch-Französische Jazz-Ensemble unter Leitung von Albert Mangelsdorff und Jean-Francois Jenny-Clark zusammen mit der Jungen Deutsch-Französischen Philharmonie unter Leitung von Justus von Websky auftreten. Durch die Unterstützung des WDR konnten dafür vier Kompositionsaufträge vergeben werden, die an Wolfgang Dauner, Alexander von Schlippenbach, Martial Solal und Francois Jeanneau gingen. Die Uraufführung ist für den 6. Juli im Großen Sendesaal des WDR in Köln geplant, am 7. Juli wird es dann auf dem Bonner Marktplatz ein zweites Konzert geben. Im Anschluß daran sind weitere Konzerte im Süden und Südwesten Deutschlands sowie in Südf Frankreich vorgesehen. Kontakt: Deutsch-Französisches Jugendwerk, Generalsekretariat, Rhöndorfer Str. 23, 5340 Bad Honnef 1, Tel. 0 22 24/18 08 55.

In **Gütersloh** werden regelmäßig Jazzkonzerte in der „Alten Weberei“ im selbstverwalteten Bürgerzentrum stattfinden. Am 1. Februar wird sich dort Pete York's New York vorstellen. Kontakt: Bürgerzentrum, Alte Weberei, Postfach 1103, Bogenstr. 1-8, 4830 Gütersloh 1, Tel. 052 41/2 61 41

**Limited Edition**, eine neue Jazz-rock- und Funkformation aus dem Kölner Raum, geht im März auf Tournee. Mit dabei sind: der Trompeter Karl Farrent, der Posaunist Joe Wulf, die Saxophonisten Robert Hanschel und Bobby Sattler, der Gitarrist Wolfram Seifert, der Keyboardspieler Joachim Becker, der Bassist Willy Geschwind und der Schlagzeuger Herbert Bings. Kontakt: Joe Wulf, Am Neutor, 5440 Mayen, Tel. 0 26 51/29 69.

**Khan Jamal** hält sich im März und April in Europa auf und bestreitet mit Mal Waldron Duokonzerte. Ebenso plant der Vibraphonist zusammen mit Charles Tyler, Johnny Dyan und Sunny Murray aufzutreten. Kontakt: Khan Jamal, Jam Prod, Box 18902, Philadelphia PA 19119, USA, Tel. 215-247-1510.

**Lars Erstrand** ist vom 27. März bis 18. April erneut auf Deutschland-Gastspielreise. Der schwedische Vibraphonist tritt dabei u. a. mit dem Slick Salzer Quartett auf, dessen neue Platte zu diesem Zeitpunkt vorgelegt werden wird. Kontakt: Ludwig Stimmeler, Tulpenstr. 36, 7056 Weinstadt 3, Tel. 0 71 51/6 41 23.

Das **Edi Wächter-Thomas März Quartett**, die seit 1978 bestehende Münchner Modern Jazz Gruppe, wird in diesem Jahr in der Besetzung Edie Wächter, Tenorsaxophon, Flöte, Thomas März, Klavier, Sepp Ametsbichler, Baß, und Thomas Elwenspoek, auftreten. Bei Konzerten stoßen häufig noch der Trompeter Werner Riedel und der Percussionist Peter Worgall zur Gruppe. Kontakt: Edi Wächter, Magdalenenstr. 36, 8000 München 19, Tel. 0 89/15 54 92.

**Tse Tse**, die Nürnberger Rock-Jazz-Gruppe mit dem Saxophonisten Traugott Jäschke, den beiden Gitarristen Hans Grasser und Hans Pukke, dem Bassisten Max Köhler und dem Schlagzeuger Falk Steffen, hat auf dem Label Bear Records ihre erste Platte vorgelegt. Kontakt: Max Köhler, Tse Tse, Hauptstr. 6, 8501 Winkelhaid, Tel. 0 91 87/83 52.

**Ernst Bier** lebt seit Juli 1983 in New York. Der Schlagzeuger arbeitete im Herbst im New Yorker „Blue Note“ mit der Ted Curson Gruppe und tritt zur Zeit mit wechselnden Pianisten in „Arthur's Cafe“ auf.

## 2nd European Jazz Competition der IJF

Die International Jazz Federation, die nach langem internen Streit nun seit einigen Jahren unter ihrem Vorsitzenden, Charles Alexander, wieder aktiv wird, führte aus Anlaß der Leverkusener Jazztage 1983 zum zweiten Male einen Wettbewerb für junge Jazzmusiker im Alter bis zu 30 Jahren durch. In allen ost- und westeuropäischen Ländern ausgeschrieben, meldeten sich bereits 1982 über 100 Bands zu diesem Wettbewerb; 1983 waren es 143. Ein Gremium von unabhängigen Fachjournalisten aus Ost- und Westeuropa wählte jeweils aus den Einsendungen - Info plus Kassette und/oder Platte - mindestens sechs, höchstens acht Gruppen oder Solisten aus, die sich in zwei Konzerten einer internationalen Jury sowie dem Publikum vor-

stellten. Diese Jury wird von der IJF berufen: 1983 u. a. Nils Winter sowie Gigi Campi. Der Sieger - 1982 das Günther Klatt Quartett aus München, 1983 die Gruppe Macondo aus London - erhält einen Bargeldpreis von 5000,- DM. Allen teilnehmenden Bands werden Fahrt-, Verpflegungs- und Hotelkosten ersetzt sowie eine Aufwandsentschädigung von einigen hundert DM, je nach Größe der Band, gezahlt. Die Kosten dieses Wettbewerbs von ca. 35 000,- DM werden durch Spenden aus Industrie und Handel - so 1982 von der Coca Cola GmbH und 1983 von Agfa-Gevaert AG jeweils ca. 15 000,- DM - sowie durch einen Zuschuß der Stadt Leverkusen aufgebracht.

1982 brachte der Jazzclub Leverkusen mit Hilfe des WDR sowie

des Presseamtes der Stadt Leverkusen eine Doppel-LP mit den sieben Teilnehmern des Wettbewerbs heraus: Günther Klatt Quartett, Deutschland, Let's Eat, England, Rita Marcotulli Quartett, Italien, Martin Kastenholz, Deutschland, Gathering of Listening, Schweden, Cutting Edge, Norwegen, Fabio Morgera Group, Italien. Interessenten wenden sich an: Erhard T. Schoofs, An der Dingbank 49, 5090 Leverkusen, Tel. 2 40 79. Um die Nachwuchsarbeit zu fördern, will der Leverkusener Jazzclub, trotz hoher finanzieller Belastungen und hohem Arbeitsaufwand in Zusammenarbeit mit der IJF diesen Wettbewerb weiter ausrichten und versuchen, pro Jahr eine repräsentative Schallplatte herauszubringen. Rolf Gehrmann

**Siegte beim 2nd European Jazz Competition der IJF: Macondo**

**Foto: Rolf Hofmann**





# JAZZ PODIUM

Nr. 2/XXXIII Februar 1984  
ISSN 0021-5686  
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 32,-

E 1315

Postvertriebsstück - Gebühr bezahlt

Verlag D. Zimmerle

Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1

## März fehlt!

Al Grey

7600 OFFENBURG

KUHLAEGGER 24

KIRNER, WILFRIED

02-39

901

6368203



# JAZZ PODIUM

Nr. 4/XXXIII April 1984  
ISSN 0021-5686  
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 32,-

E 1315 EX

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

James Newton

7640 KEHL

BRANDECKWEG 2

KIRNER, WILFRIED

6368203

901

02-47



# Long Black Song

## Oralität und Schwarze Musik in der Schwarzen Literatur

Der an Literatur interessierte Jazzfreund wird den II. und III. Teil von Hans-Jürgen Schaals Aufsatz „Ein lilanes Geschrei“ (JP 2/1984) dankbar aufgenommen haben. Schaals Beitrag ist um so begrüßenswerter, als hier einmal der äußerst seltene Versuch unternommen wird, die mannigfachen Adaptionenweisen, die der Jazz und andere Formen Schwarzer Musik innerhalb der narrativen und poetischen Literatur erfahren haben, zu sichten, zu ordnen und an ausgewählten Beispielen vorzustellen.

Wer jedoch den Jazz nicht nur als eine auf andere Kunstgattungen hinüberwirkende Erscheinungsweise zeitgenössischer Musik versteht, sondern in ihm vor allem eine spezifische Ausdrucksform Schwarzer, d. h. afroamerikanischer Kultur sieht, dem stellen sich Fragen, die von Schaal nicht einmal angerissen werden: Welche Rolle kommt der Schwarzen Musik bei der Formulierung und Realisierung einer prononciert schwarzen literarischen Ästhetik zu? In welcher Weise - wenn überhaupt - unterscheidet sich eine literarische Adaption Schwarzer Musik durch schwarze Schriftsteller als Angehörige einer ethnischen Minderheit ästhetisch und literatursoziologisch von einer solchen durch weiße Angehörige der Mainstream- und selbst der Subkultur? Lassen sich ästhetische Unterschiede ausmachen, wenn sich schwarze Autoren wie James W. Johnson, Jean Toomer, Claude McKay, Rudolph Fisher, Längsten Hughes, Richard Wright, William Attaway, Ralph Ellison, James Baldwin, Chester Hirnes, John A. Williams, William M. Kelley, John O. Killens, LeRoi Jones (Imamu Amiri Baraka), Ted Joans, Toni Morrison oder Gayl Jones auf Schwarze Musik beziehen oder aber weiße wie Carl Van Vechten, F. Scott Fitzgerald, die Literaten der Beat-Generation etwa Laurence Ferlinghetti, Jack Kerouac, John Clellon Holmes, Allen Ginsberg, Nat Hentoff, der Argentinier Julio Cortázar oder die von Schaal angeführten Schriftsteller auch aus dem deutschsprachigen Raum?

Die sich hieran unmittelbar anschließende Frage muß sich zweifellos auf die Stimmigkeit der musikalischen Adaption richten: Was hat diese oder jene Referenz an Jazz, Blues usw. noch mit ihrer musikalischen Vorlage zu tun? Inwieweit können ferner schwarze Autoren als Autorität akzeptiert werden, wenn sie auf Schwarze Musik rekurrieren oder angeben, von die-

ser inspiriert zu sein? Haben schwarze Literaten - durchweg Angehörige der schwarzen Bildungsschicht - allein aufgrund ihrer Rassenzugehörigkeit etwa einen direkteren Zugang zur Kultur und Musik ihrer Ethnie als weiße? Ist ihnen die Idiomatik der Schwarzen Kultur unbedingt vertrauter und geläufiger als weißen Schriftstellern? Sind sie von vornherein unempfänglich für die Übernahme herrschender Unentfremdetheit, Vitalität und Spontaneität ihrer eigenen Rasse, als deren Ausdruck die Musik gilt?

Überlegungen dieser Art sind anzustellen, weil man sich den in Betracht kommenden literarischen Texten mit angemessenem Problembewußtsein nähern. Schaals Beitrag fordert daher eine Reihe von grundsätzlichen Fragestellungen geradezu heraus, zumal der Verfasser - und dies ist ein weiterer Kritikpunkt - sich in der Auswahl des zugrundegelegten Textkorpus weitgehend vom Zufall leiten läßt: Es ist zwar verständlich, aber dennoch keineswegs notwendig, geschweige denn dem Gegenstand angemessen, nur von solchen Texten auszugehen, die entweder in deutscher Übersetzung vorliegen - sofern sie nicht gleich von deutschen Autoren stammen - oder aber in Monika Plessners zwar recht umfangreicher, für den kritischen Benutzer jedoch nur bedingt brauchbarer Darstellung der Geschichte afroamerikanischer Literatur in kurzen Passagen übersetzt und zur Schwarzen Musik in Beziehung gebracht werden<sup>2</sup>. Allein Schaals Textauswahl bedeutet eine beträchtliche Einengung und Trübung des kritischen Blicks bei der Lektüre. So skizzenhaft die nachfolgenden Ergänzungen an seinen Ausführungen auch bleiben müssen - sie mögen als Versuch gelesen werden, einer systematischen Betrachtung der Adaptionenweisen Schwarzer Musik innerhalb der Literatur näher zu kommen.

### Oralität als Konstituens Schwarzer Kultur

Schwarze Kultur ist zuallererst orale, d. h. nicht literarische Kultur. Im vorkolonialen Schwarzafrika erfolgt die Überlieferung von Mythen, Legenden, Volksweisheiten, Märchen und bestimmten Kulturformen nicht durch das geschriebene, sondern allein durch das mündlich übermittelte Wort, begleitet von Musik und tänzerischer bzw. bildnerischer Darstellung

(Skulpturen, Masken). In den afrikanischen Tonhöhlensprachen sind Wort und Musik unmittelbar aneinander gebunden, da eine bestimmte Lautfolge ihre semantische Besetzung je nach Intonation verändert. Rudimente einer tonalen und rhythmischen Anlage finden sich noch im heutigen schwarzamerikanischen Englisch.

Diese Affinität von Musik und Sprache gilt umgekehrt für einen Großteil des afrikanischen musikalischen Instrumentariums. Bestimmte Rhythmen oder Melodien sind bestimmten Kultpraktiken zugeordnet oder dienen der Verbreitung von Nachrichten. In der „talking drum“ vereinigen sich rhythmische und melodische Qualität. Allein der Name verweist schon auf die kommunikative, die „sprachliche“ Funktion des Instruments. Doch auch Melodieinstrumente wie Bambusflöten dienen - vielfach rhythmisch gehandhabt - als Kommunikationsmedien. In vielen afrikanischen Kulturen sind also Sprache und Musik aufs Engste miteinander verwoben. Oralität als kulturelles Erbe der Schwarzen konnte auch durch Versklavung und Deportation nicht restlos zerstört werden. Im Gegenteil: Die sozialen Bedingungen der Sklaven und ihr rechtlicher Status verwiesen sie geradezu auf ihre oralen Traditionen als einzig mögliche Formen kulturellen Ausdrucks. So existieren in einer Reihe der sklavenhaltenden Südstaaten sogenannte „illiteracy laws“, Gesetze, die den Sklaven das Erlernen von Lesen und Schreiben verboten, um sie nicht in den Stand zu versetzen, selbst die Bibel lesen zu können und die dort etwa in der Bergpredigt enthaltenen Gedanken von sozialer Gerechtigkeit auf sich selbst zu beziehen. Nach dem Sezessionskrieg und der Abschaffung der Sklaverei diente die Kopplung des Wahlrechts an eine erfolgreiche Absolvierung von „qualifizierenden“ Tests vor allem dem Ziel, die zunächst in ihrer Mehrheit noch nicht alphabetisierten schwarzen Bürger von den Wahlurnen fernzuhalten - eine Diskriminierung, die erst 1965 durch Bundesgesetz aufgehoben wurde.

Doch auch die potentiell subversive Rolle aus Afrika mitgeschleppter oraler und musikalischer Traditionen wurde ansatzweise bereits von den Sklavenhaltern in den Südstaaten erkannt und zu unterdrücken versucht. Bei der Ausübung von Musik wurde den Schwarzen der Einsatz von Trommeln verboten, da man um deren kommunikativen Wert wußte. Für die Sklaven galt es daher, solche kulturellen und kommunikativen Verkehrsformen zu entwickeln, die unverdächtig erschienen und auch im Beisein von Weißen praktiziert werden konnten, ohne daß diesen immer deren ganzer informativer Gehalt verständlich war. Bekanntermaßen blieb der Befreiungsgedanke etwa in der „double talk“-Funktion der Spirituals und des Schwarzen Dialekts so virulent, daß diese geradezu die Qualität eines Code





Literarische Adaption Schwarzer Musik: Amiri Baraka (Le Roi Jones) und the Advanced Workers

Foto: Paul Gerhard Deker

erlangten. Die Oralität wurde zu einem wirklich subversiven Instrument und zum bestimmenden Moment der Schwarzen Kultur und Musik, das zumindest als Residium bis in die Gegenwart fortwirkt<sup>3</sup>.

#### Oralität und Schwarze Literatur

Das grundsätzliche Dilemma bei der Herausbildung einer spezifisch schwarzamerikanischen, d.h. einer nicht nur von schwarzen Autoren verfaßten und im schwarzen Milieu angesiedelten, sondern auch in schwarzen Traditionen verwurzelten Literatur ergibt sich aus dem bisher Gesagten: Wie soll sich eine Literatur konstituieren, deren kulturelles Erbe gerade in der mündlichen und musikalischen Überlieferung besteht?

Beziehen sich schwarze Schriftsteller auf die oralen Traditionen ihrer Rasse, auf Schwarzen Dialekt, auf Volksmärchen, Volkspredigt und eben auch auf die Schwarze Musik, so bedeutet dies allemal eine literarische Aufarbeitung Schwarzer Kultur und ein positives, zumindest positiv gemeintes Bekenntnis zur afroamerikanischen Geschichte, einen Versuch der Identitätsfindung innerhalb des ethnischen Kollektivs. Selbst die gar nicht seltenen Beispiele, in denen herrschende „weiße“ Klischees über Schwarze Kultur

und Musik unkritisch übernommen werden, tun der prinzipiellen Gründlichkeit dieser These keinen Abbruch. Es muß am Einzelfall, d. h. am jeweils gegebenen literarischen Text untersucht werden, inwieweit die dort auszumachenden Referenzen an Blues, Spirituals, Jazz usw. authentisch sind, inwieweit sie dem kulturellen Idiom der schwarzen Massen, der Bluespopulation statt des schwarzen Establishments, entsprechen.

Da die schwarzen Schriftsteller größtenteils dem afroamerikanischen Bildungsbürgertum und nicht gerade der Bluespopulation entstammen, den oralen Traditionen ihrer Rasse daher nicht selten weit entfremdet sind, können auch sie leicht der Gefahr einer sentimental und nostalgischen Sicht Schwarzer Kultur und Musik erliegen. Deren literarische Adaption wird dann zum bloßen Lippenbekenntnis zur afroamerikanischen Kulturgeschichte; sie wird zur artifiziellen Pose. Doch selbst in diesem Fall bleibt der Anspruch bestehen - wie ungenügend auch immer er realisiert sein mag -, schwarze Traditionen dem weißen Mainstream als ebenbürtig oder in bestimmten Aspekten gar überlegen entgegenzuhalten.

So gesehen muß jede Referenz etwa an Schwarzer Musik innerhalb der schwarz-amerikanischen Literatur zunächst als

Versuch diskutiert werden, zur Konstitution eines positiven kollektiven Geschichtsbewußtseins beizutragen. Auch da, wo die afroamerikanische Literatur sich thematisch „allgemeingültiger“ ideologischer und gesellschaftlicher Projekte, etwa des Marxismus, Existenzialismus usw. annimmt und entsprechende Problemstellungen und Lösungen präsentiert, wird häufig der Bezug auf die oralen Traditionen zum distinktiven Stilmittel der literarischen Umsetzung. Zumindest potentiell ist er stets mehr als bloße literarische Technik, da zeitgemäße Fragestellungen mit kulturellem Erbe nicht nur äußerlich angereichert werden, sondern auch die überlieferte Inhaltlichkeit dieses Erbes, sein immanenter Freiheitsgedanke und seine subversiven Implikationen eine neue Aktualisierung erfahren können. Mehr noch als so oberflächliche Kriterien wie die Hautfarbe des Autors, die Thematisierung des Rassenkonflikts oder die Inszenierung der Handlung innerhalb eines schwarzen Milieus wird daher die Art und Weise der Aufarbeitung schwarzer oraler Traditionen zu einem konstitutiven Merkmal afroamerikanischer Literatur, das geeignet ist, auch innerhalb eines einzelnen Werkes gleichsam zwischen den Zeilen den immensen Hintergrund kulturellen und historischen Erbes zum Durch-

scheinen zu bringen. Dadurch erscheint die jeweils geschilderte individuelle als gesellschaftlich vermittelte Erfahrung. Der Bezug auf die Oralität wird so zum künstlerischen Mittel der Typisierung im Sinne Georg Lukacs'.

### **Schwarze Musik und Schwarze Literatur**

Daß aus dem Repertoire oraler Tradition der literarische Rekurs auf die Schwarze Musik weitaus häufiger und vielfältiger geschieht als der auf andere Ausdrucksformen, verdankt sie nicht zuletzt der allgemeinen Popularität und dem weltweiten Einfluß des Jazz seit den zwanziger Jahren. Doch letztlich ist die Musik nur die prominenteste Variante oraler afroamerikanischer Kulturtradition allgemein.

Die Palette der Verweismöglichkeiten auf Schwarze Musik umfaßt das gesamte Spektrum von formalen, strukturellen, symbolischen, thematischen, psychosozialen und ideologischen Momenten, die diese Musik charakterisieren: Versmetrik und Strophenaufbau des Blues; Präsentation und Variation eines Themas, auch „Improvisation“ über das Thema; Kollektivsymbolik von Spirituals und Blues; Topik und Thematik von Spirituals, Blues und Folk Ballads; kommunikative Funktion der Musik; Dialektik von Individuum und Kollektiv, wie sie sich in der Ich-Erzählhaltung des Blues oder der Rolle des einzelnen Musikers innerhalb der Band manifestiert; Musik als Initiationsritual, als Medium zur Konstitution kollektiver Identität, zur Identifikation mit der Rasse, ihrer Kultur und Geschichte; Forderung nach sozialer Gleichheit durch Rekurs auf den etwa in den Spirituals traditionell angelegten Befreiungsgedanken - dies sind die wesentlichen Adaptionsweisen Schwarzer Musik innerhalb der afroamerikanischen Literatur. Als eines der gelungensten Beispiele für eine Anwendung gleich mehrerer der genannten Momente sei hier nur Richard Wrights Erzählungsband „Uncle Tom's Children“ genannt<sup>4</sup>.

Dennoch dient auch in der Schwarzen Literatur die Musik nicht selten allenfalls der Schaffung eines folkloristischen und exotischen Milieukolorits. Es ist bezeichnend, daß ein dermaßen artifizieller und sentimentaler Bezug auf die Musik gerade in den Phasen der afroamerikanischen Literaturgeschichte besonders drastisch und gehäuft auftritt, in denen der Schwarze auch gesamtgesellschaftlich, zumindest aber bei einem (links-)liberalen und intellektuellen weißen Publikum ohnehin „en vogue“ ist: in der sogenannten Harlem Renaissance der zwanziger sowie der Bürgerrechtsbewegung und dem militanten schwarzen Nationalismus der sechziger Jahre. In beiden Phasen markiert die literarische Referenz an die Musik nicht immer nur eine neue Qualität kollektiven

rassischen Selbstbewußtseins, sondern gerät oft zur Manifestation herrschender modernistischer Klischees über die Schwarze Kultur insgesamt. Für die zwanziger Jahre können die von Schaal zitierten Romane Claude McKays, „Home to Harlem“ und „Banjo“, für die sechziger Jahre etwa John O. Killens' „Sippy“ und „The Cotillion“ als ganz offensichtliche Beispiele dieser Tendenz gelten. McKay und Killens übernehmen und perpetuieren nicht nur primitivistische Klischees über afroamerikanische Kultur und Musik, sondern erliegen auch einer sentimental und romantisierenden Afrikanostalgie.

### **Schwarze Musik und weiße Literatur**

Was der Schwarzen Literatur allenfalls in ihren weniger repräsentativen Werken unterläuft, kann geradezu als typisch für die Adaption Schwarzer Musik innerhalb der weißen Literatur gelten: Frustration, Zivilisationsmüdigkeit und die Suche nach dem „verlorenen Paradies“ von Nichtentfremdung, Spontaneität und Unmittelbarkeit sind seit den zwanziger Jahren für weiße Schriftsteller immer wieder ein Movers, sich zumeist nostalgisch und sentimental auf den Jazz und andere Formen Schwarzer Musik zu beziehen - exotischer Reiz als Rezept gegen zivilisatorische Entfremdung; das „dionysische“ wird dem „apollinischen“ Prinzip entgegengehalten. Mit der Einverleibung einzelner isolierter, aus ihrem soziokulturellen Kontext herausgelöster Momente Schwarzer Musik versucht man, für sich Qualitäten zurückzugewinnen, die man in der westlichen Kultur und Zivilisation verloren sieht. Diese Tendenz findet seit den Kubisten und Expressionisten, den Surrealisten und Dadaisten eine Parallele in der bildenden Kunst. Schon 1921 charakterisierte der Publizist, Essayist und Kunstkritiker Carl Einstein, gemünzt auf die Kubisten, eine solche Haltung mit dem Verdikt: „Hilflos negert der Unoriginelle“.<sup>5</sup> Zwar sind gegen solch „hilfloses Negern“ auch Schriftsteller schwarzer Hautfarbe nicht von vornherein gefeit, für die weißen jedoch beschreibt er geradezu das Prinzip ihrer Referenz an Schwarze Musik. Diese wird für Problemstellungen vereinnahmt, die mit ihr selbst weitaus weniger zu tun haben als mit den Projektionen der betreffenden Autoren. Wo die Musik nicht gerade dazu dient, den Schwarzen als unbeschwertem Hoppetanz, als sexualfixiertes, vitales Wesen oder als „noble savage“ zu charakterisieren, wird sie nicht selten dazu benutzt, ihn, und besonders den schwarzen Musiker, als symbolische Figur für den gesellschaftlichen Außenseiter, den „outcast“, den Künstler oder gar den modernen Menschen schlechthin zu ontologisieren. Der Jazz wird dementsprechend zu einem Symbol für den hektischen Lebensrhythmus der modernen in-

dustriellen Gesellschaft uminterpretiert und abstrahiert. Nicht nur die von Schaal angeführten Texte aus dem Bereich der weißen amerikanischen und europäischen Literatur, sondern die Adaptionsversuche Schwarzer Musik durch weiße Schriftsteller insgesamt lassen sich durchweg einer der beiden genannten Richtungen zuordnen: der Romantisierung oder der Ontologisierung.

Nur in den seltensten Fällen wird versucht, an der oralen Qualität der Musik anzuknüpfen. Und selbst dann sind die spezifischen Charakteristika Schwarzer Musik oftmals nur eines von vielen - völlig verschiedenen Kulturen entlehnten - Elementen, derer man sich bedient, um die in der westlichen Literatur, besonders der Poesie, seit der Verbreitung des Gutenberg'schen Buchdrucks verlorengegangene Oralität neu zu beleben. Allen Ginsberg etwa bedient sich in seinen Gedichten und Liedern ebenso der Form des Blues, des japanischen Haiku oder des indischen Mantra-Gesangs wie er auch Gedichte des englischen Romantikers William Blake vertont und zu musikalischer Begleitung im Folksongstil vorträgt<sup>6</sup>. Bei einem so eklektizistischen Vorgehen bleibt von den Besonderheiten afroamerikanischer Oralität aber auch nicht die mindeste Spur erhalten. Eines der konstituierenden Elemente der Schwarzen Literatur wird so zum Objekt kultureller Usurpation durch weiße Intellektuelle, deren Verhältnis zu außereuropäischen Kulturtraditionen völlig artifiziell und voluntaristisch bleibt.

Damit kein Mißverständnis aufkommt: Hier soll nicht etwa einem puristischen Begriff von Authentizität oder Originalität das Wort geredet und dem Schriftsteller die Berechtigung abgesprochen werden, sich auf Vorlagen zu stützen, die nicht dem eigenen kulturellen Hintergrund entstammen. Ebenso wenig geht es darum, traditionelle Kulturformen als unveränderliche Anachronismen zu konservieren. Berechtigt ist jedoch die Forderung nach genauer Kenntnis des soziokulturellen Kontextes der benutzten Vorlagen nach Adaptionsweisen, die sich der traditionellen Idiomatik frei von Sentimentalitäten und Klischees bedienen. Sonst tendiert die Literatur allenfalls zum Trivialen.

Berthold Klostermann

### **Anmerkung**

<sup>1</sup> Der Titel dieses Aufsatzes ist einer gleichnamigen Erzählung Richard Wrights entlehnt; vgl. Richard Wright, *Uncle Tom's Children*. (Harper and Row/Pennial Library) New York 1965, S. 103-129.

<sup>2</sup> Monika Plessner, *Ich bin der dunklere Bruder*. (Fischer TB 6454) Frankfurt/M. 1979.

<sup>3</sup> Zur Rolle der Oralität in der Schwarzen Musik siehe Ben Sidran, *Black Talk*. New York 1971.

<sup>4</sup> Vgl. dazu Berthold Klostermann, *Vom Gospo Train zum Roten Stern*. Die literarische Adaption der Spirituaisymbolik im narrativen Frühwerk Richard Wrights. In: *Jazzforschung/Jazz Research* 15, 1983, S. 147-193.

<sup>5</sup> Carl Einstein, *Afrikanische Plastik*. In: *Werke*, Band 2, 1919 - 1928. Berlin 1981, S. 62.

<sup>6</sup> Vgl. etwa das Videobuch „Allen Ginsberg on Tour, Feb. 16, 1983.“ (Lichtblick Video) Wuppertal 1983.

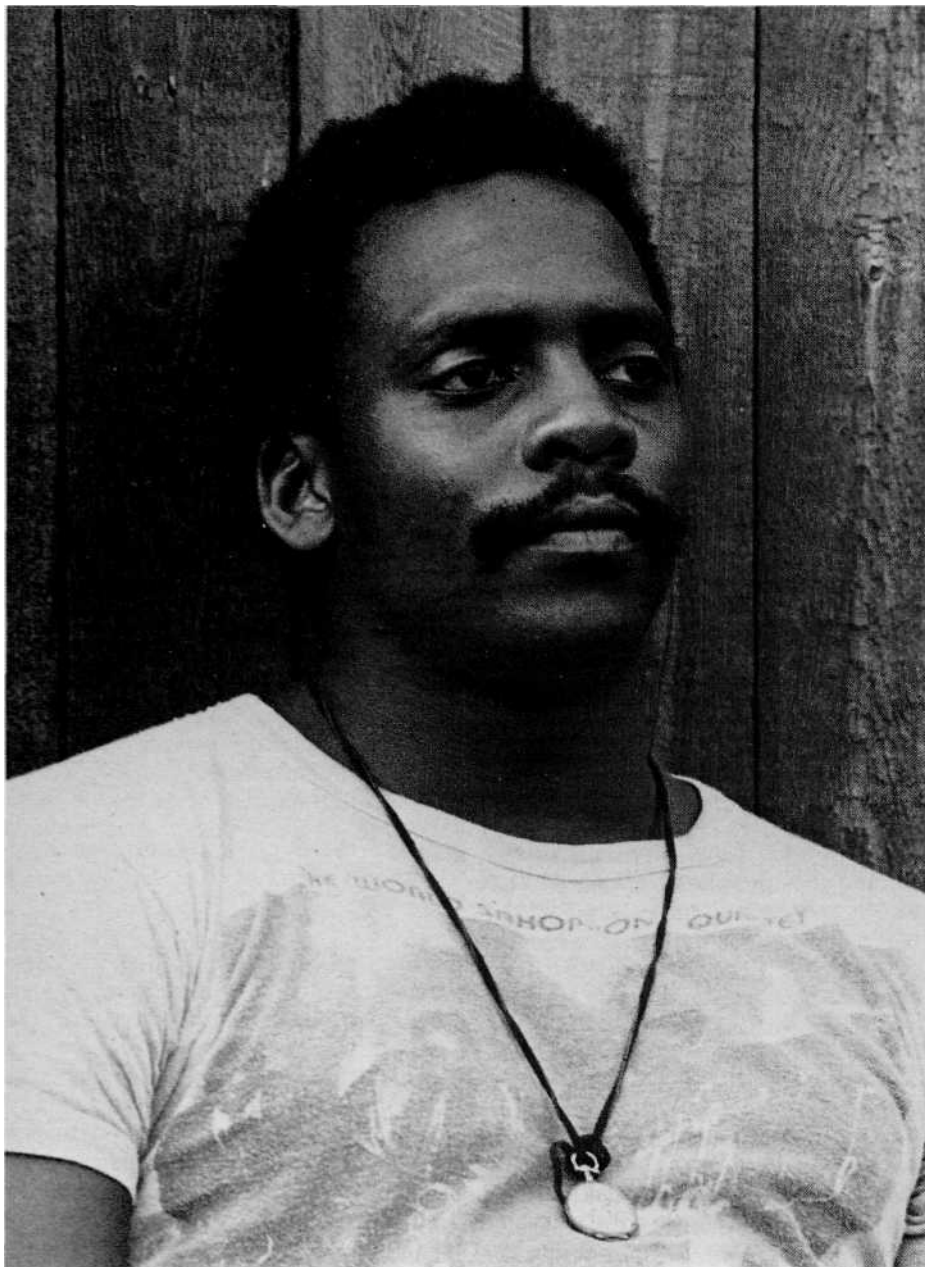


Foto: Jochen Richter

# James Newton

im Gespräch mit Gudrun Endress

## Rückbesinnung auf die Tradition

„Mit Ihrem derzeitigen Quartett beziehen Sie sich stark auf die Jazztradition, Sie spielen vermehrt Stücke von Duke Ellington, Charles Mingus oder Eric Dolphy. Normalerweise sind die Musiker Ihrer Generation - mit wenigen Ausnahmen - ausschließlich am Free Jazz orientiert. Auch bei Ihnen war das früher stärker der Fall, kam die Rückbesinnung auf die Tradition erst ganz allmählich?“

„Als ich anfang zu spielen, sogar noch bevor ich Musik machte, hörte ich eine Menge Gospel, viel Blues, dann spielte ich Free Music bevor ich den Bebop beherrschen lernte und nachdem ich eine Zeitlang auf die Free Music konzentriert war, erkannte ich, daß ich mich mit dem Bebop intensiv befassen mußte, auch die Musik Ellingtons und Mingus lernen sollte ...“

„... und die Dolphys“

„Ja, auch die Musik Dolphys, insofern spürte ich der Vergangenheit nach und versuchte diese Musikarten zu erfahren und zu verdauen.“

„Sie lernten die Musik von Ellington und Mingus in erster Linie durch deren Plattenaufnahmen kennen?“

„Auch durch die praktische Spielerfahrung. Wenn ich etwa nach Californien heimkehre, dann arbeite ich mit Leuten wie dem Gitarristen Kenny Burrell und ich liebe es immer noch 'straight ahead' zu spielen. Das ist Teil meiner Disziplin, aber zur selben Zeit fühle ich, daß die Musik weitergehen wollte. Ich bin persönlich der Meinung, daß der Free Jazz eine Sackgasse ist.“

„Sehen Sie darin eine Beschränkung der musikalischen Möglichkeiten, die sich die Musiker selbst auferlegten?“

„Ja, und ich meine, daß das, was Mingus oder Ellington getan und erforscht haben, nicht einfach fallen gelassen und vergessen werden kann, all das sollte weitergeführt, mit neuen Elementen vermischt werden. Ich bewahre und schätze die Tradition der Musik und ich bekomme die meisten Inspirationen von älteren Dingen, etwa von der Musik des frühen Ellington. Kompositionen wie „Creole rhapsody“ oder „Black, brown and beige“ sind ein Quell unendlicher Inspiration für mich, ebenso die Musik Jelly Roll Mortons. Auch Art Tatum bewirkte bei mir viel - etwa was das Streben nach einer totalen Kontrolle über das Instrument anbetrifft, denn er führte die Beherrschung des Pianos quasi zur Vollendung. Diejenigen, die von mir lernen, denen mache ich klar, daß die Tradition immer noch lebt, daß sie ein Teil von dem ist, was heute allgegenwärtig ist, was noch mit formt, was sich heute vollzieht. Charlie Parker etwa ist heute noch auf der ganzen Welt anzutreffen, nicht nur auf seine Musik, sondern auch auf seinen Einfluß stößt man immerzu. Er ist eine jener Persönlichkeiten, mit denen du dich



beschäftigen muß, wenn du Jazz spielst, das gleiche gilt für Ellington, für Mingus."

„Es ist ja in erster Linie die musikalische Form, die sich im Lauf der Zeit gewandelt hat, die Essenz, das Wesen der Musik hat sich nicht so stark verändert."

„Ja, das ist sicher richtig."

„Es ergibt auch heute noch Sinn, innerhalb jener traditionsreichen Formen Musik zu machen, es sehen immer noch genügend junge Leute in Louis Armstrong ihr Vorbild."

„Ich spiele viel mit Red Callender, der bekanntlich mit all den Großen, auch mit Louis Armstrong musiziert hat, und ich lernte viel von ihm. Ebenso von John Carter, dessen Musik heute als extrem modern bezeichnet wird. Er spielte schon in den Enddreißiger Jahren aus heutiger Sicht recht konventionellen Jazz, saß in so mancher Big Band des Mittelwestens, spielte Blues, setzte sich dann mit Charlie Parker, später mit Ornette Coleman auseinander und stieß schließlich zu dem vor, was er heute tut. Ich lasse mich fortwährend von all diesen Musikern anregen und diese Lernprozesse lasse ich in meine Musik einfließen, vergleichbar einem Gumbo-Eintopf. Die Gruppe, die Mingus kurz vor seinem Tod leitete, mit George Adams, Don Pullen und Dannie Richmond, bot Musik aller nur erdenklichen Spielarten: Ausgehend vom Dixieland, zumindest aber vom Stride Piano, über den Bebop bis zu den ganz neuen Spielformen des Jazz konnte sie praktisch übergangslos von einem zum anderen Stil überwechseln. Es ist auch meine Zielvorstellung, in dieser Art zu musizieren, das würde ich besonders gerne tun."

„Für Mingus und die Seinen war es ganz natürlich, so zu musizieren, jeder brachte das ein, was er gelernt und erfahren hatte. Sehen Sie in Ellington und Mingus auch die wichtigsten Komponisten des Jazz und bauen Sie, der Sie ja seit ein paar Jahren vermehrt einige Stücke schreiben, auf Kompositionstechniken von Ellington und Mingus auf?"

„Ich bin versucht nein zu sagen, weil es nur einen Ellington, nur einen Mingus gibt. Aber man kann eine Menge von den Beiden lernen. So wie Mingus möchte ich in den verschiedensten Stilformen komponieren können - in traditionellen wie in avantgardistischen. Mingus schrieb bekanntlich auch für Streichquartette, Musik für Ballett und sinfonische Musik. Ich habe ebenfalls großes Interesse daran, mich derartig zu betätigen. Es bestehen etwa für 1985 Pläne für Kompositionsaufträge für Orchester, für ein Stück für Flöte und Cello und eine Kammermusik-Formation."

„Sie möchten also ihren Aktionsradius erweitern, nicht nur für ein von der Flöte geleitetes Jazz-Quartett schreiben?"

„Selbst innerhalb der Arbeit mit dem Quartett gibt es noch viel zu tun. So beschäftigt mich in letzter Zeit intensiv damit, Musik für Schlagzeug zu schreiben.

**„Der Sound der Flöte ist unbegrenzt und was man damit machen kann, ist ebenso grenzenlos. Ich meine manchmal, daß ich erst jetzt Flöte spielen lerne, und daß es noch einen irrsinnig langen Weg gibt, den ich zu gehen habe."**

Ich will die Drums vermehrt in die in Noten festgehaltene Musik einbeziehen. Die meisten können bekanntlich nicht für Schlagzeug arrangieren, sie konzipieren nur ganz allgemein die Musik. Mir schwebt aber vor, das Drumset wie ein weiteres orchestrales Element einzusetzen, auch für Drums spezielle Kompositionen zu konzipieren."

„Sind Sie auch der Ansicht, daß eine der Stärken der Mingus'schen Handschrift seine 'voicings' für Reeds and Brass waren?"

„Ganz bestimmt, aber zugleich auch die Tiefe und Schönheit der Harmonien, die Romantik seiner Melodien, ihre Seele. All das ergab zusammen etwas Zeitloses."

#### **Balance zwischen Instrumententechnik und Spirituellem**

„Sie haben einmal gesagt, daß die Flöte Ihrer Erfahrung nach das gesamte Klanguniversum beinhalte. Sind Sie der Ansicht, daß Sie mit den Techniken, die Sie anwenden, schon dieses Universum an Klängen aus der Flöte entstehen lassen können?"

„Ja, der Sound der Flöte ist unbegrenzt und was man damit machen kann, ist ebenso grenzenlos. Ich meine manchmal, daß ich erst jetzt Flöte spielen lerne und daß es noch einen irrsinnig langen Weg gibt, den ich zu gehen habe. Und das, obwohl ich schon 14 Jahre lang Flöte blase, fing ich doch bereits als 16jähriger damit an."

„Haben Sie bestimmte Ziele vor Augen, was Sie mit der Flöte noch erreichen wollen oder vollzieht sich die weitere Entwicklung mehr im Unterbewußtsein?"

„Es ist eine Kombination von beiden Faktoren. Einerseits geht es darum, die Technik auf der Flöte weiter zu verbessern, um sie ganz meistern zu lernen, andererseits sollte dabei das Unterbewußte, das Magische, das Spirituelle auch eine Rolle spielen. Nur wenn diese beiden Dinge in Balance sind, kann Kunst entstehen. Reiner

Intellektualismus vermag den Intellekt anzusprechen. Ich nehme mein Leben in dessen auch nicht nur intellektuell wahr, ich kann beispielsweise nicht nur intellektuell lieben - verstehen Sie?"

„Was können Sie tun, daß die magische, die mystische Eigenschaft der Röte zum Tragen kommt?"

„Du mußt dich selbst öffnen, aus dem Herzen heraus spielen, deinem Instrument eine Chance geben. Wie oft kämpfen manche Leute förmlich gegen ihr eigenes Instrument an! Man muß aber eine gute Beziehung zum Instrument haben und die stellt sich erst ein, wenn man es beherrschen gelernt, es auch spirituell erfaßt hat."

„Wahrscheinlich gibt es auch für Sie immer wieder Abende, an denen störende Faktoren das Musizieren empfindlich beeinträchtigen. Daß etwa die akustischen Gegebenheiten zu wünschen übrig lassen, das Klavier nicht optimal ist, das Publikum nicht offen genug auf die Musik reagiert oder gar Sie selbst nicht die innere Ruhe finden, um sich öffnen zu können. Was bleibt Ihnen dann noch an Möglichkeiten, diese spirituelle Eigenschaft der Musik zum Durchbruch kommen zu lassen?"

„Du kannst nur eines tun: es versuchen! Du kannst sowieso nicht erwarten, daß sich dieses magische Erlebnis jeden Abend vollzieht. Wenn es sich regelmäßig einstellen würde, wäre es ja nichts Besonderes mehr. Im Verlauf dieser Tournee etwa sind mir vier Abende im Gedächtnis haften geblieben, an denen ich verzweifelt darum kämpfte. Und ich hatte zuvor geübt, gearbeitet, aber es tat sich nichts. Das ist jedesmal eine sehr frustrierende Erfahrung und man muß versuchen, so gut wie möglich da hindurchzufinden. Aber wenn ich manchmal den Eindruck hatte, es geschafft zu haben, war ich in Wahrheit nur zu einem anderen Plateau gelangt..."

„Hat es mit dem Unterbewußtsein zu tun, wenn Sie sagen: Du mußt dich selbst öffnen?"

„Es steht alles zu dir selbst in Beziehung, es hängt alles davon ab, wie du dich fühlst und was in dir vorgeht. An manchen Tagen wachst du auf und spürst, da hast ein sehr gutes Verhältnis zu dir selbst, du empfindest das, was um dich herum vorgeht, als richtig und angenehm, es stellt sich ein Gefühl des Ausgewogenenseins ein, an anderen Tagen kämpfst du um dieses innere Gleichgewicht. Und während solcher Perioden ist es sehr schwer, dieses magische Element in der Musik hervorzuzaubern. Der einzige Weg dahin vorzudringen, ist der, weiterzumachen, zu spielen. Du mußt dich hindurchspielen und versuchen etwas zu erreichen, was wirklich etwas bedeutet."

„Und wenn Sie es erreichen, empfinden Sie das dann als eine Gabe, als Geschenk eines höheren Wesens?"

„Oh ja, ganz bestimmt. In gewisser Hinsicht bin ich religiös. Ich sage zwar immer, ich bin kein Heiliger, doch ich wurde im christlichen Glauben erzogen und ich habe mich auch bewußt dafür entschieden, an der christlichen Glaubenslehre festzuhalten.“

„Bei einigen Ihrer Stücke tritt auch ein Gospels-Element zutage . . .“

„Ja, vor allem bei meinen Solokonzerten beziehe ich gerne eine Suite von Spirituals mit ein. Das sind Dinge, die ich mein ganzes Leben in der Kirche gehört habe und ich möchte auch Musik spielen, die diese spirituellen Elemente enthält, so wie das auch Mingus immer wieder machte.“

Unterschiede: Solo oder Gruppe

„Sie geben heute vorwiegend Konzerte mit Ihrem Quartett, treten ebenso auch als Soloflötist auf. Worin sehen Sie den Hauptunterschied zwischen diesen beiden Arten des Musizierens? Ist es nicht sehr viel schwieriger, Solokonzerte zu geben, bei denen Sie in erster Linie ganz aus sich selbst heraus schöpfen müssen und keinerlei Anregungen von irgendwelchen Partnern empfangen?“

„Solokonzerte sind zwar extrem schwierig, zugleich jedoch auch herausfordernd, anspornend. Wenn man mit einer Gruppe musiziert, dann arbeitet man mit jedem Einzelnen, was zu einer gewissen ästhetischen Ausrichtung führt. Beim Solospiel arbeitet man ausschließlich mit sich selbst, mit seinen eigenen Gefühlen. Das bedeutet, daß man tiefer in sich hineinleuchten muß, denn man ist ganz allein beteiligt, man muß also auch auf niemand anderen eingehen.“

„Ist es dann nicht ein sehr viel größeres Risiko, ein Solokonzert zu geben?“

„Gewiß, es kann zu einer Art traumatischer Erfahrung werden, vor allem für einen Flötisten. Als Pianosolist ist es schon ganz anders, weil man dabei zu gleicher Zeit melodische und harmonische Dinge spielen kann, mit der Flöte hat man dagegen ein Instrument an der Hand, das in ganz starkem Maße von der eigenen physischen Verfassung abhängt.“

„An welchen Projekten arbeiten Sie derzeit noch?“

„Demnächst wird eine neue Platte von mir bei Gramavision erscheinen, auf der ich mit einem Oktett zu hören bin, in dem Kenny Kirkland Klavier, John Blake Geige, Abdul Wadud Cello, Cecil McBee Bass, Billy Hart Schlagzeug und Jay Hoggard Vibraphon spielen. Für diese Produktion schrieb ich die Musik selbst - mit einer Ausnahme: einer Komposition von Wayne Shorter.“

„Und was macht Ihre Flötengruppe?“

„Sie meinen wohl das Flötenquartett mit Frank Wess, Henry Threadgill und Lloyd McNeal. Wir haben im vergangenen Dezember ein vielbeachtetes Konzert in der Carnegie Hall in New York gegeben. Wir

**„Ich bin der Ansicht, daß, wenn man das was man fühlt, verwässert, daraus immer nur weniger werden kann, als das, was Ausgangspunkt war. Ich glaube fest, daß man auch Geld damit verdienen kann, wenn man tut, was man will, vorausgesetzt, man steht wirklich dazu.“**

kommen sporadisch zusammen und spielen Musik von Wess, Threadgill und mir.“

„Wie geht bei Ihnen normalerweise der Prozeß des Komponierens vor sich? Haben Sie gewisse Dinge schon im Kopf, die Sie dann nur noch zu Papier bringen?“

„Manchmal ist das so, hin und wieder arbeite ich am Klavier oder mit der Flöte etwas aus. Kürzlich reiste ich nach New Mexiko, um einmal all dem Betrieb, der Hektik, den Telefonaten zu entfliehen und fand heraus, wenn ich die Möglichkeit habe, mich wirklich zu entspannen, dann höre ich viel mehr vor meinem inneren Ohr.“

„Bekommen Sie auch von Klängen aus der Natur Anregungen für Ihre Musik?“

„Aber sicher, ich lebe am Meer, mein Haus in Californien liegt 50 Meter vom Ozean entfernt.“

„An diesem Ort können Sie auch bestimmt wieder Kraft schöpfen, wenn Sie ausgepumpt nach anstrengenden Tourneen heimkehren.“

„Genau, so funktioniert es, ich versuche auch mein Familienleben, mein Zuhause, friedlich zu gestalten.“

„Sie sind verheiratet und haben einen Sohn?“

„Und eine Tochter.“

„Wie stehen Sie zu dem Gedanken, daß Ihre Kinder einmal aktiv im Jazz tätig sind?“

„Sie dürfen tun, was sie wollen. Wichtig ist nur, daß sie das, was sie einmal tun, gut machen. Wenn sie sich für den Jazz entscheiden sollten, dann habe ich nichts dagegen.“

### Annehmen und abgeben: Impulse

„Haben Sie es nie bereut, daß Sie all die Schwierigkeiten eines freien Jazzmusikers auf sich genommen haben?“

„Nein, aber es ist gewiß kein leichtes Leben. Doch die Schönheit, die du darin erlebst, gleicht vieles wieder aus.“

„Wenn Sie sagen, es ist nicht leicht, spielen Sie dann auf die schwierigen finanziellen Aspekte an?“

„Nun, was das Finanzielle betrifft, so wird es langsam für mich besser. In den letzten Jahren war ich in der Lage, meine Tätigkeiten zu erweitern. Auch die Aufnahmekancen werden von Jahr zu Jahr besser. Wenn ich weiterhin soviel arbeiten kann und dabei auf die geschäftliche Seite achte, dann bin ich einer der wenigen, die finanziell ganz gut gestellt sind. Doch das erfordert, daß alles wohlorganisiert ist, diszipliniert abläuft.“

„Um so weit zu kommen, wie Sie heute sind, war dazu nicht viel Ausdauer und psychische Stärke nötig?“

„Ich bin mir dessen bewußt, aber dadurch werden auch den Menschen der nachfolgenden Generation bessere Chancen eingeräumt. Das Moment der Wegbereitung war auch für viele Jazzmusiker der Generation vor mir ein wichtiges Anliegen. Ich möchte ebenfalls dazu beitragen, für die Generation, die jetzt nachwächst, ideale Bedingungen zu schaffen.“

„Haben Sie schon wiederholt festgestellt können, daß junge Flötisten von Ihnen hörbar beeinflusst sind?“

„In Frankreich etwa gibt es eine Gruppe von drei Flötisten, bei denen ich hören konnte, daß sie alle von mir beeinflusst wurden. Und ich treffe immer mal wieder auf andere junge Flötisten, bei denen das auch der Fall ist. Das ist okay, das sollte auch so sein, denn auch ich war und bin noch nachhaltig von Flötisten der vorherigen Generation beeinflusst, vor allem von Eric Dolphy.“

„War Dolphy der Hauptanlaß dafür, daß Sie sich der Flöte zuwandten?“

„Nein, ich verliebte mich in die Flöte, bevor ich überhaupt wußte, daß Dolphy existierte. Als ich mich dann eingehender mit der Flöte beschäftigte, da stieß ich auf ihn und erkannte: Das ist es! Was das Rötenspiel betrifft, ist Dolphy eine Schlüsselfigur.“

„Dabei darf man nicht vergessen, daß die Flöte nur eines seiner drei meisterhaft beherrschten Instrumente war!“

„Darüber möchte ich gar nicht nachdenken, das wäre auch auf mich bezogen zu deprimierend.“

„Wie sehen Sie Ihre Bedeutung für die Jazzmusik gemessen an Solisten wie Eric Dolphy oder Charles Mingus?“

„Ich kann ihnen die Schuhe putzen! Sie sind eine Klasse für sich. Sie sind, wie Ellington sagte, die 'untouchables'. Und ich habe noch unendlich viel zu arbeiten, bis ich jemals zu ihnen zählen werde.“

„Meinen Sie, daß die überragende Größe dieser Jazzmusiker in erster Linie durch das angeborene Talent oder vor allem durch die Arbeit, die sie investierten, bestimmt wurde?“

„Beides. Talent alleine genügt nicht. Die Leute arbeiten wie die Besessenen auf ihrem Instrument, um zu wachsen und nochmals zu wachsen. Du kannst dich in dieser Musik nicht hindurchmogeln, das war noch nie so, es gibt so viele, die hervorragend spielen können. Und ich weiß, daß wenn du nicht die ganze Zeit arbeitest, um weiterzukommen, du verloren bist, ins Abseits gedrängt wirst.“

„Welche Folgerungen ziehen Sie daraus?“

„Ich übe sehr viel und ich verwende auch viel Zeit darauf, meine Fähigkeiten im Kompositorischen zu schulen, mich in Orchestrierung fortzubilden. Die Musik ist mein Leben.“

„Wenn Sie nicht die Musik als Lebensinhalt gefunden hätten, gäbe es da ein anderes Betätigungsfeld, das Sie mit dem gleichen Engagement betreiben würden?“

„Ich wäre Maler. Die Malerei ist meine große Passion. Meine Gemälde wären aber religiöser als meine Musik.“

### Keine Verwässerung

„Sie begannen erstaunlicherweise Ihre musikalische Tätigkeit als Elektrobassist in einer Rockgruppe, erst dann konzentrierten Sie sich auf die Flöte. Einige Ihrer gleichaltrigen Kollegen sind in den Rock, den Funk oder in den New Wave übergeschwenkt. Könnten Sie sich diesen Wechsel selbst auch vorstellen, zumal Sie ja auf diesem Gebiet sicher schon einschlägige Erfahrungen sammeln konnten?“

„Ich habe daran kein Interesse. Ich höre manches gerne, ich liebe James Brown, Marvin Gaye, einige weitere „funkadelic“ Musiker. Aber du mußt in dieser Art der Musik wirklich zu Hause sein, um sie auch gut zu spielen. Sie hat sicherlich eine wichtige Funktion, aber das haben andere Musikarten schließlich auch und es ist eine Schande, daß die 'funkadelic' Musik oft dazu benutzt wird, den Jazz oder andere Musikarten zu negieren, und daß Plattenfirmen Jazzmusikerdrängen, Musik dieser Art zu spielen, weil sie damit einen größeren Markt erschließen wollen. Ich bin der Ansicht, daß wenn man das, was man fühlt, verwässert, daraus immer nur weniger werden kann, als das, was Ausgangspunkt war. Schon wenn ich mich dafür entscheiden würde, nur Bebop zu spielen, könnte ich wahrscheinlich viel mehr Geld verdienen als jetzt. Aber ich möchte mich in keinerlei Hinsicht einschränken.“

„Finden Sie nicht, daß es etwas anderes ist, wenn man sich innerhalb der Jazzmusik auf eine Ausdrucksform beschränkt, als wenn man auf eine andere Musik überwechselt?“

„Ich glaube fest, daß man auch Geld damit verdienen kann, wenn man tut, was man will, vorausgesetzt, man steht wirklich dazu. Gewiß, es braucht seine Zeit, es muß gut organisiert ein, aber es ist möglich, es hat sich gezeigt, daß es zu ma-

chen ist. Was ich vorher zu sagen versuchte, war, daß wenn ich von meinem bisherigen Weg allein zu dem Zweck abweichen würde, um mir damit ein größeres Publikum zu erschließen, das für mich selbst überhaupt keinen Sinn ergäbe.“

„Meinen Sie, daß Sie sich sogar damit schaden würden?“

„Spirituell gesehen bestimmt. Denn wenn du dich von dem entfernst, was du fühlst, dann mußt du dafür auch einen Preis bezahlen.“

„Ist das nicht eines der Hauptprobleme der Welt, daß die Menschen nicht das tun, was sie sollten und was gut für sie wäre?“

„Dieser Ansicht bin ich auch.“

„Worin sehen Sie die Hauptprobleme Ihres Landes?“

„Das Land, die Führung, die Regierung

repräsentiert schon lange nicht mehr das Volk. Die Regierung repräsentiert die Geschäftswelt. Das ist das Problem.“

„Und trotzdem ist es dem Individuum noch möglich, einen Platz in dieser Gesellschaft zu finden, an dem es tun kann, was seiner Überzeugung entspringt. Sie sind dafür das beste Beispiel. Wenn Sie auch zu jenen gehören, die Glück hatten, viel Publicity bekamen, bringt das nicht ein hohes Maß an Verantwortung mit sich?“

„Gewiß. Außerdem ist für mich jede Platte schwieriger zu machen als die vorhergehende. Die Leute erwarten nicht nur zumindest denselben Standard, sondern möglichst eine Steigerung. Diese Erkenntnis aber erzeugt einen ganz erheblichen Leistungsdruck, ist zugleich jedoch eine weitere Motivation.“



Foto: Paul Gerhard Deker

# Der Mythos SunRa

Als Sun Ra mit seinem Arkestra 1970 zum ersten Mal in Europa bei den Donaueschinger Musiktagen spielte, reagierte die Presse vorwiegend mit Verständnislosigkeit und Ablehnung. Eine „lärmende Exotenschau“ und „katastrophaler Kitsch“ war in den Ohren und Augen der Presse der Auftritt des Intergalactic Research Arkestras. Doch bei allen damaligen und späteren Tourneen fanden Sun Ra und seine Band volle Säle.

Bei Sun Ras Musik trennen sich die Geister - die einen lehnen ihn radikal ab, die anderen verehren ihn als Guru. Vielleicht kommen wir ihm und seiner Musik auf dem Umweg über seine Texte, Gedichte, Songs und Interviews näher. Darin kommt ein philosophisch-mystisches Gedankengebäude zum Vorschein, das untrennbar mit seiner Musik verbunden ist.

Sun Ra gehört zu denen, die die Welt, so wie sie heute ist, aufgegeben haben. Er akzeptiert diese unsere Welt nicht. Das,

was die Welt unter „Leben“ versteht, ist für ihn kein Leben, sondern eine „ewige Begrenzung“. „Aber“, heißt es in einem seiner Gedichte, „es gibt einen Punkt, wo nichts alles und alles scheinbar nichts ist“. An diesem Punkt angekommen machte er die Möglichkeit aus, für sich einen Weg zu bestimmen. Er sagt: **Ich gab alles auf was ich nie hatte; denn alles was ich nie hatte, ist das Leben, das ich hinter mir ließ. Ja, ich gab alles auf was ich nie hatte: Alles was mir gefallen hatte und alle meine Träume. An allem, was auf Erden zu einem guten Leben gehört, ging ich vorbei...**

Die Suche nach einem Ausweg aus der Begrenztheit und Ausweglosigkeit unseres Daseins ist das Hauptanliegen Sun Ras. Es geht um „pathways to unknown worlds“, Wege in unbekannte Welten, wie er eine seiner Platten betitelt. Sun Ra ist den Weg dorthin gegangen, wir können ihn an hinterlassenen Spuren verfolgen;

er hat sich in einer unendlichen Entfernung von der von ihm verlassenen Welt, doch nicht in unerreichbarer Ferne, angesiedelt. In Texten, Gedichten, Songs und Interviews beschreibt er den Ort, wo er sich sieht und beschreibt den Weg dorthin.

Wie sieht er die Erde aus dieser Entfernung? Als Schattenwelt voller Illusionen, wo es keine Zukunft gibt, weil es keine Gegenwart gibt, weil der irdische Verstand sich von Vergangenen nicht zu lösen vermag; ein Ort, wo Reich und Arm Gefangene sind, angekettet durch Beschränkungen aller Art; ein Ort der Monotonie und Vergänglichkeit.

Gegen diese Welt der Begrenzungen wehrt sich Sun Ra. Er sagt:

**Ich nehme das Risiko auf mich, zu rebellieren (...) Was kümmert's mich. Ich trotze der Monotonie des immer gleichen Laufs der Welt, der Ausweglosigkeit des vergänglichen tödlichen**



## Lebens der Welt...

Sun Ra leistet Widerstand durch seine Musik. Denn:

**Meine Musik ist Leben ... ist Glück ... spricht von „leben“ ... und dient als Brücke zu besserem Sein. Es kommt darauf an, sich mit Dingen abzugeben, die Leute lebendig halten, und eines der Dinge, die Leute lebendig halten, ist Glück, und Musik ist Glück,**

sagt Sun Ra in einem Interview. Er habe ein Geschenk zu machen, eine Botschaft mitzuteilen. „Equation“, Gleichung, ist das Schlüsselwort.

**Wenn der Sinn des Lebens der Tod ist, dann ist der Sinn des Todes das Leben.**

Erfahren was „Leben“ ist, sei unsere einzige Chance, einen Ausweg aus der Ausweglosigkeit unseres Daseins zu finden und Leben sieht er in engem Zusammenhang mit Kreativität. Symbole seien nötig, damit jedermann seine Botschaft begreifen könne. Es gibt Gedichte, die darauf hinweisen, daß Sun Ra den Mythos Sun Ra bewußt einsetzt, um sich mitzuteilen. Mythos als Mittel zum Verständnis.

In einem Gedicht mit dem Titel „Die lebende Parabel“ heißt es:

**Deshalb ist jeder Mythos ein lebendes Beispiel für äußere oder innere Wahrheit: Und über den Mythos siehst du die Form der Wahrheit, wie du auf einem Bild sehen kannst wie ein Mensch aussieht und die Person erkennst, wenn du sie zum ersten Mal triffst, denn das Bild stellt Symbole dar. Klopfe an die Tür zur Dunkelheit und Stimmen sprechen aus dem Nichts.**

Mythos ist eine Lüge mit magischer Kraft, heißt es in einem anderen Gedicht. Mythos ist eine Geschichte, die man erzählt. Er hat den Namen Sun Ra gewählt, den des altägyptischen Sonnengotts. Der Mythos Sun Ra läßt sich in seinen Titeln umreißen: Er steht gegen die Realität (Myth versus reality) und ist ein Sonnenmythos (The sun myth). Die Sonne steht im Mittelpunkt der Welt Sun Ras (The heliocentric world of Sun Ra). Es gibt eine Tür zum Kosmos (Door of the cosmos) und einen Weg zu unbekannten Welten (Pathways to unknown worlds). Wir reisen auf Raumstraßen (We travel the space ways), auf dem Himmelsweg (Celestial road), sind auf der Milchstraße (The galaxy way), machen eine Reise von Stern zu Stern (Journey among the stars), eine Reise zum Saturn (Journey to Saturn), eine Reise in der Mondfähre (Moonship journey). Der nächste Halt ist Mars (Next stop Mars). Sonnenschiffe (solar ship) oder Sonnenboote (solar boats) bringen uns auf die Reise zur Sonne (solar voyage), weg von da wo die andern leben (From out where others dwell), in verborgenen Sphären (Hidden Spheres). Ein neuer Horizont tut sich auf (New horizon), wir erfahren die Unendlichkeit des Universums (Infinity of the universe), und finden irgendwo draußen im Raum (somewhere

**„Meine Musik ist Leben ... ist Glück ... spricht von ‚leben‘ ... und dient als Brücke zu besserem Sein. Es kommt darauf an, sich mit Dingen abzugeben, die Leute lebendig halten, und eines der Dinge, die Leute lebendig halten, ist Glück, und Musik ist Glück.“**

out in space) das Paradies (Paradise). Raum ist der wichtige Ort (Space is the place), das All von allem (The all of everything), das Haus ewigen Seins (The house of eternal being). Der ewige Morgen nähert sich (Approach of the eternal tomorrow), wir befinden uns außerhalb der Zeit (outside the time zone), im Königreich des Nichts (Kingdom of not).

Als Raum-Prophet sieht sich Sun Ra in seinen Gedichten. Ich, der Pharaoh (I Pharaoh) heißt ein Stück. Ich werde die Menschen dazu bringen, daß sie sich von der Erde erheben. Das eigentliche Glück ist nicht die Wirklichkeit, das eigentliche Glück ist der Mythos. Seine Botschaft an die Irdischen (Message to earthman) ist die Botschaft von einer höheren Wirklichkeit, der Wirklichkeit, die wir uns selbst schaffen, der Mythos. **„Singen wir die Realität in Schlaf, unsere Fantasie gibt uns Flügel“**, sagt er in einem Gedicht. Keine Eingrenzung mehr, **„zerbrechen wir den Spiegel zwischen uns und dem Universum, der uns immer nur auf uns selbst zurückwirft.“**

**„Die Möglichkeiten“** ist ein Gedicht überschrieben, in dem es heißt: **Jenseits anderer Gedanken und anderer Welten sind die Dinge, die scheinbar nicht sind und doch sind. Wie unmöglich ist das Unmögliche. Ja, das Unmögliche ist ein Gedanke und jeder Gedanke ist wirklich eine Idee, ein mächtiger Feuerblitz.**

Im Wort steckt magische Kraft. Sun Ra ist sich seines afrikanischen Erbes bewußt. Worte können unmögliche Gedanken ausdrücken, also führt ein Weg zum Unmöglichen über Worte.

**„Wenn die Realität einen bestimmten Punkt erreicht, dann fängt jenseits dieses Punkts der Mythos an“**, sagt Sun Ra. **„Und wenn alles, was in Parabeln dargestellt werden kann, gelebt wird und verwirklicht wird, dann ist die Hoffnung auf dauerndes Lebendigsein Mythos. Mythos ist das scheinbar Falsche und das scheinbar Unmögliche.“**

Unsere Vorstellungen sind ohne Grenzen. Die verlockende Grenze liegt zwischen

Realität und Mythos. Diese Grenze zu überschreiten braucht Mut, denn es gibt kein Gesetz im Bereich des Mythos als das, das man sich selbst gibt. Mut gehört dazu, seine höchstpersönlichen Vorstellungen von Leben zu verwirklichen. Das heißt, daß es ein wirkliches lebendiges Leben gibt in unserem Mythos davon, daß jeder, der sich seinen eigenen Mythos schafft, in diesem schöpferischen Akt sich selbst schafft als Individuum. Dazu gehört auch der Mut, als Clown und Spinner zu gelten.

Selbstreflexion und Fantasie erlauben es dem Individuum, seine Grenzen zu sprengen und den Weg in eine Wirklichkeit einzuschlagen, die er die Seine nennen mag. Musik machen ist für Sun Ra Selbstreflexion. Er erfährt sich dabei in unbegrenzten Möglichkeiten. Sich erfahren aber ist „Leben“, und für Sun Ra ist Musikhören „leben“.

So sieht sich Sun Ra als lebende Parabel für eine Botschaft, die er so am besten mitteilen zu können glaubt:

**Die Sonne ist da! Ein Tor sollte hier sein; aber da ist eine Wand! Versuch sie einzureißen ... Bring sie zum Einstürzen. Brich sie nieder! Auf jeder Seite eingeschlossen von vier unüberwindbaren Mauern. Angsterregend hohen. Turmhoch als ob sie einstürzen müßten; Du wirst nie an ihnen hochsteigen. Es ist oft genug versucht worden; Aber höher als jede Mauer ist der Himmel! Schau, die Sonne ist dort. Hebe den Blick... Hoffnung ist dort... ein Raum ohne Dach ... Der Ausweg ...! Jetzt gib acht, Wände nicht berühren; laß sie stehen. Jetzt... spring geräuschlos ... sicher... Jedes Mal höher als zuvor... Mit Disziplin ... Genauigkeit ... sinnvoll. Laß dir Flügel wachsen. Letzten Endes stärker als Stahl oder irgendjemandes Mauerwerk ist tiefere Wahrheit und unschlagbare Weisheit... Flügel größer als Flügel... Flügel mächtiger als Mauern.**

Wir leben in einer Zeit der Ausweg- und Alternativensuche. Die Suche nach einem Ausweg aus einer nicht akzeptablen Wirklichkeit ist an der Tagesordnung. Sekten, Rauschgift, Rebellion und Gewalttätigkeit sind die üblichen Auswege.

Sun Ras Ausweg ist ein Ausweg in die Kreativität und in den Privatmythos, und damit ist er nicht nur ein Ausweg aus einer verworfenen Wirklichkeit, sondern zugleich ein Ausweg aus der durch den Tod bedingten Ausweglosigkeit unserer Existenz, ein Ausweg, auf dessen Suche letztlich Menschen aller Zeiten waren, Religionsstifter, Philosophen, Mystiker, Künstler, Musiker und Literaten, wenn auch nicht alle. Beuys in seinen Aktionen genauso wie Achternbusch im Filmemachen und Schreiben: Der schöpferische Akt ist ihr Ausweg.

Sigrid Hauff

# Jazzerlebnisse sind unbezahlbar

Alles hat seinen Preis, kreative Musik zumal. Doch Preis und Ware sind das eine, Wert und Arbeit das andere - Musiker, erst recht in der Sparte Jazz, wissen das. Die Rede soll sein vom Sterben der Jazz Clubs, vom Geld und von der Kulturpolitik. Der Jazz (seine Freunde und seine Musiker) sitzt ganz schön in der Klemme. Weder der Populärmusik noch Teil des etablierten „kulturellen Lebens“ sträubt er sich beharrlich und mit ungebrochen subversiver Ausstrahlung gegen eine Vereinnahmung in den Kanon öffentlicher Kultur-Maßnahmen und meldet gleichzeitig unverhohlen einen ganz und gar nicht kleinlichen Anspruch als legitime Kunstform im Zentrum des aktuellen Geschehens an. Das mag für die künstlerische Debatte eine Position von einigem Reiz sein, ökonomisch ist sie eine Katastrophe. Dem Jazz, vor allem seinen Musikern, geht es miserabel.

Als wesentlich improvisierte Musik ist dabei der Jazz vielleicht mehr als jede andere Musik auf den unmittelbaren Kontakt mit seinem Publikum angewiesen. Die primären Tugenden des Jazzmusikers sind die spielerischen und kommunikativen, und diese bilden sich nicht im stillen Kämmerlein, sondern beim Spielen. Doch darum ist es schlecht bestellt; die Auftrittsmöglichkeiten für freischaffende Berufsmusiker haben sich in den letzten Jahren stetig verringert und dies nicht aus musikalischen, sondern primär aus ökonomischen Gründen.

Jazz unterliegt im Prinzip den gleichen Gesetzen wie jede andere Leistung, d. h. hierzulande zunächst einmal den Marktesetzen (welche für andere Sparten ja weitgehend außer Kraft sind!). Der Preis für Arbeit ist in der letzten Zeit kontinuierlich gestiegen, der Preis für Elektronik sinkt. Konkret: Das Publikum ist oft nicht mehr bereit, den für die freie und angemessene Finanzierung eines Konzerts erforderlichen Preis zu zahlen, solange die

Versorgung mit billigen Konserven gewährleistet ist. Eine einfache Rechnung zeigt, daß der nach strikt kaufmännischen Prinzipien vorgehende Veranstalter in der mittleren Ebene so gut wie keine Chance hat. Wenn für jeden Musiker eines Quintetts die Mini-Gage von DM 200,- herauskommen soll, lassen sich die effektiven Kosten für einen Auftritt (incl. Fahrt, Unterbringung, Werbung, etc.) keinesfalls unterhalb DM 2000,- veranschlagen. Doch für welches Quintett findet unser Veranstalter noch 150 Zuhörer, die bereit sind, DM 15,- Eintritt zu bezahlen, wenn die Schallplatte - des internationalen Stars, versteht sich - fürs gleiche Geld zu haben ist und HiFi-Qualität zu Hause konsumiert werden kann? (Antwort: In den seltensten Fällen für Formationen, die sich mit DM 200,- pro Nase begnügen!) Augenfälligste Konsequenz: Die kommerziell organisierten Clubs sterben. Die verbliebenen, vor allem abseits der Großstädte, werden von Vereinen, Initiativen etc. meist unter großen Mühen mit einer Mischkalkulation aus Kneipe, Spenden, Beiträgen am Leben erhalten, welche allerdings nur in Ausnahmen zu kontinuierlicher Programmarbeit von überlokalem Zuschnitt ausreicht. Wo die finanziellen Hürden einmal genommen sind, mangelt es dann oftmals an der notwendigen Professionalität bei den Veranstaltern. Für das Publikum bleiben die Festivals, auf denen man sich, je nach Geschmack und PR-Konzept der örtlichen Kultusbürokratie, mit Star- oder Avantgardepaketen verwöhnen läßt.

Die Musiker, was bleibt ihnen anderes, rationalisieren (die Solo- und Duo-Welle der 70er Jahre war wohl weniger Ergebnis der sogenannten „neuen Innerlichkeit“ als des drastischen Gagenverfalls), sie resignieren oder sie betreiben Selbstausbeutung. Ohne Frage, sind nämlich für den „zum Spielen verdammt“en Jazzler mittlerweile Auftrittbedingungen die Regel, die, gelinde gesagt, nur als unwürdig zu

bezeichnen sind. Wer's kann, verlegt folglich seine Aktivitäten auf angenehmere Betätigungsfelder wie Funk, Studio, Festivals oder weitaus häufiger, man verdient sein Geld anderweitig, entweder nicht durchs Spielen oder nicht mit Jazz. Die verbliebenen Jobs machen sich eine Unzahl von Wettbewerbern streitig, wobei oftmals das Dumping-Angebot von zweifelhafter Qualität den Zuschlag erhält. Die direkte Folge dieser ökonomischen Zwangslage ist das Austrocknen der ehemals so vitalen „mittleren Ebene“ des Jazzgeschehens, jener Ebene des lebendig präsentierten, professionell dargebotenen und vor Ort gespielten und diskutierten Jazz, die über lange Jahre die Dynamik der ganzen Szene gespeist hat und zwar als Feld der Bewährung für Musiker, als Freiraum für Experimente, wie vor allem als sozialer Mittelpunkt für diejenigen, denen das Wort Jazz mehr bedeutet als nur die Überschrift für ihren Musikgeschmack.

Das alles wäre zwar zu beklagen, aber als Zeichen der Zeit zu verstehen und schließlich hinzunehmen, wenn nicht jener Austrocknungseffekt in erster Linie die Jungen, die Experimentierfreudigen und Avantgardisten trafe, als diejenigen, welche als Impulsgeber und Neuerer in besonderem Maße unentbehrlich sind. Gerade wo sich neue Ideen und Stimmen Gehör verschaffen wollen, fehlen zusehends die Einstiegschancen.

Zusätzlich und als kaum zu unterschätzender Nebeneffekt wird der Einfluß der wenigen Entdecker und Förderer von Talenten und Trends (wenn nicht deren Mächer) an den Schaltstellen von Funk und Schallplattenindustrie auf fatale Weise gestärkt und damit das altbekannte System, welches bis vor gar nicht allzu langer Zeit als quasi demokratisches Gegenorgan allerdings noch den regen Clubbetrieb hatte, der einem Newcomer die mehr oder weniger faire Chance bot, sich nach oben zu spielen (ohne hiermit diesen Weg im Nachhinein rosig, das Clubleben idyllisch nennen zu wollen). Die Abhängigkeit der Szene von persönlichen Vorlieben oder dem oft löchrigen Informationsnetz von „Paten“ und „Päpsten“ (oft gegen deren eigenen Willen) ist jedenfalls ein unleugbarer und ziemlich unerträglicher Tatbestand, jedoch kaum abwendbar, wenn man die ökonomischen Wurzeln des Übels verkennt, wie so viele der angeblich zu kurz gekommenen, die lieber ihren praktischen alten Verschwörertheorien nachhängen.

Die Frage ist, wie in einer Welt der zunehmend entmenslichten, hier auf bloße Information und dort auf bloße Verpackung heruntergebrachten Massenkultur die lebendige Sprache des Jazz verbreitet werden kann unter Voraussetzungen, die nicht mehr nur die technische Reproduzierbarkeit der Musik bedeuten, sondern mittlerweile auch die Ablösung der hand-

werklichen Produktionsweise durch die industrielle. Symptomatisch ist die Entwicklung in den Studios der Pop-Branche, wo die Rationalisierung, sprich: Digitalisierung, nachdem Drummer und Bassisten faktisch erledigt sind, nicht einmal mehr vor der menschlichen Stimme haltmacht: Der Vocalsynthesizer - mit Humanizer-Effekt! - ist Realität. Auf der anderen Seite ist „Handwerk“ weiterhin gefragt, wie überall dort festzustellen ist, wo gutes Handwerk geboten wird. Allein, dieses Handwerk ist über den Markt offensichtlich nicht mehr ausreichend zu finanzieren.

Also ertönt der Ruf nach öffentlicher Subventionierung. Doch darf man das gerade dem Jazz wünschen? Zweifel sind ange-

bracht. (Mal im Ernst, wer kann sich Charlie Parker im öffentlichen Dienst vorstellen, wer eine rundfunkrechtlich ausgewogene Mingus-Komposition!) Das Problem ist altbekannt. Darf Kunst Ware sein? Oder anders: Wie rette ich in der verkabelten Republik das, was an der Kunst nicht Ware ist? Ist der Parker-Chorus käuflich? Na klar, hätte Parker gesagt, aber das ist noch nicht die ganze Wahrheit. Kunst als Ware, das heißt im Klartext, der Preis richtet sich nach dem Unterhaltungswert. Und wie unterhaltsam ist ein Solo von Evan Parker? (Zur angeblich so hohen Output-Kapazität von Reaganomics: Wieviel Talente müssen vor die Hunde gehen, bis sich ein Parker hochspielt... und dann vor die Hunde geht.)

Zu fordern ist also eine neue Kulturpolitik - und natürlich nicht nur für den Jazz - neu in vielerlei Hinsicht: Sie müßte unbürokratisch und dezentral organisiert sein, sie müßte direkt wirken und sie müßte sich vor allem vom Mittelmaß verabschieden. Die Vorstellungen der 60er Jahre, nach denen kommunale Kulturpolitik (und gerade hierauf kommt es an) heute noch weitgehend ausgerichtet ist, scheinen endgültig überholt, sowohl was die Finanzierbarkeit als auch was die Resultate anbetrifft. Kaum findet sich eine mittelgroße Stadt, deren Kulturarbeit nicht unter der Last des Theaterbudgets nahezu vollständig gelähmt ist.

Bestenfalls Verwaltung scheint noch möglich, der Anspruch auf schöpferische Gestaltung ist weithin preisgegeben. So wäre es tatsächlich um manches in der Schwimmhalleneuphorie der vergangenen Jahrzehnte erbaute (und den Schwimmhallen gar nicht so unähnliche Drei-Sparten-Theater nicht besonders schade, wenn für dort freiwerdende Mittel die Vielfalt des jeweiligen Kulturlebens „von unten“ gepflegt werden könnte. Manche heilige Kuh scheint hier schlachtreif, stellt man einmal in Rechnung, wie belebend es wirken könnte, einerseits die Chancen für kleine, auf der Initiative einzelner beruhende Aktivitäten zu verbessern und andererseits wirklich maßgebende Großprojekte nicht an Kleinlichkeit ersticken zu lassen. So braucht der Jazz natürlich die Goethe-Touren oder die großen Programm-Festivals wie Berlin oder Moers, aber auch und vor allem Clubs, Workshops, Seminare, unabhängige Labels, Stipendien etc. Diese neue Kulturpolitik verlangt, neben der Initiative der Betroffenen - wie etwa das Kölner Beispiel zeigt - allerdings den Mut der Verantwortlichen. Sie verlangt den Mut und die Geschicklichkeit, allen Tendenzen zur Verbeamtung, auch zur Maschinenstürmerei zu widerstehen und natürlich den Mut, auch mal ein paar tausend Mark in den Sand zu setzen. Wie es aber darum bestellt ist, bedarf wohl keiner weiteren Worte.

Wozu also das Ganze? Sicher ist es heikel - manche mögen sogar sagen: gefährlich - in Rotstift- und Wendezeiten laut über kulturpolitische Besitzstände nachzudenken, da die Kulturpolitik, wo noch vorhanden, an sich gefährdet scheint. (Das angesichts der bayerischen Gleichschaltversuche ziemlich peinliche Gerangel um die Goethe-Fahrkarten ist noch in bester Erinnerung!) Doch soll man sich von einem Kulturförderer und Filmfreund wie Zimmermann ein Denkverbot auferlegen lassen? Es wird Zeit, daß die Freunde des Jazz ihr Schmoll-Eckchen verlassen und sich an einer Debatte beteiligen, die, anderswo längst im Gang, sonst an ihnen und ihren Interessen vorbeiläuft.



... und wie unterhaltsam ist ein Solo von Evan Parker (Bild)?

Foto: Hans Kumpf

Berthold Franke



# Peter Kowald

## über Aktivitäten seines New Yorker Aufenthaltes

Von März bis August hält sich der Wuppertaler Bassist Peter Kowald in New York auf. Ermöglicht wurde diese Auslandsreise durch ein Stipendium, das der Deutsche Akademische Austauschdienst zusammen mit dem Berliner Senator für kulturelle Angelegenheiten vergeben hat. Zuletzt war Peter Kowald zweimal zu längeren Aufenthalten nach Japan gereist: 1982 zusammen mit der Sängerin Lauren Newton und ein Jahr später mit dem Cellisten Tristan Honsinger. Am Rande des „Workshop Freie Musik“ führte Lothar Jänichen im Februar das folgende Gespräch mit Peter Kowald.

„Peter, wie kommt ein Musiker aus Wuppertal zu einem Stipendium, das der Berliner Senat vergibt?“

„Man ist davon ausgegangen, daß meine Produkte, zum Beispiel meine Schallplatten, alle hier in Berlin bei der Free Music Production erschienen sind. Somit bin ich ständig hier in Berlin präsent. Normalerweise wird dieses Stipendium an Maler und Bildhauer vergeben, in den letzten zwei Jahren hat man es aber auch auf den Begriff ‚Performance‘ ausgedehnt, unter diesem Gesichtspunkt wurde ich wohl auch ausgewählt.“

„Deine Produkte sind zwar hier in Berlin erschienen, aber Du lebst in Wuppertal. Gibt es da wesentliche Unterschiede in den Arbeitsmöglichkeiten?“

„Wuppertal ist die halbprovinzielle Situation in der ich gerne lebe. Es gab ja mal die Frage, ob ich nicht gerne nach Berlin ziehen würde. Aber weil ich oft mit dem Auto reise, ist Wuppertal für mich der bessere Standort. Von hier aus kann ich alle

Orte besser erreichen. Im übrigen trete ich in Wuppertal nicht häufiger auf als in Berlin oder an anderen Orten.“

„Zuletzt warst Du zweimal in Japan. Fühlst Du Dich inzwischen ein wenig als Aushängeschild des deutschen Jazz?“

„Diese Frage stelle ich mir eigentlich gar nicht. Ich bin ja einer von vielen Musikern in Deutschland, die über Jahre hinweg konsequent ihre Arbeit verfolgt haben. Inzwischen gehen Dinge, die früher nicht gingen. So konnte ich eben Auslandsreisen für das Goethe-Institut machen. Ich war auch in Amerika. Hier wie dort gibt es verschiedene Arten von Publikum, die zwar relativ klein sind, die einen aber auch hin und wieder einladen wollen, und das ist schön.“

„Gibt es auf Grund früherer Amerika-Aufenthalte besonders gute Kontakte zu amerikanischen Musikern, dabei natürlich zur derzeitigen Avantgarde?“

„Ich hatte bisher Auftritte mit Leuten, mit denen ich auch schon hier in Europa gespielt habe. Ich glaube, daß ich ganz aktiv sein kann in Amerika. Das ging schon am zweiten Tag los. Ich spiele bereits in vier Gruppen in New York. Außerdem hat mir ein Freund 40 000 Mark für ein Festival zur Verfügung gestellt, das Ende Mai laufen soll, und das ich zusammen mit New Yorker Musikern organisieren werde. Dahin sollen dann aber auch verschiedene Leute aus Europa kommen, wie Irene Schweizer, Peter Brötzmann, Fred van Hove, Paul Rutherford. Das Ganze soll fünf Tage dauern.“

„Welche amerikanischen Musiker werden dabei sein?“

„Auf alle Fälle William Parker, der auch bei der Organisation hilft. Dann Jeanne Lee, Charles Tyler, Butch Morris, Andrew Cyrille, John Zorn. Mit diesem Festival soll angeknüpft werden an die ‚October Revolution in Jazz‘ 1964, ein Festival, das damals auch die Musiker selber gemacht haben. Das jetzige Festival soll 20 Jahre danach eine Art Bestandsaufnahme sein. Ein Hauptproblem dabei ist allerdings, wie man in New York über all die vorhandenen Cliquen hinweg ein solches Festival organisieren kann. Ein anderer Plan soll Musiker vorstellen, die auch malen oder sich sonstwie nebenher künstlerisch betätigen. Da sollen Leute vorgestellt werden wie Ornette Coleman, Bill Dixon, Marion Brown, Leo Smith, und als Europäer Brötzmann oder Gunter Hampel.“

„Wird Dein Aufenthalt nur auf New York beschränkt sein?“

„Im Moment ja. Ich glaube auch, daß ich dort genug zu tun habe und daß die sechs Monate dort sehr schnell vorbeigehen werden.“

„Die Emanzipation der europäischen Musiker wurde ja lange nicht so von den Amerikanern wahrgenommen, wie Du und auch andere es sich vielleicht gewünscht hätten. Glaubst Du, daß sich das inzwischen geändert hat?“

„Ich glaube, diese Problematik, die es ja in umgekehrter Form auch hier gab, hat sich inzwischen schon normalisiert. Man überlegt sich doch heute tatsächlich, daß alles mit jedem irgendwo geht. Und das ist eine Tendenz, die sich hier wie dort abzeichnet. Eine ganze Reihe von europäischen Musikern ist längst in Amerika ak-



zeptiert. Aber es gibt in den USA immer noch Schwierigkeiten bezüglich der Rassenfrage: Derek Bailey hat z. B. dort eine Reihe von Schülern, aber nur unter weißen Musikern. Brötzmann und ich spielen hingegen immer wieder mit schwarzen Musikern, etwa mit Andrew Cyrille. Ich weiß auch, daß Leute wie Cecil Taylor unsere Arbeit verfolgen und akzeptieren. Da sind also allerhand Dinge schon möglich, die unser Festival erweitern soll."

„Wird Leo Smith, mit dem Du ja schon wiederholt gearbeitet hast, dort auch dabei sein?"

„Das möchte ich sehr gerne, da er ja ein sehr spezieller Musiker ist, der konsequent Dinge tut, die in Amerika leider nicht so akzeptiert und selbst in unserem kleinen Bereich nicht so populär werden. Ich halte Leo für einen ernstzunehmenden und guten Musiker."

„Wie schätzt Du die Aufnahmebereitschaft des Publikums ein?"

„Da gibt es ja diesen Spruch der lieben Kritiker, daß der Free Jazz, bzw. das, was Leute wie ich tun, die Musik der sechziger Jahre und damit gestorben sei. Ich würde das vergleichen wollen mit einem Maler, der sein Leben damit verbringt, Bilder zu malen. Da würde doch niemand sagen, auch wenn er inzwischen fünfzig ist, Dinge wiederholt, bzw. sie verfeinert, überhaupt eine bestimmte Sprache entwickelt hat, der Mann sei seit zwanzig Jahren tot. Im Musikbusiness wechseln Moden so stark, werden die jeweiligen Moden dann auch immer wieder so wichtig genommen, daß es oft zu solchen dummen Sprüchen kommt. Unsere Musik erreicht bestimmt keine Breite, das soll sie auch nicht. Sie sucht sich aber immer wieder irgendwo einen Platz, wo bisher Dinge in der Luft hingen. Alles, was in diesen Zeiten eine gewisse Breite kriegt, ist ja auch nun, mit einem Wort gesagt, zum Kotzen, irgendwo auch antidemokratisch."

„Die aktuelle Avantgarde ist ja gekennzeichnet durch eine Mischung von freier Musik und Rock-Elementen, oder Elementen der elektronischen Musik. Das ist ja eine Musik, die auch kein größeres Publikum hat, als Ihr in den sechziger Jahren, die dennoch im Bewußtsein des Publikums, das sie hört, einen höheren Stellenwert hat..."

„...da ist eine jüngere Generation nachgewachsen, die, glaube ich, ein Publikum erschlossen hat, das auch bereit ist, unsere Musik zu hören. Ich mag manches an dieser neuen Bewegung. Ich mag die Art, wie diese Leute oft einfache Dinge tun. Diese Einfachheit faßt manchmal ein bißchen derb zu, das finde ich nicht schlecht. Vieles ist dabei allerdings auch ein bißchen Schwäche."

„Ich wünsche Dir schöne musikalische Erlebnisse in New York ..."

„... na ja, vielleicht singe ich dann, wenn ich zurückkomme!"

# Jazz aktuell

Vielzahl der angebotenen Ansätze

## 2. Internationales Seminar für Jazzpädagogik

Er bläst sich die Seele aus dem Leib, der Jugendmusikschul-Lehrer in Jeans und buntem Pullover. Drei andere Musikpädagogen, in ihren Schulen eher mit Mozart und Bach zugange, legen mit Drumset, Baß und Piano einen breitgefächerten Klangteppich unter die Grenzen berührender Saxophontöne. „Das war Musik“ sagt Sigi Busch, Baß-Profi und einer der Dozenten dieses 2. Internationalen Jazzpädagogik-Seminars in Trossingen. Auch wenn die Theorie in diesen fünf Bundesakademie-Tagen einen breiten Raum einnimmt, gibt es immer wieder Gelegenheiten, miteinander zu jammen, anderen zuzuhören, sich in der Musik zu begegnen. Analyse hilft beim Verständnis; die „roots“ zu kennen ist wichtig. Jazz ist aber nicht nur intellektuelle Auseinandersetzung, sondern sinnliche Sache.

„Dieses Jazzpädagogik-Seminar ist ein Kind von mir“ erzählt Joachim Ernst Berendt, der den Kurs leitet und von morgens bis nachts dabei ist. Nach Berendts Erfahrungen - und jeder Musiklehrer bestätigt sie - ist absolut ungenügend, was die Schüler normalerweise im Musikunterricht über den Jazz erfahren. Ebenso unzureichend ist die Ausbildung der Musikpädagogen im Bereich des Jazz. Darum dieser Lehrgang, der ankommt: die 80 Plätze sind lange vorher ausgebucht, die Warteliste dementsprechend lang.

Thema ist nicht nur die spielerische und theoretische Weiterbildung der Musiklehrer selbst. Gefragt ist Didaktisches. „Wie führe ich Kinder und Jugendliche an den Jazz heran?“ lautet ein Schwerpunkt der Arbeit. Mit dieser Fragestellung ist zugleich auch die Aufgabe der Bundesakademie des Dr. Hans-Walter Berg benannt, die als Ziel die musikalische Jugendbildung hat und sich dabei als „Multiplikationsstätte“ betrachtet.

Jeden Tag gibt Berendt eine Stunde im großen Saal der Bundesakademie; halb Jazzgeschichte, halb Schule des Hörens. Vor und nach Berendts Jazz-Erzählungen (die, nebenbei bemerkt, ab dem Sommersemester an der Musikhochschule Trossingen weitergeführt werden; Berendt hat für den neuen Studiengang „Jazz und Populärmusik“ zugesagt) ist Instrumentalunterricht angesagt, erfahren die 80 Musiklehrer mehr über Komposition und Harmonielehre, improvisieren in kleinen Gruppen.

Das Programm ist reichlich bemessen, die

Woche intensiv. Entsprechend kurz geraten die Nächte. Viele bedauern, daß dieser Lehrgang nicht länger angesetzt wurde, auf vierzehn Tage anstatt der zu knappen Woche. Zum spielerischen Vertiefen des Gehörten und Erlebten fehlt die Zeit; man reproduziert in den Sessions eher Patterns, die man schon länger drauf hat. Einige Zeit hat es, selbstverständlich, auch gedauert, bis man sich kennengelernt hat, sich unbelastet von den Schatten des Alltagsleben fühlt. „Jetzt könnte man anfangen“ ist ein Statement, das zum Schluß öfters zu hören ist: auch ein Kompliment.

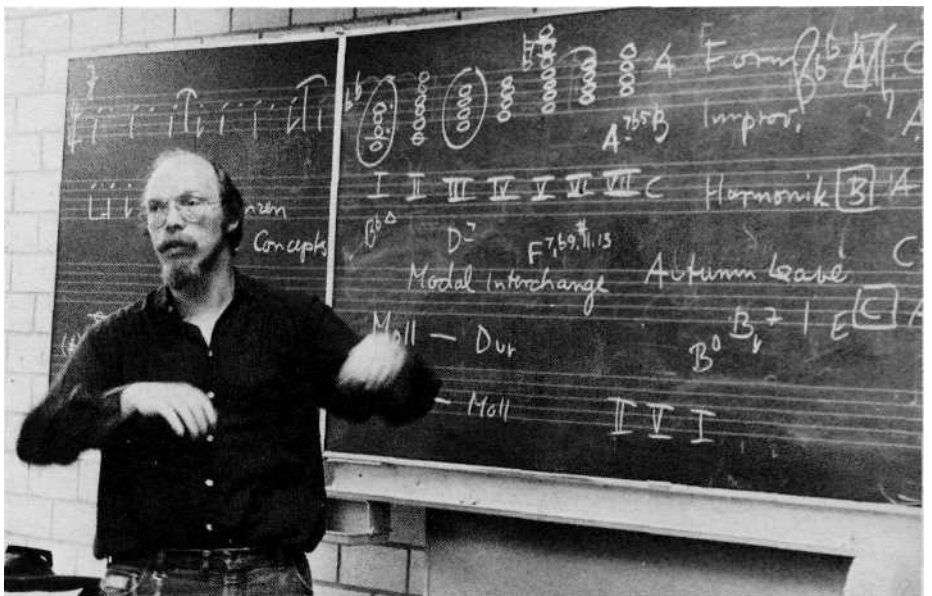
Positiv vermerkt wird die Vielzahl der angebotenen Ansätze, der verschiedenen Richtungen und Stile. Das wiederum führt zu einer Fülle von Material, mit dem sich der engagierte Jazzlehrer noch monatelang beschäftigen kann.

Erfahrbar wird beim 2. Jazzpädagogik-Seminar, daß die Jazz-Musik Weltsprache ist, daß es dabei keine Verständigungsschwierigkeiten gibt - ungeachtet der politischen Grenzen und der verschiedenen Ausdrucksformen. Träger sind nicht nur die Bundesakademie und der Verband Deutscher Musikschulen, sondern auch die Internationale Jazz-Federation: eine der wenigen Organisationen, bei der die Ost-West-Zusammenarbeit noch funktioniert. Darum auch spielen in dieser Woche Jazzpädagogen aus der CSSR, aus Ungarn, aus Polen und aus Jugoslawien mit. Daß die Musiker aus der CSSR trotz grünem Licht Schwierigkeiten bei der Ausreise haben und mehrere Jazzfreunde aus dem polnischen Kattowitz trotz gültigem

Visum an der Grenze zurückgehalten werden, akzeptiert man als ganz normale Schikane des Ost-West-Alltages.

Keine Schwierigkeiten mit den Ostblock-Bürokraten hatte der Budapester „Jazz-Professor“ János Gonda, der schon beim ersten Jazzseminar vor zwei Jahren in Trossingen dabei war. Auch der Prager Gitarrist Rudolf Dasek - er tourte mit Toto Blanke und spielte mit Don Ellis, Leo Wright und Tony Scott - hatte keine Probleme mit dem Eisernen Vorhang. Der Percussion-Lehrer Birger Sulsbrück kommt aus Dänemark angereist, und besonders glücklich ist man, daß der amerikanische Trompeter und Jazzlehrer Willie Thomas zugesagt hat. Thomas ist im letzten Jahr in den Vereinigten Staaten zum „Jazz-educator of the year“ gewählt worden und fasziniert alle seine Zuhörer durch ein ausgefeiltes didaktisches Programm, an dem man noch lange nach Abschluß dieses Kurses weiterarbeiten kann. Daß Willie Thomas neben seinen vermittelnden Fähigkeiten auch virtuoso bläst und neben viel Spielfreude dazuhin Witz besitzt, erfährt man spätestens beim Konzert der Dozenten im Großen Saal der Akademie.

Richard Dunscomb ist außerdem dabei, der Münchner Jazzmusiker Kurt Maas und, wie vor zwei Jahren, der deutsche Bassist Sigi Busch (Ex-Association P. C. und Jazztrack) Wolfgang Engstfeld hat mit Michael Gibbs, Chet Baker und Charlie Mariano gespielt. Von seinem Unterricht und mehr noch von den nächtlichen Sessions sehr angetan ist die starke Fraktion der Saxophonisten.



Beim 2. Internationalen Seminar für Jazzpädagogik: Sigi Busch

Foto: B. G. Weber



Rudolf Dasek mit Kursteilnehmern des 2. Internationalen Seminars für Jazzpädagogik in Trossingen  
Foto: B. G. Weber

Der Jazz präsentiert sich in Trossingen also quicklebendig. Lebendig ist derzeit auch die deutsche Jazz-Szene, erfährt man am Rande dieses Seminars. Verändert hat sich in den letzten Jahren allerdings die Möglichkeit der Begegnung; der Darstellung. Früher gab es mehr Gigs in Kneipen, Hallen und in Clubs. Heute feiert man dafür viele Festivals - 500 derartige Jazzereignisse weltweit im letzten Jahr. Man schwankt zwischen dem Beifall für diesen qualitativen Sprung und dem Nachgesang für die frühen scheinbar reichlicher vorhandenen Artikulationsmöglichkeiten nichtprofessioneller Jazzler.

Dazu kommen Rundfunkproduktionen in einem Ausmaß, das früher für unmöglich gehalten, als Wunschdenken verspottet wurde. Jeden Monat produziert der Südwestfunk Baden-Baden, durch Berendt der Jazz-Vorreiter in der bundesdeutschen Rundfunk-Landschaft, an die 50 Jazz-Sendungen, bald zwei also am Tag. Daß der Jazz dabei noch nicht den Rock, den Punk, die elektronische Da-da-da-Musik und die Schnulze von den vorderen Plätzen der Beliebtheits-Skala verdrängt hat, mag Berendt nicht bedauern. „Jazz war immer eine Sprache der Minderheit“. Er gibt zu bedenken, daß dieser „Minderheiten-Jazz“ wesentlich die anderen Bereiche der nicht-klassischen Musik befruchtet. „Wir Jazzler nähren doch die Rock-Pop-Musik der Zukunft“. Im Reservat sitzt die Jazz-Minderheit keineswegs; und die Entwicklung der Jazz-Pädagogik wird beitragen, die Szene zu stärken.

Zum Schluß des Seminars, nach fünf randvollen Tagen, noch ein Bonbon. Die ‚Supergruppe‘ des Pianisten Muhal Richard Abrams (der als ‚großer Mann‘ der amerikanischen Jazz-Avantgarde Lester Bowie, Anthony Braxton und vielen anderen den Weg geebnet hat, selbst aber im Hintergrund geblieben ist) tritt im Rahmen der SWF-Jazz-Session auf. „So intensiv, so spannend kann Jazz sein“ scheinen Muhal Richard Abrams, der überragende John Purcell, Saxophon, Flöte, Rick Rozie, Baß und der Ausnahme-Drummer Andrew Cyrille den Musikpädagogen mit auf den Nachhauseweg geben zu wollen. Cyrille glänzt mit seinen „Bodytalks“ - Körper, Rhythmus und Musik als Einheit. Später stehen die vier an der Bar, loben den Apfelschnaps und überlegen, wie sie zum nächsten Gig nach Passau kommen. Es gibt eine einzige Zugverbindung, morgens um sieben. „Touring makes you crazy!“.

Vorher, zur Einstimmung, spielen Kursteilnehmer und Dozenten, stellen Arbeitsgruppen Ergebnisse vor. Dieses Präludium macht den Musikern und dem Publikum Spaß, bringt keine atemberaubenden Entwicklungen, aber Vorzeigbares. Das Finale - da versucht sich fast der ganze Kurs im südamerikanischen Rhythmus - kommt dagegen nicht an. Nach dem Abrams-Quartett klingt's beinahe, wie wenn eine Realschul-Abschlußklasse eine musikalische Reise nach Rio vorführt. Das nächste Mal wird man das anders machen - auch eine jazzpädagogische Erkenntnis.

Bernd Guido Weber

## Neue Ideen und Tatendrang

### Paul Grabowsky Quintett

Ich glaube, daß es innerhalb konventioneller Grenzen mittlerweile keinen Band-leader gibt, der sich nicht um ihn reißen würde: Paul Grabowsky, Jahrgang 1958, Australier, Preisträger der Deutschen Phonoakademie, Mitglied vieler renommierter Formationen, Pianist von internationalem Rang, Komponist mit außergewöhnlichen Fähigkeiten. Erstaunlich vor allem seine chamäleonhafte Anpassungsfähigkeit: amerikanisch treibend mit der Al Porcino Big Band, slawisch träumend mit dem Leszek Zadlo Ensemble, fortschrittlich experimentierend mit Lala Kovacevs Balkan Jazz. Für seinen Auftritt in Haidhausens Jazzlokal Unterfahrt tat er sich mit Musikern zusammen, die wie er derzeit mit frischem Wind durch Münchens Jazzszene fegen, die in erster Reihe stehen, sobald es darum geht, auf dem Fundament konventionellen Spielverständnisses neue Alternativen zu finden: Trompeter Peter Tuscher, Altsaxophonist Frank St. Peter, Bassist Rudi Schröder, Schlagzeuger Billy Elgart.

Paul Grabowsky und seine Kollegen präsentierten ein Programm, das ausschließlich von ihm geschrieben wurde, zwar Rollenverteilung und Ausführung zumindest in seinen Rahmenbedingungen klar festlegte, sich aber trotzdem nicht anmaßte, führungsbestimmenden Einfluß auf die Ideen seiner Ausführenden zu nehmen. Es beinhaltete Einfälle differenziertester Motivation, Schattierungen unterschiedlichster Stärke: beispielsweise mit „Tears for Booker Little“, das vorberechnend unterbrach, stoppte, startete, Soli in einzelne „Blöcke“ aufteilte; „October“, das melodische Sicherheit aus swingender Souveränität bezog; „Pentagonale“, das tango-assoziierend, teils rockend, teils swingend, Höchstleistungen provozierte; „Ladders and lattices“, das, dem Schriftsteller Henry Miller gewidmet, Tiefe, Zügellosigkeit und Durchtriebenheit mit Noten belegte; „Another Sphere“, das als Trauermarsch ähnlich behäbig klang wie die Begleitmusik zu Begräbniszeremonien aus dem New Orleans der Jahrhundertwende und nicht alleine mit seinem Titel Bebop-Miterfinder Thelonious Monks sperrig-kantige Interpretationsgewohnheiten ins Gedächtnis zurückrief.

Paul Grabowsky beschäftigt sich seit 1976 ernsthaft mit Jazz; er erhielt vorher eine klassische Ausbildung. Wenn ich die Anerkennung messe, die er heute allenthalben gewinnt - besonders unter Kollegen -, brauche ich nicht Prophet zu spielen, um ihm eine glänzende Zukunft vorauszusagen.

Michael Wangler

# Jazz aktuell

Der Swing liegt in der Luft

## New Orleans' Bourbon Street

Die roten Lichter im „French Quarter“, die ehemals den vergnügungsselligen Distrikt „Storyville“ einladend gekennzeichnet haben, sind längst abgelöst. Helle, schreiende Leuchtreklamen werben heute für die Jazzclubs, die Imbißstuben, die Souvenirshops und Stripteasebars. Das Vergnügen drängt sich auf die Straße, aber es hat einen tänzelnden Schritt...

Schon am Vormittag, die Frühstückszeit geht gerade zu Ende, beginnt als kleines Rinnsal, was sich bis zum Abend in einen ausgewachsenen Strom durch die Bourbon Street verwandeln soll: die Touristen kommen! Und mit ihnen natürlich die bunte Schar illustrierter Existenzen, die - nicht schlecht zum Teil - von ihnen leben: Clowns, Schuhputzer, Straßenmusiker, Taschendiebe, Polizisten, Tap Dancers ... wenn das normalerweise schon so ist, wie geht es dann beim Mardi Gras zu, wo die ganze Stadt verrückt spielt? Dort an der Straßenecke, auf dem Randstein, sitzt ein älterer Mann und spielt Banjo, wie man es sonst nur von der Schallplatte zu hören gewohnt ist. Sieht aus wie ein Sträfling in seinem schwarz-weiß gestreiften Anzug; sogar die Kappe fehlt nicht. Am Mittag bringt er einen Schlagzeuger mit, und der spielt auf nichts weiter als einer Holzkiste und mehreren Blechbüchsen, großen, mittleren und kleinen. Man will fast seinen Ohren nicht trauen, aber die Augen bestätigen es: es kommt anscheinend nicht auf die teuren Sets an!

Plötzlich wird es von irgendwoher laut. So laute Musik kann nicht aus einem der zahlreichen Jazzclubs kommen! Das klingt nach Jazz Parade - und tatsächlich, es gibt sie noch, die Marching Bands mit reinstem New-Orleans-Brass-Sound! Eines jener vielen Stückchen aus der New Orleans-Jazzgeschichte, die nicht gestorben sind. Und wie dieser höchstens 16-jährige da die Trompete bläst, so muß Louis „Satchmo“ damals die Leute mitgerissen haben, lange schon bevor er der ganz große König geworden ist.

Am Nachmittag haben die Step-Boys ihre Stunde. Da pflanzen sie sich vor den Jazzclubs auf, lauter schwarze Halbwüchsige und Jugendliche, aus den offenen Türen wird ihnen die Musik geliefert, und sie legen los. Keine Steptanz-Profis - vormittags sitzen sie vielleicht in der Schule - aber alles Könner. Das zieht Trauben von Zuschauern an, das Klacken ihrer Schuhe auf dem Asphalt ist schon von weitem zu hören. Und die Dollars, die sich im Laufe

eines Tages in ihrem Karton finden, summieren sich ganz schön. Ab 8 Uhr abends aber vertreibt sie die Polizei: Sonst würden sie den Jazzkneipen die Schau stehlen.

Einen älteren allerdings sieht man öfters bis spät in die Nacht. „Porkchop“ nennen ihn alle, und keiner kann sagen, wie er richtig heißt. Ob er überhaupt einen bürgerlichen Namen hat? In den zahlreichen Filmen, in denen er getanzt hat, wird er schon unter seinem richtigen Namen aufgetaucht sein. Jetzt zieht er von Kneipe zu Kneipe, bekommt seinen Auftritt, zu dem er ein Brett auf die Bühne wuchtet, um darauf in 10 Minuten alle virtuellen Step-

ted to the Preservation of Jazz, Bayard's Jazz Alley. Die vierte Eckkneipe - The Embers Steak House - braucht schon keine eigene Jazzband mehr, sie wird von allen Seiten eingedeckt. Von links serviert Wallace Davenports Trompete den Aperitif, Lou Sinos wuchtige Posaune von gegenüber ist die rechte Würze zum saftigen Steak und Banu Gibsons helle humorige Stimme von rechts süßt die Nachspeise. Die Frage, in welchen der vielen Clubs man nach dem Essen geht, ist kaum zu entscheiden. Man hat Angst, daß einem zu viel entgeht; einige Blocks weiter, im „Famous Door“, spielt auch noch Thomas Jefferson...



Parade in New Orleans mit der Re-birth Jazzband

Foto: Hubert L. Graf

Register zu ziehen. Mit seinem Hut geht er anschließend beim dankbaren Publikum sammeln. Dann ist er an der Bar zu finden. Manchmal kommt eine dicke Negermami, seine Frau, um von den Dollars zu retten, was noch zu retten ist.

Bourbon Street - über allem liegt Musik, Jazz, Dixieland, Blues, good old New Orleans. Die Straße träumt noch immer von ihren alten Tagen, die einmal - noch! - besser waren. Aus den vielen kleinen Kneipen schmettern die Trompeten, tönen Posaunen und Klarinette, setzt das Schlagzeug den Takt, der den Rhythmus der Stadt bestimmt. Schon immer bestimmt hat. Und manchmal fragt dich die Stimme der Sänger „Do you know what it means to miss New Orleans!“ - eine uralte Frage schon in dieser Stadt.

An der Kreuzung von Bourbon Street und St. Peter Street ist's geballt: Crazy Shirley's Jazzclub, Maison Bourbon - Dedic-

Es sei denn, man läßt sich von Pat O'Brians „Hurrikan“ durch die Bourbon Street treiben. Man erkennt sie schon von weitem am charakteristischen Glas in der Hand, die Hurrikaner: Der geschäftstüchtige Ire hat nicht nur den Rumüberfluß nach dem Krieg mit einer neuen Drink-Creation gewinnbringend abgebaut, er verkauft auch die Gläser dazu als Souvenir; reichlich, wie man allenthalben sieht.

Zwei, drei Häuser von der Bourbon Street entfernt, 726 St. Peter Street, haben die Jazzfans ihr Heiligtum, hat der New Orleans Jazz seinen Tempel. Am Tag verdecken die Fensterläden, von denen die Farbe abblättert, die blinden Scheiben zweier Fenster. Das große schmiedeeiserne Tor ist versperrt. Nur die Eutis einer Posaune und einer Klarinette über dem Tor verkünden mit goldenen Buchstaben: Preservation Hall.



Etwa um halb acht Uhr beginnt sich vor dem Tor eine Schlange zu bilden: Die Pilger harren. Ab acht Uhr darf, wer einen Dollar entrichtet, hinein; Die ersten mögen einen Sitzplatz finden auf den Kissen am Boden oder den drei Hölzbänken. Der Rest muß stehen und drängt sich ... Mit den Musikern kommt ein Stück New Orleans-Jazzgeschichte in den Raum, der selber schon ein Teil davon ist. Da sind sie, die Veteranen des Jazz, die in seinen Anfängen schon mit dabei waren, man sieht sie förmlich mit den Bands durch die Straßen laufen, endlich sind sie da,

ist es ruhig geworden: Außer freitags und samstags geht die Bourbon Street um ein Uhr schlafen. Die Polizei hat ein freundliches aber unnachgiebiges Auge darauf. Auch das hat sich geändert: Mit dem Verschwinden der roten Lichter sind die Nächte länger geworden, und man hat Zeit gewonnen zum Schlafen. Einer aber macht durch bis zum nächsten Morgen - der Rhythmus dieser Straße, ihr swingender Puls schlägt weiter. Wenn er einmal aufhören sollte, dann hat auch die Bourbon Street zu leben aufgehört.

Hubert L. Graf



Im „Crazy Shirley's“ in New Orleans: Wallace Davenport (rechts) mit Jazzband und Stepptänzer Porkchop (Mitte)  
Foto: Hubert L. Graf

schließlich ist man ja ihretwegen gekommen. Viele sind es! Da macht es nichts, daß „die Jungs zu alt sind, um jeden Abend zu spielen“ (dafür gibt es vier Preservation Hall Jazz Bands, die sich allabendlich abwechseln), denn ihr Feuer und die Seele ihrer Musik ist nicht weniger geworden mit den Jahren. Im Gegenteil! Zwar sitzt der eine oder andere, wenn er gerade nicht dran ist, wie ein müder Alter da, so als würde er dösen; oder er hält, als ginge ihn das Ganze nichts an, mit seinem Nachbarn einen Schwatz. Aber wehe, er nimmt sein Instrument wieder zur Hand, dann wird's heiß im Saal - und der ist nicht größer als Omas Küche und Wohnzimmer zusammengenommen. Gut, daß sie alle 45 Minuten eine Pause machen, sonst würde es überkochen. Wenn die letzten Zuhörer und die Musiker um halb eins wieder auf die Straße treten,

Im Stadium des Umbruchs

## Hermann Breuers Brass Jazz

Wie stark Bebop und Hardbop als zentrale Nervenstränge aktuellen Jazzgeschehens wirken, beweisen auf deutschem Parkett u. a. Hermann Breuers Brass Jazz - eine Band, die er mittlerweile wieder konventionell formierte, nachdem ihre frühere Besetzung Trompete/Posaune/Tuba/Gitarre/Schlagzeug interessante Perspektiven versprach; seinerzeit allerdings mit modernen Ambitionen antrat: fortschrittlicher planend und risikobereiter.

Hermann Breuer, Jahrgang 1942, jazzte als Pianist mit Pony Poindexter, Carmell

Jones, Jimmy Woode, Benny Bailey u. a. 1973 wählte er die Posaune als Hauptinstrument und engagierte sich fortan in der Gesellschaft von Dusko Goykovich, Bobby Jones, Charly Antolini, Gil Evans u. a. 1983 erhielt er den Kulturförderpreis der Landeshauptstadt München. Altsaxophonist Allan Praskin, der im vergangenen Jahr an jenem vielbeachteten Altosummit teilnahm, das in Münchens Jazzlokal Unterfahrt stattfand und zu dem sich u. a. auch seine Kollegen Thomas Faist und Frank St. Peter trafen, Gitarrist Peter O'Mara, der ein eigenes Trio leitet, Bassist Peter Cischeck (Al Porcino Big Band) und Schlagzeuger Andreas Krieger (Buschi Niebergall) waren bei Breuers Auftritt im Bamberger Jazz-Club dabei.

Ihren musikalischen Aufgaben entsprechend agierten Hermann Breuer, Peter O'Mara und Allan Praskin spielbestimmend und regieführend, Peter Cischeck und Andreas Krieger verlässlich und ensemblesicher. Hermann Breuer musizierte gruppendienlich, hielt sich bescheiden im Hintergrund und erhob lediglich bei der Titelauswahl Führungsanspruch. Allan Praskin blies aufregend und gewohnungsbedürftig: bizarr, energietrunken, beziehungsreich integrierend. Peter O'Mara beruhigte als Gegenpol - mit einer Spielauffassung, die er aus der Umgebung Jim Halls und Wes Montgomerys zu beziehen schien, die sich jedoch keinesfalls auf die Sicherheit schutzbietender Traditionen verließ, sondern davonzog unter dem Einfluß John Scofields u. a.

Brass Jazz befreiten Hermann Breuers „Trixie“ aus verschlungenen Linien, die mit ihren kompliziert angelegten Verzweigungen Thelonious Monk Freude bereiten hätten, swingten giftig nach Vorbild Charles Mingus', wechselten Tempi von zögernd bis angriffslustig. Sie entrollten sein „Beils“ - es entfaltete Dynamik aus eigener Kraft - mit fließender Eleganz, konstruierten sein „Delphi“ über rhythmischen Mustern griechischer Folklore und errichteten seinem „Blue Rock“ - nach eigenen Worten augenzwinkernd „ein Blues für die Älteren; ein Rock für die Jüngeren“ - altointensiv und streichbaß-unterstützt rockjazzgefärbte Basis. Sie offerierten Thad Jones „A child is born“ mit hemdsärmeliger Lässigkeit und ausgedehnten Soli, steigerten Mal Waldrons „Hard talk“ zum Hardbop-Happening und entführten Thelonious Monks „Let's call this“ vergangenheitsbewältigend aus den Annalen der Jazzgeschichte.

Hermann Breuers Brass Jazz-Ideen befinden sich offensichtlich im Stadium des Umbruchs. Vermutlich demonstrieren ihre jetzigen Varianten die trügerische Ruhe vor dem nächsten Sturm.

Michael Wangler

# Jazz aktuell

„Weltmusik in Göttingen -  
aber wo bleiben die Kleinen?“

## Charlie Mariano, Jasper van't Hof, Collin Walcott, Trilok Gurtu

Der „Deutsche Garten“ in Göttingen, der seit einiger Zeit auch namhafte Jazzgrößen mittels eines fast Marketing-mäßig aufgezogener Kleinstkonzertmanagements präsentiert, hat inzwischen denen sich weiterhin mehr schlecht als recht behauptenden Jazz- und Bluesclubs Göttingens den Rang abgelaufen, zumindest was den Einnahme versprechenden Maßstab der Zuschauerzahlen betrifft. Die Tendenz des Publikums scheint dahinzugehen, ruhig einmal ein paar Mark mehr für eine schon von der Besetzungsliste her schillernde Jazzformation zu investieren als sich der Unsicherheit eines Abends mit einer weit weniger bekannten Gruppe etc. auszuliefern. Namenlose Jazzer landen dadurch nur allzuoft unter ferner liefen oder plätschern in ihren musikalischen Ausführungen zwischen Gemurmel und Gläserklappern hin und her, werden zum Begleitpartner des Geräuschpegels.

Als am 14. Februar in dem ganz auf Fasching eingestellten Saal des „Deutschen Gartens“ die namhaften Musiker Charlie Mariano, Sopran, Altsaxophon, Flöte, Nagaswaram, Jasper van't Hof, Keyboards, Collin Walcott, Sitar, Tabla, Percussion und Trilok Gurtu, Tabla, Percussion, die im Halbdunkel verschwundene Bühne betraten, hatte sich die Zuschauerzahl auf schätzungsweise 450 bis 500 gemausert. Einigen Zuhörern war dabei sicherlich bekannt, daß das Bindeglied dieses Quartetts, der inzwischen auf die 61 zusteuern-Charlie Mariano, bereits mit Jasper van't Hof (Pork Pie, Philip Catherine Trio, Charlie Mariano Group) und Trilok Gurtu (Charlie Mariano Sextett) Schallplatten eingespielt hatte. Dieses schien jedoch ebenso nebensächlich wie die Feststellung, daß Collin Walcott sich mit dem Paul Winter Consort, Oregon und Codona einen Namen gemacht hatte. Entscheidend war einzig und allein das musikalische Zusammentreffen jetzt und hier! Die anfänglich mehr als diffusen Lichtverhältnisse rissen die Musiker gleich zu einigen lustigen Bemerkungen und Einlagen hin (Jasper van't Hof ließ sich eine Taschenlampe aus dem Publikum heraufreichen, um überhaupt sein Instrumentarium ausmachen zu können), so daß mögliche Hemmschwellen zwischen Musikern und Publikum von vornherein durch eine offene, spontane und herzliche Atmosphäre



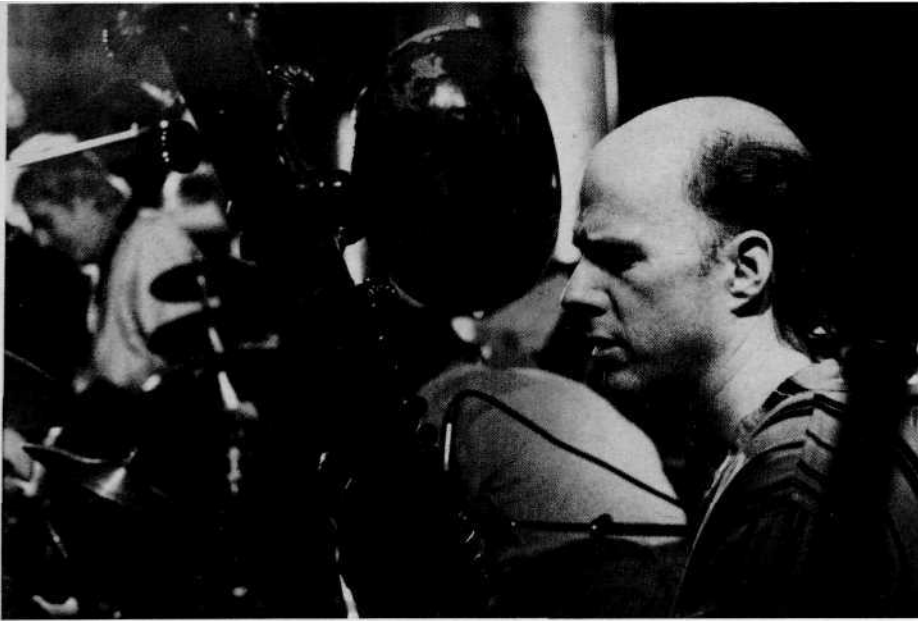
Vielschichtig ausgeprägter Erfahrungshorizont: Charlie Mariano

Foto: Manfred Rinderspacher

beseitigt wurden. Dieses war auch im ersten Stück spürbar, in dem Gurtu und van't Hof auf ihren Instrumenten Vogelgezwitscher zu imitieren versuchten und das im weiteren Verlauf stark assoziative Momente beim Zuhörer freisetzte. Schon die Instrumentierung dieses Quartetts, die zahlreiche austauschbare Kombinationsmöglichkeiten offenhielt sowie der sehr vielschichtig ausgeprägte Erfahrungshorizont der vier (oft in enger Tuchfühlung mit außereuropäischen Musikkulturen) ließ erkennen, daß dieser Abend zu einem spannungsgeladenen Kollektivgespräch werden sollte.

Es war einfach kein Platz für Egozentriker. Zwar lebten die Stücke anlagemäßig größtenteils von grob schematisierten Hannoniestrukturen, jedoch hatten auch improvisatorische Beiträge ihren Platz wenn's um Soloeinlagen ging. Neben phantasievoll angereicherten Perkussionsbeiträgen von Gurtu und Walcott versuchte insbesondere der musikalisch sehr ausgeglichen wirkende van't Hof neue Ideen miteinzubringen. Ab und an saß ihm förmlich der Schalk im Nacken, wenn er in verschmitzter Art und Weise freeartige Elektroklänge als Kontrast zum melodios-rhythmisch gestalteten Grundthema ein-

# Jazz aktuell



streute oder geschickt das Tempo forcierte. Stets war er für eine spontane Überraschung zu haben. Zum Ende des ersten Teils war er es auch, der durch ein auf dem E-Piano gespieltes Bluesthema starke Beifallskundgebungen erhielt. Die bereits in einigen Schallplatteneinspielungen vorliegende Mariano-Komposition „South Indian Line“ nahm im zweiten Teil breiten Raum ein und stellte Mariano am Anfang des Stückes fast traditionsgemäß auf der oboenartigen und aus Indien stammenden Nagaswaram vor.

Mariano wirkte ansonsten sehr ruhig, taxierte seine Partner genau, warf dann und wann einen Blick ins Publikum und spielte in seinen Einsätzen sitzend, wobei er ohne jede Einschränkung durch seine klare und unverschnörkelte Spielweise zu überzeugen wußte. Seinen glanzvollen Auftritt hatte er dabei wohl in der ersten der beiden Zugaben.

In dem konzeptionell ruhig und hymnenartig ausgerichteten Stück setzte er sich mit dem Sopran-Sax über einen nur minimale Veränderung findenden Ostinatoteppich van't Hofs hinweg und bildete mit flüssigem und langgezogenem Spiel den Mittelpunkt des Klanggeschehens. Das Publikum honorierte letztendlich diese auf den Pfaden zwischen Modern Jazz, leichten Jazzrockeinflüssen und fremdländisch perkussiv ausgeprägten Klängen wandelnde „Weltmusik“ mit starkem Applaus. Das sich in guter Spiellaune befindene und technisch makellos agierende Quartett, das nach Auskunft von Charlie Mariano vielleicht eine LP in dieser Besetzung einspielen wird (wann und bei wem steht jedoch noch nicht fest - vielleicht bei ECM?) reagierte prompt und klatschte zurück.

Findet die Göttinger Jazzgemeinde zwar durch solche Auftritte international bekannter Jazzmusiker stetige Erweiterung, so sollte dennoch der Blick für unbekannte Jazzgrößen (speziell aus der lokalen Szene) nicht beim Publikum verloren gehen. Eine Wende wäre sicherlich 'mal etwas Positives!

Andreas Kohrs



Zahlreiche austauschbare Kombinationsmöglichkeiten zwischen Collin Walcott (oben), Jasper van't Hof (Mitte) und Trilok Gurtu (unten)

Fotos: Manfred Rinderspacher

## Freddie Freeloader Group

Als Jazzmusiker muß man sich schon etwas Besonderes einfallen lassen, um mit einer Schallplatte breitere Aufmerksamkeit zu erregen: Der Nürnberger Musiker Achim Göttert-Zadek ließ rund 200 Covers seiner neuen Langspielplatte „Hello Goodbye“ von mehr oder minder prominenten Künstlern aus Nürnberg (Toni Burghart, Oskar Koller, Michiko Okawa, Christoph Gerling u. a.) sowie aus Ost- und West-Berlin bemalen. Diese Plattenhüllen wurden in der Nürnberger Galerie Dada Morgana bei einer „Cover Art Aktion und Auktion“ versteigert. Dabei stellte die Freddie Freeloader Group die neue Produktion auch musikalisch vor.

Achim Göttert-Zadek ist ein vielseitiger Mensch. Seine musikalische Laufbahn begann er als Gitarrist. Nach Abschluß seines Politik- und Geschichtsstudiums wechselte er zum Saxophon und absolvierte damit 1980 die „Jazz School München“. Heute ist er Musiklehrer an der Städtischen Musikschule Herzogenaurach und an der Städtischen Sing- und Musikschule in Nürnberg. Die Jazzfreunde kennen ihn vor allem als Chef der Freddie Freeloader Group und als nimmermüden Motor der fränkischen Jazzszene.

Im Sommer '82 kam auf sein Betreiben das „1. Jazzfest Franken“ zustande. Unter anderem wollte er damit auf die wenig rosige Situation der lokalen Jazzmusiker aufmerksam machen. Weiter ging's mit regelmäßigen Konzerten, Sessions und experimentellen Projekten. Die Mittwochabend-Konzerte im Nürnberger Jazzstudio wurden aus der Taufe gehoben. Inzwischen hat sich daraus eine „Interessenvereinigung der fränkischen Jazzmusiker e. V.“ konstituiert - zur Pflege der Jazzmusik im regionalen Raum.

Doch damit nicht genug. Mit dem Songschreiber Peter Klimek bestieg der Saxophonist Achim Göttert-Zadek auch die örtlichen Kleinkunsthöhlen. Doch nichts ist für einen Allround-Jazzmusiker verlockender als eine große Band. Mit zwölf Mann spielt er frei funkeln Jazz in Freddie's Free Brass Gang, in der er auch sein Talent als Komponist (unter anderem für Filmmusik) und Arrangeur gebührend ausladend und voluminös zur Geltung bringen kann - mit doppelter Rhythmusgruppe und neun Bläsern.

Auf der soeben erschienenen LP „Hello Goodbye“ hören wir neben Achim Göttert-Zadek (ts, ss) Volkmars Studtucker (p), Harald Weigel (b, e-b) und Wolfgang Haff-

ner (dm). Die durchwegs geschmackvoll flotten, stilsicher inszenierten Eigenkompositionen zeigen Göttert-Zadek als Mann der engagierten Mitte, handwerklich sicher, offen nach vielen Seiten, undogmatisch, Thelonious Monk im Tornister. Er wird seinen Weg gehen, denn was er zu bieten hat, ist - wenn auch nicht gerade musikalisches Neuland - mehr als „Ein Liedchen aus der Provinz“.

Bernd Ogan

### Mainstream - modern und aktuell

## Benny Bailey Quartett

Lesen wir die Referenzen, die der farbige Trompeter Benny Bailey, Jahrgang 1925, aufzählen kann, fällt es uns leicht, ein who is who zumindest der jüngeren Jazz-Geschichte zusammenzustellen: mit u. a. Dizzy Gillespie, Stan Getz, Quincy Jones, Kenny Clarke-Francy Boland. Studieren wir näher die Umstände seiner Engagements, entdecken wir, daß er auf zwei Gebieten gleichhohes Ansehen genießt: erstens als Leadtrompeter, der seine Satzkollegen ohne Wenn und Aber durch sämtliche „Irrungen“ und „Wirrungen“ komplizierter Arrangements zu führen versteht; zweitens als geistreicher Improvisator, dem offensichtlich niemals Ideen auszugehen drohen.

Benny Bailey plante Herbst vergangenen Jahres sein aktuelles Quartett ursprünglich mit dem früheren Charles Mingus-Pianisten Horace Parian. Daß er sich für den Australier Paul Grabowsky entschied, spricht musikalische Bände. Ähnlich Horace Parian zählt er zu jenem Kreis überragender Instrumentalisten, denen es stets gelingt, Fremdkompositionen aus der gedanklichen Umklammerung ihrer Erfinder zu lösen ohne Inhalt und Identität zu verfälschen. Allerdings: er klingt flexibler, weltoffener; er findet sich auch bereit - falls erforderlich - in atonale Bereiche vorzustößen. Am Baß stand der Brasilianer Paulo Cardoso, Sticks und Besen schwang der Schweizer Joris Dudli.

Benny Bailey und seine Freunde vermieden beim Auftritt in der Münchner Unterfahrt jedes Risiko mit der Wahl ihrer Titel und setzten von Anfang an auf Sieg. Sie benötigten keine Warmupphase, blieben nie mangels Ideen hängen oder ließen einander egoistisch ins Leere laufen. Benny Baileys variantenreiche Improvisationskunst wirkte beflügelnd. Paul Grabowsky & Co. akzeptierten jedoch keines-

wegs die Rollenverteilung Leader/Begleiter. Sie quittierten jede Herausforderung, suchten offenen Schlagabtausch, trugen Benny Baileys Spiel, stützten ab, ergänzten, kommentierten. Dieser geriet auch mit gestopfter Trompete nicht in Versuchung, Kraft und Intensität zu drosseln (Duke Ellingtons „Satin Doll“), trieb Noten hoch als befürchtete er die Konkurrenz des Trompetensatzes einer ganzen Big Band (Thelonious Monks „Well you needn't“), schürte mit seiner Eigenkomposition „Samba Strut“ südamerikanisch, zitierte Thelonious Monks „Round Midnight“ kühl und traurig, mit Empfindungen, denen die Stimmung um Mitternacht mitunter beträchtlich nahe kommt.

Benny Baileys Ensemble bewies internationales Niveau; selbstverständlich auch als sich sein Chef von der Bühne zurückzog und Paul Grabowsky die Leitung übernahm, Duke Ellingtons „Take the Coltrane“ als Startbahn für quicklebendige Illustrationen nutzte, „In a sentimental mood“ mit Zartheit und Rücksichtnahme „ertastete“, „Sophisticated Lady“ mit Resignation und Enttäuschung porträtierte. Es profilierte sich als weitere Alternative der an Attraktionen gewiß nicht armen Jazz-Stadt München. Es war an diesem Abend unschlagbar.

Michael Wangler

### Zwischen New Jazz und Neuer Musik

## Second And Third Generation „German All Stars“<sup>1)</sup>

Unter begeistertem Applaus ging in der Frankfurter Alten Oper die erste Tournee einer Formation zu Ende, die sich Second And Third Generation „German All Stars“ nennt. Ganz bewußt hat das Tettett auf dem Konzertprogramm die Bezeichnung „German All Stars“ in Anführungszeichen gesetzt: Zwar spielen in dieser Gruppe durchaus „Stars“ der deutschen Jazz-Szene mit, doch hat sie ansonsten nichts gemein mit „All Stars“-Versammlungen, die nur für einen Auftritt zusammengewürfelt werden. Die Second And Third Generation versteht sich als Gruppe über den Tag hinaus und hat sich schon vor einem dreiviertel Jahr konstituiert, um das anspruchsvolle Konzertprogramm zu erarbeiten. Einige Musiker des Tettetts wirkten übrigens auch mit, als Michael Seil vor gut einem Jahr in der Alten Oper seine „Emanationen“ vorstellte, eine eindrucksvolle



volle Komposition für ein Doppelquintett, die jetzt auch auf Schallplatte vorliegt (MISP Records 508); völlig zutreffend bezeichnet sie Bernd Ogan in seiner Rezension als „ein Ereignis“ (JP 2/84, S. 45). Vom Geist der „Emanationen“ sind auch die Kompositionen geprägt, die eigens für das neue Tentett geschrieben wurden, denn sie ignorieren allesamt souverän die Grenze zwischen New Jazz und Neuer Musik. Auch wenn sich die fünf Werke des Konzertes in dieser Hinsicht vergleichen lassen, so tragen sie doch die unverwechselbare Handschrift ihrer Komponisten und sind von ihrem Naturell beeinflusst. Der Trompeter Michael Seil dringt in sei-

fernt man sich von der Landmusik, tritt in intensive Interaktionen, die sich unablässig verschieben und immer wieder solistische Freiräume auf tun. In solchen Nischen gedeihen die wahnwitzigen Klarinettenläufe des großartigen Theo Jörgensmann und Wollie Kaisers spitze, in extremen Höhen geblasene Saxophonschreie.

Noch radikaler, noch konsequenter der Neuen Musik verpflichtet sind Seils „Tentetvariations on ...“, die in raffinierter Instrumentierung die einzelnen Instrumente in immer neue Konfigurationen und Konstellationen bringen, so daß sich in der Gruppe dauernd andere Fraktionen bil-

vernahm, nachgeahmt von Konrad, indem er mit der Klarinette in den Resonanzraum des offenen Flügels blies. Und doch teilt sich in dieser trügerischen Ruhe auch eine beklemmende Stille mit, ein jähes Eingedenken angesichts der Tat.

Weit stärker als Konrads sinfonische Dichtung formulieren die beiden Kompositionen des Saxophonisten Friedemann Graef in der Klangsprache des modernen Jazz. Nach seinem ambitioniert gescheiterten Versuch, beim JazzFest Berlin 83, in der interkulturellen „Indogermanica Suite“ europäische Musik, Jazz und indische Rhythmik zu vereinen, steuert er für die Second And Third Generation Be-

**Versteht sich als Gruppe über den Tag hinaus: Vier von der Second And Third Generation „German All Stars“: (v.l.n.r.) Friedemann Graef, Wollie Kaiser, Theo Jörgensmann und Bernd Konrad** Foto: Hyou Vielz



nen Arbeiten am weitesten in die Neue Musik vor, ohne jedoch deren kalte Strenge aufzugreifen. Es soll lustig zugehen, wenn die Musiker ihre Noten verschlossenen Briefumschlägen entnehmen und sich kopfschüttelnd wundern, was sie bei „Der heilig'n Landmusik“ zu spielen haben. Ironisch, aber ohne zu denunzieren, deckt Seil die Notenfixierung der Landmusikkapellen auf, die brav vom Blatt spielen - und sei es eine Kakophonie.

In fingierter Verzweiflung bemühen sich die Musikanten - der launige Bernd Konrad hat gar einen kleinen Hirsch auf seine Klarinette geklemmt - um die „richtige“ Melodie, doch fügen sich aus den „falschen“ Noten nur „falsche“ Töne aneinander. Subtil stellt Seil indes in diesem bewußt inszenierten Mißklang einer Brass Section eine Reed Section gegenüber, führt die Melodiegruppen in Parallel- und Kontrastbewegungen und läßt den metallenen Blechklang von Trompete und Posaune (Sören Fischer) sich reiben am warmen Timbre der fünf Klarinetten (darunter Basetthorn, Baß- und Kontrabaßklarinette). Mit einer Temposteigerung ent-

den. Über unruhig gestrichenen Baßfiguren (Dieter Manderscheid) ballen sich, von kurzen Wortfetzen unterbrochen, gespannte Harmonien, schneidend scharfe Bläser Tutti, ehe sich aus dieser Textur für Momente ein Trio löst, um eigenwillig Klavierakkorde mit Klarinetten- und Trompetenphrasen zu verflechten.

Nicht annähernd läßt sich durch Worte vermitteln, wie komplex das musikalische Geschehen immer neue, überraschende Wendungen beschreibt. Stets bleiben dabei die Soli direkt in die Kompositionen eingebunden, ja sie gewinnen in dieser ständigen Rückkopplung an Spannung und Ausdruckskraft.

In Konrads „Ein Stück für Wale - Die Jagd auf den Wal, 1. Tag“ gerät das verzweifelte Duo des Baritonsaxophons (Konrad) und der Trompete, der zweitönige Schrei der gequälten Kreatur, letztthin in tödliche Konkurrenz zum treibenden Schlagzeug, zum Trommelfeuer der Macht eines Frank Köllges. Die Jagd endet jedoch nicht im barbarischen Triumph, sondern in trügerischer Ruhe, trügerisch wie der Beginn, als man die Laute des Wals und deren Echo

scheideneres bei, die „Blindensonate, 1. Satz“ und „Haut - Weiß - Licht“. Vor allem dieses Stück überzeugt durch variable, teils polyphone Stimmführung und geschickte Arrangements, die sich über optimistischen Baßläufen und treibenden Rhythmen entwickeln. Mit dieser präzisen Rhythmusgruppe findet sich der versierte Pianist Matthias Frey im Verlauf einmal zusammen, um ganz im Stile eines modernen Jazz-Trios zu spielen. Diese Einlage erinnerte indes auch daran, daß nicht alles gelang bei der eindrucksvollen Vorstellung des Tentetts: Der schlechten Abmischung wegen hörte man leider nur wenig von Frey und gar nichts vom Bratschisten Manfred Niehaus.

Wird fortan jedoch von einem genuin europäischen Jazz gesprochen, der sich intensiv einläßt auf die eigene Tradition, so ist in solcher Rede unbedingt die Second And Third Generation „German All Stars“ zu erwähnen, denn diese zehnköpfige Formation nimmt Entwicklungen des New Jazz und der Neuen Musik gleichermaßen auf.

Erk Walter

# Jazz News

Nada **Brahma** - die Welt ist Klang. Unter diesem Titel findet im April, basierend auf Joachim Ernst Berendts gleichnamigem Buch, eine Veranstaltungstournee statt, die u. a. nach Berlin, Köln, Hamburg und Ludwigshafen führt. Mitwirkende sind ein indisches Ensemble unter Kamalesh Maitra, Roberto Laneri, Obertongesang und Saxophon, ein Madrigal-Chor, sowie Joachim Ernst Berendt und Gert Westphal als Sprecher. Die Veranstaltung enthält Texte aus den Upanishaden, von Goethe, Eichendorff, Sufi Inayat Khan, Rilke, aus Zen-Koans, von Joh. Kepler, Max Planck und Albert Einstein, aus dem tibetischen Totenbuch und von Hermann Hesse; sowie Musik und Klänge von Planeten, Pulsaren, Pflanzen, Sonnenwinden, DNS Genen, Duke Ellington, John Coltrane, J. S. Bach, Händel und tibetischen Mönchen. In der Sparte **Jazz** erhielten bei der Vierteljahresliste 1/84 folgende Platten den Preis der Deutschen Schallplattenkritik: B. A. D. (Bertiner Austauschdienst) „Echo“, Uhlklang UK2, Steve Khan „Eyewitness“, Antilles Ariola 802 758, No-Nett „Wenn der weiße Rieder wieder blüht“, Jazzhausmusik JHM 14. Birth Records, das Label von Gunter Hampel, legte eine neue Platte mit dem Titel „Jubilation“ (Birth 0038) vor. Darauf sind zu hören: die Hampel All Stars, die sich aus Marion Brown, Steve McCall, Barre Phillips, Jeanne Lee, Perry Robinson, Manfred Schoof, Albert Mangelsdorff und Thomas Keyserling zusammensetzen. Kontakt: Birth Records, Phil.-Reis-Str. 10,3400 Göttingen, Tel. 05 51/3 18 71. Ellington - **The music lives on** war der Titel einer 90minütigen Fernsehsendung, die am 27. Februar auf Channel Thirteen in New York gezeigt wurde. **ARTist**, der im Dezember 1983 eröffnete Jazzclub der Kooperative New Jazz in Wiesbaden wird seine Veranstaltungen mit Live Jazz im Bereich modern bis free, Multimedia, Kunstausstellungen, Lesungen, Vorträgen u. a. weiterführen. Interessierte Gruppen wenden sich an Wolfgang Schliemann, Herderstr. 35,6200 Wiesbaden, Tel. 0 61 21/37 21 09. Eine **Sonny Clark Diskographie** legten Ib Skovgaard und Ebbe Traberg vor. Die 44 Seiten starke Broschüre enthält neben den Platzenaufnahmen des 1963 verstorbenen Pianisten eine Biographie, Photos und Kurzinterviews mit 12 Musikern, die ihm nahe standen. Kontakt: Forlaget MM, Frederiksbergalle 60 B, DK-1820 Kopenhagen V, Dänemark. Ein **Saxophon Summit** zugunsten des nicht-kommerziellen Radiosenders WBAI-FM fand letzten Monat im Village Gate in New York statt. Dabei waren Sonny Fortune, Arthur Blythe und Ken McIntyre. Den zweiten Abend bestritten Art Blakey und his Jazz Messengers, Jimmy Heath und die Slide Hampton AH Stars mit dem Dichter Amiri Baraka.

## 2. Int. Jazz Workshop 84 In Tübingen

Der 2. Internationale Jazz Workshop findet vom 10.-17. August in Tübingen statt. Folgende Dozenten konnten dazu verpflichtet werden: Jamey Aebersold, Bobby Watson, Altsaxophon, Jerry Coker, Pat LaBarbera, David Liebman, Sopran-, Tenorsaxophon, Flöte, Nick Brignola, Baritonsaxophon, John McNeil und Kevin Dean, Trompete, Slide Hampton,

John Leisenring, Posaune, David Baker, strings, Jim McNeely, James Williams, Keyboards, Howard Roberts, Steve Erquiaga, Gitarre, Todd Coolman, Sigi Busch, Baß, Ed Soph, Adam Nussbaum, Schlagzeug. Kontakt: advance music, Veronika Gruber GmbH, Stadtlänggasse 9,7407 Rottenburg, Tel. 0 74 72/18 32.



Wieder Dozent beim Jazz Workshop in Tübingen: David Baker

Foto: Hans Kumpf

## Jazz around the clock In Wien

24 Stunden rund um die Uhr wird eine Monsterveranstaltung dauern, die am 6. April um 19 Uhr im Audi Max der TU in Wien beginnen wird und bei der 24 österreichische Jazzgruppen präsentiert werden. Es treten auf: Ostinato, Karlheinz Miklin, Zipflo Weinrich Quintett, Fritz Novotny und Paul Fields Free Jazz Gruppe, Erich Kleinschuster, Christine Jones Trinity, Albert Mair mit Jimmy U, Elly Wright-Leo Wright und Mexas, Windup, Karl Ratzer, Spontan Music Trio, Rudi Staeger mit Aladar Pege und Rudi Wilfer, das Creativ Music Ensemble, Zenith, die Piccadilly Onions, die Storyville Jazzband, die Red Hot Pods, die Classic Swing Company, Plattner & Plattners Jazz Corporation, die Big Band des Jazzinstitutes am Konservatorium der Stadt Wien unter Leitung von Rudolf Hansen, die Printers Jazzband, das Boschidar Sotiroff Quartett, die Vienna Big Band Machine

featuring Hans Salomon und Walter M. Malli mit Wiener Free Jazz Musikern. Umrahmt wird die Veranstaltung von Informationsständen der ostösterreichischen Jazzclubs, Verkaufsständen mit Jazzplatten und Jazz-Zeitschriften. Die Idee zu diesem Konzert wurde geboren als bekannt wurde, daß der österreichische Rundfunk eine Kürzung der Jazzprogramme beabsichtigte. Mittlerweile wurde von der Kürzung Abstand genommen, lediglich Verschiebungen der Sendezeiten ab Mai wurden angekündigt. Ebenso wurde eine hauseigene Jazzredaktion gegründet, die aus Paul Polansky, Walter Richard Langer und Johannes Kunz besteht. Die Veranstaltung soll nicht zuletzt den ORF-Verantwortlichen dokumentieren welche Breite und welches Niveau die Jazzszene in Österreich in den letzten Jahren erlangt hat.

## Newcomers bitte melden

Beim **Deutschen Jazzfestival** in Frankfurt wird es wieder eine Newcomer-Veranstaltung geben, die am 16. September 1984 um 11.00 Uhr im Sendesaal des Hessischen Rundfunks stattfinden wird. Bewerber werden gebeten, ein Band, eine Kassette oder Platte einzuschicken. Kontakt: Hessischer Rundfunk, Jazzredaktion, Bertramstr. 8, 6000 Frankfurt/Main. Einsendeschluß ist der 15. Juli 1984.

Die Bibliothek des **Internationalen Jazz Zentrum** in Darmstadt hat seit Ende '83 den Berater- und Fernleihverkehr aufgenommen. Die Verbringung des Großteils der Schallplattensammlung des Joachim-Ernst-Berendt-Archivs steht vereinbarungsgemäß noch aus. Kontakt: Internationales Jazz-Zentrum im Internationalen Musikinstitut, Nieder-Ramstädter Str. 190,6100 Darmstadt. **Palo Alto** - Vertragskünstler werden beim diesjährigen Montreux Festival am Genfer See vertreten sein. Dazu gehören Alex di Grassi, Uz Story, Darol Anger und Barbara Higbie.

Das **13. Int. New Jazz Festival Moers** findet vom 8.-11. Juni (Pfungsten) im Moerser Freizeitpark statt. Die künstlerische Leitung des Festivals steht mit folgenden Gruppen und Musikern in Verhandlung: Tim Beme Quartet & Guests, Lester Bowie Brass Fantasy, David Moss, Wolfgang Puschnig Quartett, Lol Coxhill, J. C. Tans & the Rockets, Günter Christmann, Keizo Inoue, Paul Smoker Trio, Didier Levallet Quintett, Fred Frith, Dr. Umezue Band, Eastasia Orchestra, Trevor Watts' Moire-Music, David Murray Quartet feat. John Hicks, Art Davis, Ed Blackwell, Arthur Lindsay, La Marmite Infernal u. a. Kontakt: Kulturamt der Stadt Moers, z. Hd. Frau Neßbach, Am Kastell 3 a, 4130 Moers 1, Tel. 0 28 41/20 15 73.

**A night at the Savoy** war das Motto einer Veranstaltung, die kürzlich im Village Gate in New York durchgeführt wurde und die als Tribut an den legendären New Yorker Ballsaal gedacht war. U. a. waren dabei zu hören: Jon Hendricks und George Kelly's Jazz Sultans. Es war auch eine Reihe von professionellen Tänzern zu sehen. **Bestverkaufte Jazz-LPs** sind nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard derzeit in den USA: 1. David Sanborn „Backstreet“, 2. George Winston „December“, 3. Herbie Hancock „Future shock“, 4. Pieces Of A Dream „Imagine this“, 5. Linda Ronstadt „What's new“, 6. Michael Frank „Passionfruit“, 7. George Winston „Autumn“, 8. Jean-Luc Ponty „Individual choice“, 9. George Benson „In your eyes“, 10. Bob James „Foxie“. **Show 2000 Music** ist der Name eines Katalogs, in dem Adressen von Agenturen, Schallplattenhändlern, Herausgebern, Radiosendern etc. aus Frankreich und aller Welt aufgeführt sind. Kontakt: Show 2000 Music, Borte Postale 30,01620 Saint Laurent/Saône, France.

Beim **Boston Globe Festival**, das vom 16.-23. März stattfand, traten u. a. auf: Sonny Rollins, Stan Getz, McCoy Tyner, Sarah Vaughan, das Art Ensemble of Chicago sowie das wiederauferstandene Artie Shaw Orchester.

**Ulli Blobel**, der sich im vergangenen Jahrzehnt um den Aufbau der DDR-Jazz-Szene verdient gemacht hat, hat vor kurzem in Wuppertal ein Konzertbüro gegründet. Blobel wird in nächster Zeit Tourneen mit der Ulrich Gumpert Workshop Band, dem Harry Bicket Trio, dem Peter Brötzmann-Keith Tippett Quartett, der Eddie Prevost Band, John Tchicai, Gunter Hampel-Marion Brown, dem Globe Unity Orchester, The United Workshop Orchestra, dem Alexander von Schlippenbach Quartett, dem Trio Tartini, Percussion & Wind, Peter Brötzmann-Peter Kowald-Andrew Cyrille, Doppelmoppel, Peter Brötzmann Orchester, Barre Phillips u. a. organisieren. Kontakt: Ulli Blobel, Konzertbüro, Nützenberger-Str. 9 a, 5600 Wuppertal 1, Tel. 02 02/30 92 84.

**Jim Pepper**, Saxophonist und Sänger indianischer Abstammung, legte auf Europa eine Platte unter dem Titel „Comin' and Goin'“ vor, auf der er u. a. indianische Lieder spielt und singt. Als Gastsolist wirkte Don Cherry mit.

**Jasper van't Hof** wird im April mit Christy und Dave Doran auf Tournee durch Deutschland und die Schweiz gehen. Das neugegründete Trio wird unter anderem beim Jazzfestival Maur/Zürich auftreten.

**özay** wird am 10. und 11. Mai im Berliner Quartier Latin ihr neues Programm vorstellen. Die Grundidee basiert auf einer Symbiose von drei verschiedenen Kulturen auf musikalischer wie textlicher Ebene: türkisch, englisch und spanisch. Mit der Sängerin werden auftreten: Manfred Schoof, Heinz Sauer, Jasper van't Hof, Walter Gauchel, Jürgen Wuchner, Janusz Stefanski, Fode Youla und Tito Medina. Kontakt: özay Rieck, Dresdener Str. 10, 1000 Berlin 36, Tel. 0 30/6 14 77 05.

**Christy Doran** hat im März in New York eine Platte mit Dom Um Romao aufgenommen. Der Gitarrist wird im Mai mit einem Septett, das aus Norma Winstone, Urs Leimgruber, Rosko Gee, Trilok Gurtu, Dave Doran und Dom Um Romao besteht in Deutschland, Österreich und der Schweiz unterwegs sein und abschließend eine Produktion für den WDR bestreiten. Kontakt: Christy Doran, Mühlemattstr. 1, CH-6004 Luzern, Tel. 00 41/41/22 25 39.

**Billy Taylor** bestritt die erste Folge der „Jazz Profiles“, einer Veranstaltungsreihe, die kürzlich in der New Yorker Carnegie Hall begann. Stanley Crouch erläuterte danach „Jazz and the conquest of time“, John Carter folgte mit einer lecture-demonstration über verschiedene Erscheinungsformen des Blues und Archie Shepp spricht am 5. Mai über die Entwicklung und das derzeitige Stadium der afrikanischen Musik und ihren Niederschlag auf die westliche Welt.

**Phil Woods** hat sein Quartett durch den Trompeter und Flügelhornisten Tom Harrell zum Quintett erweitert.

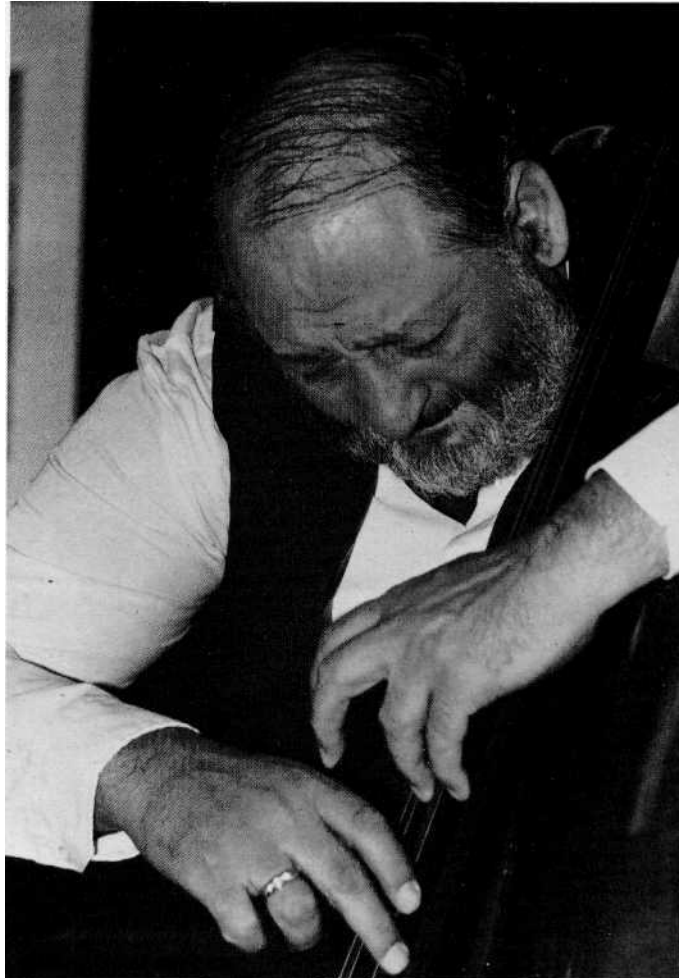
**Derek Bailey** wurde von der Wiener Musik Galerie eingeladen für ihr diesjähriges Internationales Improvisationsmeeting Ex Tempore Wien '84 vom 27.-29. April im Museum moderner Kunst/Palais Liechtenstein ein dreitägiges Company Projekt durchzuführen. In dieser Company in Wien werden neben dem englischen Gitarristen u. a. die beiden Posaunisten George Lewis und Johannes Bauer und der Geiger Phil Wachsmann mitwirken. Kontakt: Wiener Musik Galerie, Wilhelm-Exnergasse 23/5, A-1090 Wien, Tel. 31 80 84.

**Branford Marsalis** wird unter dem Titel „Sounds in the city“ seine erste eigene Platte bei Columbia/CBS vorlegen. Das Titelstück ist eine neue Bearbeitung von Charles Mingus 1957 aufgenommenen Jazz und Poetry-Experiment.

**John Tchicai** wird vom 22. Juli bis 4. August ein internationales Music Meeting mit dazugehörigem Kurs an der Holbaek Art High School, eine Autostunde von Kopenhagen entfernt, leiten. Dabei soll aus den Teilnehmern ein Free Form Jazz Orchestra gebildet werden, das Kompositionen von John Tchicai u. a. anderen einstudiert. Kontakt: Holbaek Kunsthøjskole, DK-4300 Holbaek, Dänemark.

**Abbey Lincoln** sang Ende Februar im Village Vanguard in New York. Ihre Partner waren dabei der Trompeter Graham Haynes, der Altsaxophonist Steve Coleman, der Pianist James Weidman, der Bassist Billy Johnson und der Schlagzeuger Mark Johnson.

**Rhys Chatham**, Gitarrist und Komponist aus New York, hat eine Platte für Moers Music aufgenommen, die im Frühjahr erscheinen wird. Seine Mitspieler sind u. a. der Posaunist George Lewis und der Trompeter Olu Dara. Kontakt: Moers Music, Burkhard Hennen, Postbox 1612, 4130 Moers, Tel. 0 28 41/77 41



Bei „Jazz around the clock“ am 6. April in Wien, im Oktober wieder auf Deutschlandtournee: Aladar Pege Foto: Gregor Steiger

**Aladar Pege-Walter Norris** werden von Mitte September bis Mitte Oktober wieder einmal auf Deutschlandtournee gehen. Kontakt: ENJA Records, Frundsbergstr. 36, 8000 München 19. Die **Bop Cats** aus Hamburg steuern bei ihrer diesjährigen Ostsee- und Nordsee-Tournee u. a. Westerland, Wyk/Föhr, Büsum, Norderney, Langeoog, Spiekeroog, Juist, Kellnhusen, Scharbeutz und Burg/Fehmarn, an. Mit dabei ist der erst 17-jährige schleswiger Trompeter und Flügelhornist Thomas Haberer, der auch schon verschiedentlich mit Stuttgarter, Münchner und Wiener Musikern zusammenspielte.

**Fritz Herzel** wird im April in Stuttgart, Ulm und Biberach/Riß auftreten und im Juli und Oktober wiederum in Deutschland unterwegs sein. Mit dem Gitarristen und Sänger reisen der Bassist Reinhard Glöder und der Schlagzeuger Ralf Heinrich. Stilistisch orientiert sich die Gruppe am Bebop, Blues, Latin- und Modern Jazz, bietet eigene Arrangements und Kompositionen. Kontakt: Fritz Herzel, St. Annahof 2, 7955 Oberhausen, Tel. 0 73 52/16 81.

**Pierre Favre** führt vom 23.-27. April in Aawangen bei Frauenfeld ein Schlagzeugseminar durch. Kontakt: Daniel Fruchi, Untere Halde 8, CH-5400 Baden.

**Peter Ponzol** trat mit dem Flötisten Sulubiku, dem Gitarristen John Schroeder, dem Bassisten Hugh Hoppen und dem Percussionisten Joe Gallivan am 27. März in der „Börse“ in Wuppertal auf. Das Gastspiel des in Frankfurt lebenden, amerikanischen Flötisten, Saxophonisten und Lyriconspielers wurde vom WDR mitgeschnitten. Kontakt: Peter Ponzol, Marbachweg 322, 6000 Frankfurt 1, Tel. 06 11/56 87 27.

**Peter Kowald** wird nach seinem 6monatigen USA-Aufenthalt im August mit dem Trio Tartini, mit der Bassistin Joelle Leandre und der Tänzerin Anne Martin auf Tournee gehen. Kontakt: Ulli Blobel, 5600 Wuppertal 1, Nützenberger Str. 91, Tel. 02 02/30 92 84.

**Monsun** ist der Name einer Berliner Gruppe, die kürzlich ihr Debut im „Flöz“ gab. Zu ihr gehören die Sopransaxophonistin Anka Heilmann, die Pianistin Bärbel Zadach, der Bassist Hans Krauser, der Schlagzeuger Paul Müller und der Gitarrist Matthias Kirschke, der für das Quintett schreibt. Die Kompositionen sind stark durch indische Rhythmik und ungerade Metren geprägt. Kontakt: Matthias Kirschke, Uhländstr. 161, 1000 Berlin 15.

**Michael Moore** und **Gene Bertocini** haben ein Baß-Gitarre-Duo gebildet, das jeweils sonntags im März im „Zinno“ in New York zu hören war.

**Martin Theurer**, der Ende '83 eine Woche lang Gast der finnischen Creative Music Association in Helsinki war und dort mit der Gruppe Iskra spielte, wird Anfang Juni mit dem amerikanischen Pantomimen Andy Geer in Deutschland unterwegs sein. Kontakt: Martin Theurer, Pferdebachstr. 27, 5810 Witten, Tel. 0 23 02/1 38 77.

**Magula** hat sich vor einiger Zeit neu formiert und tritt jetzt in Trio-Besetzung mit Wollie Kaiser, Saxophone, Baßflöte, Baßklarinette, Ulla Oster, Baß, und Maggie Kaiser, Percussion, auf. Die Konzeption der Kölner Gruppe erarbeiteten die Musikerinnen. Kontakt: Maggie Kaiser, Teichweg 6, 5205 Lohmar 21, Tel. 0 22 06/43 15.

Das **Modern Jazz Quartet** absolvierte vom 23. Februar bis 4. März ein 10tägiges Engagement im Blue Note in New York. Die Gruppe wurde abgelöst von Ahmad Jamal.

**Peter Brötzmann** tritt im April in Japan und im Mai in den USA auf. Ab Mitte Juni ist eine Europatournee mit seinem Quartett, in dem Keith Tippett, Johannes Bauer und Willi Kellers spielen, geplant. Im September geht das Trio Peter Brötzmann-Peter Kowald-Andrew Cyrille auf Gastspielreise und für Oktober ist eine größere Orchesterbesetzung mit der Sängerin Julie Tippett vorgesehen. Kontakt: Ulli Blobel, 5600 Wuppertal 1, Nützenberger Str. 9 a, Tel. 02 02/30 92 84.

# Jazz News

Joshua Breakstone legte unter dem Titel „Wonderful“ eine Platte auf Sonora Records vor. Mit dem New Yorker Gitarristen spielen der Pianist Barry Harris, der Bassist Earl Sauls und der Schlagzeuger Leroy Williams. Sonora wird demnächst eine LP mit dem kanadischen Saxophonisten Glen Hall veröffentlichen, auf der noch Joanne Brackeen, Cecil McBee, Billy Hart und Joshua Breakstone zu hören sind. Eine weitere LP machte Hall mit Arrangements von Gil Evans für Sonora. Demnächst wird auch die Debutplatte des New Yorker Pianisten Noreen Grey bei Sonora erscheinen. Kontakt: Sonora Records, P.O. Box 1752, Montclair, N. J. 07042, USA, Tel. 2 01 -7 44-64 36.

Die **Landesjugend-Big-Band** Rheinland-Pfalz wird Anfang April ihre erste Langspielplatte produzieren. Am 19. und 20. Mai wird sie bei den Rheinland-Pfalz-Tagen öffentlich auftreten. Kontakt: Landesjugend-Big-Band Rheinland-Pfalz, Ulrich Adomeit, 5400 Koblenz, Tel. 06 21/7 56 63.

**Toto Blanke** hat im September vergangenen Jahres zusammen mit Rudolf Dasek in der Bartholomäuskapelle in Paderborn Aufnahmen für seine 10. Langspielplatte gemacht, die im April unter dem Titel „Kirchenmusik“ erscheinen wird.

Das **Music Ensemble of Benares** wird von Mai bis Juli in Europa auftreten. Es reist in der Besetzung: Pandit Prakash Maharaj, Tabla, Pandit Shivanath Mishra, Sitar, Ustad Khadim Ali Khan, Shahnai, Vikash Maharaj, Sarod und Günther Paust, Tamboura, Harmonium. Kontakt: Günther Paust, Prinsnäs, S-57020 Bodafors, Schweden, Tel. 00 46/ 03 80 3 20 37.

Chris Hinze wird mit seiner neuen Combination vom 1.-15. Juli auf Tournee gehen und dabei bei den Festivals in Montreux und Den Haag auftreten. Anschließend daran wird die Gruppe, zu der der Gitarrist Chieli Minucci, der Bassist Bo Stief, der Percussionist Trilok Gurtu und der Schlagzeuger J. T. Lewis gehören, eine Platte für Hinzes Keytone Label aufzunehmen. Vom 28. September bis 4. November wird sich dann die neue Combination des Flötisten nochmals in Europa vorstellen. Kontakt: Keytone Productions BV, Postbox 324, N-2501 CH The Hague, Tel. 65 09 09.

**String Project** nennt der Bassist Jürgen Wuchner sein Quartett, zu dem der Geiger und Violoncellist Mic Oechsner, der Violaspieler Gerhard Putschögl und der Bassist Stephan Schmolck gehören. Das Quartett unternahm im März bereits die erste Tournee, die es nach Österreich und die Schweiz führte. Als Gäste waren noch der Pianist Uli Scherer und der Percussionist Burhan Özsal mit dabei. String Project arbeitet auch an den Aufnahmen zu seiner ersten Platte. Kontakt: Jürgen Wuchner, Weickstr. 10, 7180 Crailsheim, Tel. 0 79 51/2 62 01

**Ernst-Ludwig Petrowsky** und die Sängerin Uschi Brüning werden im September in der Bundesrepublik unterwegs sein. Kontakt: Pair-Music, Vogelsang, 2437 Schönwalde, oder Friedhelm Schulz, Lindenstr. 34, 7730 VS-Villingen.

**Beryl Bryden** wird in diesem Sommer bei den Festivals in Toronto und Ottawa auftreten. Die englische Sängerin legte zu Beginn des Jahres einen „Giants of Jazz Calendar“ vor. Kontakt: Beryl Bryden, Fiat 4, 166 Gloucester Terrace, London W 2 6HR, Tel. 2 62 62 62.

**Ina Ray Hutton** starb Ende Februar im Alter von 67 Jahren in New York an den Folgen von Diabetes. Die Pianistin und Bandleaderin, die als „that blond bombshell of melody and rhythm“ im Showbusiness bekannt wurde, begann ihre Laufbahn in den 30er Jahren als Leiterin eines Frauenorchesters.

**Russell Moore**, der im Dezember 1983 starb, nahm 1973 mit seiner sogenannten Pow Wow Jazz Band eine Platte auf, die jetzt wieder erhältlich ist. Mit dem Posaunisten sind darauf zu hören: der Kornettist Ed Polcer, der Pianist Dick Wellstood, der Bassist Gene Ramey und der Schlagzeuger Jackie Williams. Kontakt: Art Workshop, 553 Prospect Ave., River Vale, N. J. 07675, USA.

**Heinz Becker**, arbeitet derzeit mit zwei eigenen Gruppen, mit Percussion und Wind, zu der Tom van der Geld und Edward Vesala gehören und mit Transition, die mit Larry Stabbins, Paul Rodgers und Tony Oxley besetzt ist. Kontakt: Ulli Blobel, 5600 Wuppertal 1, Nützenberger Str. 9 a, Tel. 02 02/ 30 92 84.

Die **Solid Old Jazzband** aus Stuttgart hat kürzlich ihre erste Platte aufgenommen. Sie wird demnächst unter dem Titel „Black Label - over ten years old“ zum 10jährigen Jubiläum der Stuttgarter Amateur-Jazz-Gruppe erscheinen. Die von dem Kornettisten Eberhard Glauner geleitete Band wird sich am 29. April beim 15. Internationalen Jazz Festival in Dünkirchen vorstellen. Kontakt: Solid Old Jazzband, Eberhard Glauner, Moserstr. 26, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11/24 43 75.

Das **Voss-Ignatzek Duo** ist im April und Mai wieder auf Tournee durch Deutschland und Österreich. Es wird in Wien vom ORF mitgeschritten. Das Duo legte jetzt seine dritte Platte unter dem Titel „Clouds in my head“ auf dem schwedischen Label „Four Leaves Clover“ vor. Kontakt: Klaus Ignatzek, Fließnerstr. 5, 2900 Oldenburg-Etzhorn, Tel. 04 41/3 9610.

**The Alpine Jazz Herd** legte soeben auf Unit Records ihre neueste Platte vor. Mit dieser Veröffentlichung zeigen der Trompeter Hans Kennel und der Saxophonist Jürg Solothummann vorhandene Parallelen zwischen zeitgenössischem Jazz und alter Schweizer Volksmusik aus verschiedenen Landesteilen auf. Weitere Mitglieder der Gruppe sind der Posaunist Lucas Heidepriem, der Pianist Jürg Amman, der Bassist Heiri Känzig und der Schlagzeuger Freddy Studer. Die Schweizer Formation wird Ende August wieder auf Tournee gehen. Kontakt: Hans Kennel, Bofeld, CH-6340 Baar, Tel. 0 42/31 27 27 oder 31 00 47.

**Special Delivery**, die Gruppe, die aus Top-Musikern der New Yorker Studio Szene zusammengestellt wurde, wird vom 1. Mai bis 2. Juni auf Europatournee sein. Das Sextett, zu dem der Gitarrist Chieli Minucci und der Percussionist George Jinda gehören, hat auf Keytone seine Debutplatte vorgelegt. Sie bringt eine Mischung aus afrikanischer, brasilianischer, Rock- und Jazz-Musik.

**Orexis**, die Gruppe des Percussionisten Gert Kilian wird nach ihrer erfolgreichen Asien-Tournee, die sie durch neun Länder führte, Ende April bis Mitte Mai und Ende September bis Mitte Oktober wieder in Deutschland unterwegs sein. Kontakt: Gert Kilian, Beethovenstr. 9, 73111 Nottuln, Tel. 0 70 21/39 98.

**Gabriele Hasler** wird vom 5.-20. April auf Gastspielreise durch Süddeutschland sein. Mit der Vokalistin reisen der Pianist Rainer Schnelle, der Bassist Willard Wright und der Schlagzeuger Jörn Schipper.

**Kevin Eubanks**, der unter dem Titel „Sundance“ bei Keytone eine Platte unter eigenem Namen vorgelegt, wird vom 17. Oktober bis 18. November mit seinem Quartett in Europa auftreten. Kontakt: Keytone Productions BV, Postbox 324 N-2501 CH The Hague, Tel. 65 09 09.

**Jasper van't Hof** wird mit Manfrec Schoof, Bo Stief und John Marshall vom 21. September bis 6. Oktober auf Tournee gehen. Kontakt: Werner Oberender, Postfach 19 26, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 30/82 68

**Brüninghaus-Stockhausen-Studer** legten unter dem Titel „Continuum“ bei ECM eine neue Platte vor. Das Trio wird vom 15.-27. Oktober auf Tournee gehen und u. a. an der Internationalen Zagreber Jazz-Fair als Vertreter der BRD teilnehmen. Kontakt: Werner Oberender, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 30/82 68.

**Wolfgang Lauer** wird im Landkreis Böblingen Jazz-Kurse durchführen. Das Vorstellungskonzert findet am 14. Mai im Oberhaus in Böblingen statt. Der Kurs, dessen Konzept-Darlegung nach dem Konzert festgelegt werden wird, soll im Block-System ca. 3wöchig organisiert werden. Kontakt: Wolfgang Lauer, Scheffelmühle, 7250 Leonberg, Tel. 0 71 52/2 1314.



**Können Ende April ihr 20jähriges Bestehen feiern: Mountain Village Jazzmen**  
Foto: Klaus Albrecht

Die **Mountain Village Jazzmen** feiern Ende April ihr 20jähriges Bestehen. Diese im Frühjahr 1964 im Hamburger Vorort Bergedorf gegründete Amateur-Jazz-Gruppe nahm 1968 ihre erste Platte auf, zum Jubiläum wird ein Doppelalbum mit überwiegend Live-Aufnahmen der letzten 12 Jahre erscheinen. Am 27. April wird die Band in der NDR Talk-Show zu sehen sein und anschließend mit ehemaligen Bandmitgliedern und Gästen im Jazzforum in Hamburg-Bergedorf zu hören sein. Am 28. 4. findet in der Fabrik in Hamburg-Altona ein internationales Jazz-meeting statt, tags darauf gibt es noch einen Frühschoppen im Theater Haus im Park. Kontakt: Albrecht & Birkefeld, Poststraße 25, 2000 Hamburg 36, Tel. 0 40/ 35 35 48.

**Peter Warren** hat jetzt Paris zu seiner Wahlheimat gemacht. Der Bassist stellte mit dem Altsaxophonisten Steve Slagle, dem Gitarristen Christy Doran und dem Schlagzeuger Victor Lewis ein Quartett auf, das in nächster Zeit auf Europareise geht. Warren kann auch als Solist und Dozent für Clinics und Workshops verpflichtet werden. Kontakt: Lee Norman, 11, rue du Clos d'Orleans, F-94120 Fontenay-sous-Bois, Tel. 8 73 9014.

**Tessa Weigner** wird zusammen mit dem amerikanischen Dichter Robert Lax im Mai eine Jazz/Lyrik-Programmtournee durch Deutschland unternehmen. Die Schweizer Pianistin ist Absolventin des Berklee College of Music in Boston. Kontakt: Tessa Weigner, Wolfbachstr. 9, Zürich.



## Im Mai: 4 Sandar-Jazzkursa Burghausen/Oberbayern

Vom 4. bis 6. Mai werden im Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen vier Sonderkurse durchgeführt. Es sind dies:

187. Jazzkurs Burghausen - **Sonderkurs 29 für Gitarre**, vor allem für Fortgeschrittene. Dozenten: Wolfgang Ruß, Gitarre, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

188. Jazzkurs Burghausen - **Sonderkurs 8 für Gesang**, Unterrichtsprogramm: Atemtechnik, Stimmbildung, Blues, Seat, Textgesang, neue Techniken. Dozenten: Axel Prasuhn, Gesang, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

189. Jazzkurs Burghausen - **Sonderkurs 19 für Jazztanz** für Fortgeschrittene. Unterrichtsprogramm: Polyzentrik, Erleben von Schrittkombinationen, Umsetzen

eines Musikstückes in Tanz. Dozenten: Claudia Riede, Jazztanz, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

190. Jazzkurs Burghausen - **Sonderkurs 13 für Klavier**, vor allem für Anfänger. Kursprogramm: Tonbildung/Phrasierung, Jazzharmonielehre, Begleitung, rechte Hand, Improvisation, Erarbeitung von Stücken, Geschichte des Klaviers im Jazz. Dozent: Joe Viera. 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 710 930 00 (H. Viertel) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

**Alex Bally** hat zu Beginn des Jahres in seinem Wohnsitz Minusio/TI eine Musikschule gegründet, deren Lehrprogramm sich nach den Bedürfnissen der zeitgenössischen Populärmusik und der verschiedenen Stilrichtungen in der Unterhaltungsmusik richtet. Anfänger und Kinder gewinnen in einem Grundkurs Einblick in die allgemeine Musiklehre, fortgeschrittene Schüler können in kleinen Gruppen nach amerikanischer Methode Jazzharmonielehre, Improvisationslehre, Arrangement und Rhythmik erlernen. Der Instrumentalunterricht für Schlagzeug findet einzeln statt. Kontakt: Jazz Studio Ticino, Alex Bally, Via Ceresolo 10, CH-6648 Minusio/TI, Tel. 33 4615.

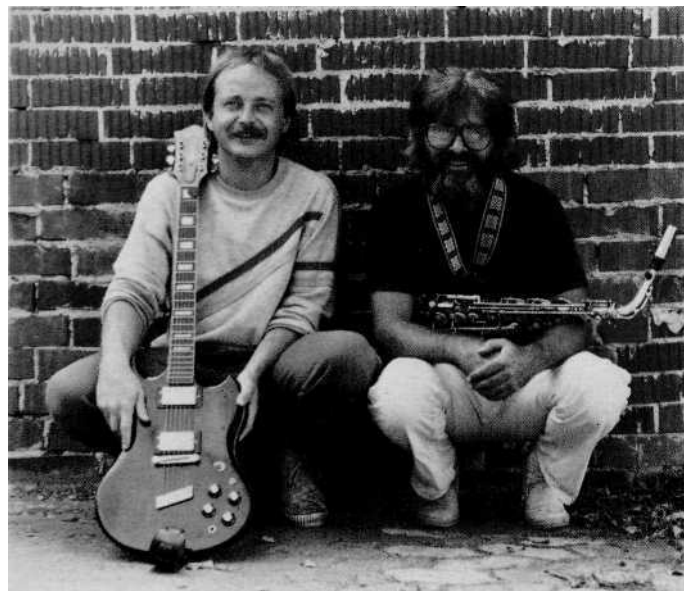
**The Good Time Orchestra** heißt die Gruppe des Schweizer Gitarristen Hans Peter Nef. Mit ihm spielen der Keyboarder Norbert Wagner, der Bassist Frank-Rudolf Schubert und der Schlagzeuger Peter Freiwerth. Kontakt: Eckhardt Naumann, Goßlerstr. 77, 3400 Göttingen.

**George Gruntz** bestreitet im Mai und Juni einen Wahlfachkurs „Jazz“ an der Musikhochschule Zürich. Der Aufgabenbereich umfaßt: Terminologie und Versuch der Abgrenzung des Jazz, Instrumental-Techniken, Tonbildung, Orchestrierung (für Interpreten in der Gruppe und einzeln, für Komponisten und Jazz-Bearbeiter), Gruppenarbeit, gemeinsames Musizieren (didaktisch, didaktisch/kreativ, kreativ). Zugelassen sind Berufsschüler und Studenten, die eine Berufslaufbahn als Jazzmusiker ins Auge fassen. Termine: 4./5. Mai, 19./20. Mai, 15./16. Juni und 29./30. Juni. Kontakt: Konservatorium und Musikhochschule Zürich, Florhofgasse 6, CH-8001 Zürich, Tel. 2 51 89 55.

**Harry Miller** starb Ende letzten Jahres an den Folgen eines Auto-Unfalls im Alter von 43 Jahren. Der englische Bassist war nachts nach einem Engagement in Holland verunglückt.



Als Dozent beim 25. Int. Remscheider Sommerkurs für Jazz: Ack van Rooyen  
Foto: Manfred Rinderspacher



Legte seine erste Platte vor: Das Uli Harmssen-Jochen Voß-Duo  
Foto: Jo Conrad

**Gunter Hampel**, der Anfang des Jahres mit der Sängerin Jeanne Lee, dem Bassisten Reggie Workman und dem Schlagzeuger John Betsch im Village Gate in New York spielte, wird im Juni/Juli sowohl im Duo mit Marion Brown, als auch im Trio mit Jeanne Lee und Thomas Keyserling und mit seiner Big Band in Deutschland gastieren. Kontakt: Gunter Hampel, 211 E 11 St. Apt. 2, New York City 10003, USA, Tel. 0 01-2 12-4 77 16 95.

**Ensemble Oriental**, die deutsch-türkische Gruppe um den Saz-Virtuosen özer Senay wird vom 18.-29. Mai weitere Auftritte in Deutschland bestreiten. Mit Senay spielen der Geiger Ferdi Manig, der Saxophonist Frank Schiweck, der Bassist Willi Hutzler und der Percussionist, Schlagzeuger und Darbukaspieler Baytekin Serce. Kontakt: Frank Schiweck, Im Gettrup 2 a, 4403 Senden/Westfalen,

Das **Uli Harmssen-Jochen Voß-Duo** hat seine erste Platte unter dem Titel „Mother nature, father harmony“ bei Fusion Records vorgelegt. Das Gitarre-Saxophon Duo spielt lyrische, harmonische Musik und wird im April auf eine einwöchige Deutschlandtournee gehen. Kontakt: Jochen Voß, Worpsweder Str. 8, 2822 Schwanewede.

**Elly Wright** veranstaltet vom 2.-6. April zusammen mit dem Kulturverein Wien-Donaustadt einen Jazz-Vocal-Workshop plus Ensemble-Unterricht mit dem Trio Mexas. Kontakt: Elly Wright, Waltergasse 3/2/10, A-1040 Wien, Tel. 02 22/6 52 06 55 oder 2 62 97 12.

**Licorice Factory**, die Klarinettengruppe von Perry Robinson, stellte sich kürzlich im New Yorker Blue Note in folgender Besetzung vor: Gunter Hampel, Mike Morgenstern, Eddie Daniels, Ron Odrich, Mark Whitecage und Perry Robinson. Dazu kamen ein Bassist, ein Schlagzeuger und eine Tänzerin.

## 25. Int. Remscheider Sommerkurs für Jazz vom 23. Juli - 4. August

Der diesjährige Sommerkurs für Jazz, der vom 23. Juli bis 4. August in der Akademie Remscheid stattfindet, ist ein Jubiläumskurs. Das 25jährige Jubiläum ist auch der Grund, weshalb in diesem Jahr in zusätzlichen Workshops und einem abendlichen Rahmenprogramm der Jazz und seine Beziehungen zu anderen Künsten unterrichtet werden. So werden z. B. Workshops zu den Themen „Jazz und Tanz“ und „Jazz, Mime und Theater“ angeboten. Im Rahmenprogramm wird sich das „Saxophon-multicolore-Quartett“ vorstellen, außerdem gibt es eine Vorführung zum Thema „Licht und Tanz“. Wie bisher werden auch in

diesem Kurs fortgeschrittene Amateure sowie Leiter von Musikgruppen und Bands in Theorie und Praxis unterwiesen. Es wurden folgende Dozenten verpflichtet: Ack van Rooyen, Trompete, Bobby Burgess, Posaune, Glen Buschmann, Klarinette, Herb Geller, Saxophon, Flöte, Joe Viera, Saxophon, Walter Norris, Klavier, Jasper van't Hof, Keyboards, Adalhard Roidinger, Bass, Peter Giger, Drums, Gerhard Laber, Percussion. Kontakt: Landesarbeitsgemeinschaft Musik Nordrhein-Westfalen e. V., Küppelstein 34, 5630 Remscheid 1, Tel. 0 21 91/7 94-219.

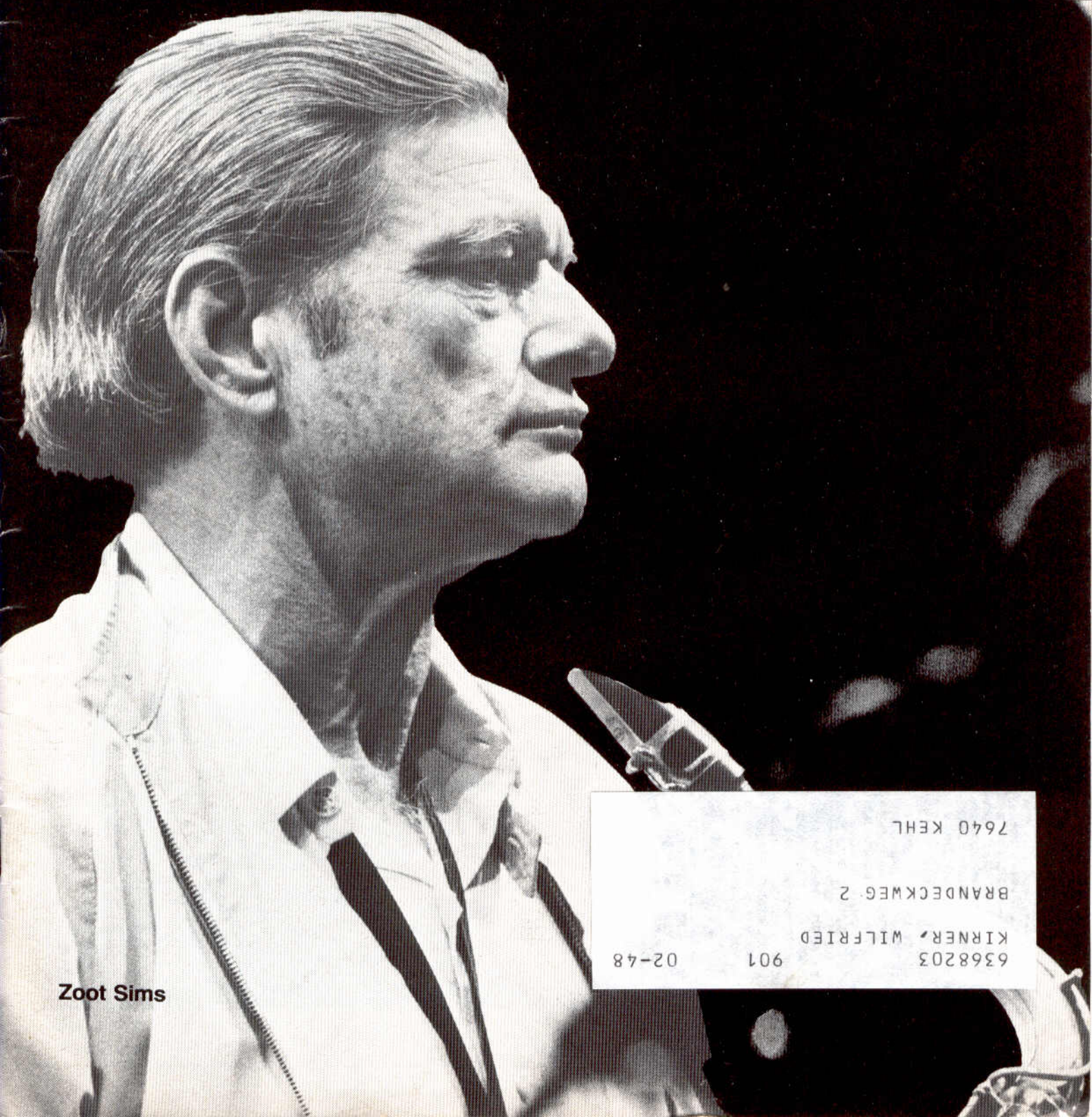


# JAZZ PODIUM

Nr. 5/XXXIII Mai 1984  
ISSN 0021-5686  
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 32,-

E 1315 EX

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



Zoot Sims

7640 KEHL

BRANDECKWEG 2

KIRNER, WILFRIED

6368203 901 02-48





Foto: Hans Kumpf

# Bobby McFerrin

im Gespräch mit Gudrun Endress

„Alleine zu singen ist einerseits das Natürlichste auf der Welt, ist aber andererseits für einen Vokalistin wie Sie das vielleicht Schwierigste, was es gibt?“

„Ja, weil es diese Kluft gibt zwischen der Kontrolle, die ich über die Stimme behalten möchte, und ihrer totalen Hingabe an die Musik, die in mir ist. Das ist sehr schwer zu vereinbaren. Ich habe bei all meinen Solokonzerten immer versucht, die Kontrolle über die Stimme zu bewahren, aber es wird mich noch viel Zeit kosten, mein Ziel zu erreichen. Wahrscheinlich dauert es viele, viele Jahre. Ich werde kämpfen, um mich selbst lösen zu können, das ist die ganze Schwierigkeit, die hinter den Solokonzerten steht.“

„Da die Inspiration der Partner beim Solosingen fehlt, müssen Sie alles aus sich heraus schöpfen. Bekommen Sie durch den Zuhörer Anregungen?“

„Das hilft sicherlich. Alles ist ein Faktor bei der Improvisation - ganz besonders die Zuhörer, aber auch die Beschaffenheit des Saals, die Akustik...“

... sicher doch auch nicht zuletzt Ihre momentane innere und äußere Verfassung. Gibt es Abende, an denen Sie sich nur mit großen Schwierigkeiten ganz auf die Musik konzentrieren können und sich lösen?“

„Das ist schwierig gültig zu beantworten. Es gibt Tausende von unberechenbaren Faktoren, die bei den Konzerten auftauchen können. Das Konzert, das ich jetzt in Bremen gab, fand in der selben Halle statt, in der Popstar Nena auftrat und deren Musik dröhnte bis in den Saal in dem ich auftrat, herüber. Das Gejohle der Leute, der Beat der Trommeln, des Elektrobasses - alles war auszumachen. Nach einem Stück mußte ich pausieren, meine Gedanken sammeln und meine Zuhörer fühlten mit mir, sie waren sehr ärgerlich über diese unliebsame Begleiterscheinung. ...“

„Kommen Ihnen da auch Gedanken wie die Frage, warum ein Popstar mit so beschränktem Können einen so großen Erfolg hat, so viel Geld macht...“

... sicher kommen dir solche Gedanken. Doch ich weiß, daß ich mir für meine Musik jetzt langsam aber sicher ein Publikum aufbaue. Ich sehe darin eine Zukunft, in der ich mir nicht mühseligst ein Publikum heranziehen muß. Das, was ich jetzt tue, kann ich am besten und ich mache es auch am liebsten. Ich spüre, daß einige Leute von meinem Gesang so stark berührt werden, daß sie zu meinen weiteren Konzerten auch wiederkommen.“

„Auch Ihre Platten kaufen. Sie haben

schon bei Ihren ersten Europatourneen im Sommer 1982 geäußert, daß Sie beabsichtigten, Solokonzerte zu geben. Wie kam es dann schließlich zu diesem Schritt?“

„Es kam eigentlich durch einen Zufall dazu. Ich war in einer kleinen Stadt in Oregon zu Gast und als ich vor dem Konzert in den Saal ging, fand ich nicht nur heraus, daß die mir zur Verfügung stehende Saalbeschallung ziemlich schrecklich war, sondern auch, daß die Veranstaltung als Solokonzert angesagt war. Ich erschrak ziemlich, denn zu jener Zeit griff ich immer noch auf Stücke meines Debutalbums, etwa auf 'Jubilee' oder 'Moondance' zurück. Das Konzert begann dann damit, daß ich auf dem Pianostuhl auf der Bühne saß und ohne Mikrophon zu singen anfang. Das Nächste, was mir zu Bewußtsein kam, war, daß ich zwei Stunden lang gesungen hatte, was mir, bis zu jener Nacht, noch nie passiert war. Ich hatte zuvor höchstens 45 Minuten, vielleicht auch einmal 1 Stunde alleine durchgehalten. Nach dem Konzert empfand ich eine tiefe Befriedigung, ich sagte zu mir: jetzt bist du soweit, jetzt kannst du damit anfangen, Solokonzerte zu geben, denn du hast bewiesen, daß du die Aufmerksamkeit eines Publikums über 2 Stunden lang auf dich

richten kannst. Das geschah im März 1983. Am 13. Mai gab ich dann mein erstes richtiges Solokonzert in San Francisco und nach dieser Bewährungsprobe sagte ich zu meiner Managerin Linda Goldstein, ich wolle in Zukunft gerne weitere Solokonzerte geben. Nun hatte sie aber für den Sommer durchweg Engagements mit meiner Gruppe abgeschlossen, so daß sie alle Veranstalter benachrichtigen und ihnen meinen Entschluß klarmachen mußte. Wie erwartet verlor ich dadurch einige Gigs. Es gibt Leute, die noch nicht verstehen, was ich damit will. Im vergangenen Sommer trat ich dann in einigen skandinavischen Ländern auf, bestritt aber nur etwa 1 stündige Auftritte, auch bei Festivals, solo. Das empfand ich dann mehr als eine Vorbereitung auf die tatsächlichen Solokonzerte. Es ist jetzt das siebte, das ich gegeben habe."

„Und wie fühlen Sie sich, wenn Sie alleine die Bühne betreten?"

„Voll von Ängsten, aber das ist gut so. Ich bin froh so zu empfinden, denn das gibt so eine Art Ansporn."

„Ist das Material, das Sie singen zumeist improvisiert, oder gibt es Musik, die Sie zuvor festgelegt haben und auf die Sie sich stützen, wenn Sie in diesem oder jenem Moment nicht die gewünschten Eingebungen bekommen?"

„Einige Solostücke habe ich aufgeschrieben, ich werde auch einiges davon für mein Buch auswählen und auf diese Stücke kann ich im Notfall immer zurückgreifen. Ich freue mich sie zu singen, weiß aber gleichzeitig, daß ich mich selbst beschränke, wenn ich nicht total improvisiere. Die Konzerte dieser Tournee wurden alle aufgezeichnet, um daraus die erste Soloplatte zu machen. Insgesamt sind es 14 Stunden Musik, von denen dann für die Platte höchstens 45 Minuten ausgewählt werden. Deshalb habe ich in den Konzerten keine 20 oder gar 30 Minuten dauernde Stücke vorgetragen, denn derartiges wäre für die erste Soloplatte nicht unbedingt ideal. Vielleicht für weitere. Bei total improvisierten Stücken kann es mich allein 5 Minuten kosten, eine Basis zu finden, auf der ich die Improvisation aufbauen kann, weitere 10 Minuten, um diese Thematik zu entwickeln und weitere 10 Minuten, um sie fortzuführen und abzuschließen."

„Was war der Anlaß dafür, daß nach ihrer Debutplatte - außer der Vocal Summit LP - keine Platte von Ihnen herauskam?"

„Das kam daher, weil meine Plattenfirma der Ansicht war, ich sollte gewissermaßen in die Fußstapfen Al Jarreaus treten, sie wollte ein Pop-Album mit mir produzieren und stellte mir dafür ein beachtliches Budget in Aussicht. Obwohl ich diese Idee in einigen Punkten für gut hielt, kämpfte ich innerlich dagegen an, weil ich mir im Klaren darüber bin, daß es für mich nach Einschnwenken in die Pop-Richtung noch

viel schwieriger sein würde, mich als Solosänger zu profilieren."

„Wenn ich einmal ein gewisses Image habe, ist es schwer, wieder davon loszukommen."

„Es wäre auch schwierig für mich, nach einer solchen Produktion ohne eine Band, ganz allein, auf die Bühne zu gehen, ohne all die Keyboards und das Zeug, das für Pop-Stars unerlässlich ist. Meine starke innere Überzeugung, daß in den Solokonzerten meine eigentliche Aufgabe liegt, verhinderte diesen Plan der Plattenfirma. Ich bin froh, daß ich mich für das Solosingen entschieden habe, denn das ist es, was ich seit Jahren - genau genommen sechs - von sieben Jahren, die ich überhaupt erst singe. Diese Hoffnungen wollte ich nicht wegen einer Pop-Karriere zerschlagen, vielmehr zu diesem Punkt vorstoßen, an dem ich alleine singe, für Ruhm, Geld, Ehre oder was sonst."

„Sie lehnen deshalb auch alle anderen Angebote ab."

„Ja, da rief mich z. B. im vergangenen November John McLaughlin an, um mich für sein neues Mahavishnu Orchestra zu gewinnen. Wir redeten in den folgenden Monaten wiederholt über dieses Projekt und es erschien mir sehr verlockend, mit John McLaughlin, Billy Cobham, dem Saxophonisten Bill Evans arbeiten zu können, Teil einer bestimmt sehr populären Band zu sein. John schickte mir dann auch einiges an Musik, was alles sehr interessant klang, und ich wußte, daß ich mit Freude einige Zeit dabei sein würde. Ich respektiere John als Mensch sehr und ich würde ihn gerne besser kennenlernen. Vor einigen Wochen rief er dann wieder an und wollte gleich feste Absprachen treffen. Ich erbat mir noch kurze Bedenkzeit, in der mir klar wurde, wie ich mich entscheiden mußte, es gab nur entweder oder. Es tat mir weh, aber ich mußte meine Kräfte ganz auf mein Solosingen konzentrieren."

„Wenn Sie sich als Solosänger einen Namen gemacht haben, dann können Sie auch alle möglichen anderen Projekte in Angriff nehmen!"

„Aber zuerst muß ich mich aufbauen, dann erst kommen alle anderen Dinge an die Reihe."

„Sind irgendwelche ideologische Gründe dafür ausschlaggebend, daß sie nicht mit elektronischen Keyboards arbeiten?"

„Man könnte darüber diskutieren. Es sind das eben alles keine natürlichen Instrumente. Aber während dieser Tournee mußte ich doch zwangsläufig mit verschiedenen technischen Apparaturen arbeiten. Die Konzerte wurden für die Platte mitgeschnitten und auf Video aufgezeichnet. Das brachte ein aufwendiges Soundsystem mit sich, auch Lichteffekte. Manchmal fand ich das alles recht störend. Meine besten Momente beim Singen sind jene, in denen ich mich innerlich mit meiner Umgebung einsfühle - also in

der Natur. Sie sind dann zu erreichen, wenn ich nur für mich selbst singe, wenn nichts anderes um mich herum vorgeht. Dann ist auch meine Intonation am besten - keiner meiner besten Momente wird daher wohl jemals aufgenommen werden! Es wird wahrscheinlich selten auf der Bühne Augenblicke geben, in denen ich aufhöre, ich selbst zu sein und zur Musik werde. Das Publikum müßte mir also in die Natur nachfolgen, wenn es meine Sternstunden miterleben will. Das ist eben das Risiko der Improvisation, es ist sehr risikoreich, was ich mache und das Publikum muß es mit mir gemeinsam tragen - den ganzen Abend hindurch. Die Zuhörer waren immer sehr aufgeschlossen, sehr aufnahmebereit."

„Meinen Sie, daß Ihre Zuhörer genau verstehen, was Sie mit Ihrer Stimme alles tun können?"

„Eine Menge meiner Anziehungskraft hat damit zu tun, daß die Zuhörer es nicht verstehen, und ich glaube, daß sie mich nicht zuletzt deshalb noch längere Zeit begleiten werden, um zu verfolgen, wie weit ich mit der Stimme gehen kann. Das ist ein Teil der Faszination, die von mir ausgeht. Es wird immer wieder gesagt, daß das, was ich mache, brandneu ist, aber in Wirklichkeit ist es uralt. Die Stimme und die Trommel waren die ersten Instrumente überhaupt und ich bin sicher, daß verschiedene Kulturkreise auf der Welt genau verstehen können, was ich tue."

„Informieren Sie sich über Gesangkunst anderer Kulturen?"

„Ich fange an, das zu tun, ich habe auch mehr Interesse daran als bislang. Ich habe es bewußt vermieden, denn als ein Mensch, der sich von allem sehr beeinflussen läßt, erschien mir die Gefahr, andere Sänger zu kopieren, zu groß. Als Pianist beeindruckte mich Keith Jarrett zutiefst und das Nächste, was ich tat, war, daß ich ihn zu kopieren versuchte. Eine sehr entmutigende Erfahrung. Als ich nach meiner Zeit als Pianist mit dem Singen anfang, wußte ich diese Erfahrung umzusetzen, deshalb ging ich nicht hin und kaufte mir Ella, Sarah.... Ich wollte in mich selbst hineinhören, um herauszufinden, was aus mir herauskommt."

„Sie singen zwar - wie könnte es anders sein - nur immer einen Ton nach dem anderen, aber bisweilen klingt Ihr Gesang mehrstimmig.. .."

„... manche Zuhörer meinen auch, ich könnte mehrstimmig singen. Diese Illusion wird durch die Klangfarben, die Intervalle, die ich singe, erzeugt."

„Sie singen ja tagsüber fortwährend, bei den verschiedensten Anlässen. An was arbeiten Sie da hauptsächlich?"

„An meiner Intonation, das ist das wichtigste überhaupt. Denn wenn die Intonation nicht stimmt, dann kann niemand den Gesang ertragen. Verstimmt zu singen, das ergibt keinen Sinn. Grundsätzlich verwen-



de ich eine Menge Zeit darauf, daß ich stimmend singe."

„Und wie erzielen Sie da das bestmögliche Ergebnis?"

„Durch Hören und durch Konzentration. Bei dem ersten Stück, das ich solo auf der Bühne singe, brauche ich immer eine Menge Zeit, um richtig ‚in tune‘ zu kommen. Ich muß den Saal spüren, das Publikum, und oftmals geht meine Stimme dahin, wo es gar nicht beabsichtigt war. Ich will auch diesen oder jenen Ton singen und erreiche ihn nicht auf Anhieb. Dann muß ich es noch einmal versuchen...."

„Wenn Sie auf Anhieb nicht den richtigen Ton treffen, dann versuchen Sie es ganz bewußt noch ein zweites Mal, um dem Publikum zu signalisieren, das war ein Fehler, den ich ausbessere. Das war ja bekanntlich auch die Verfahrensweise von Art Tatum, wenn er versehentlich - wohl aufgrund seiner Blindheit - einen falschen Ton anschlug."

„Richtig ja, ich mache das so und das Publikum akzeptiert das bisher auch, es gestattet mir, Fehler zu machen."

„Da ist das lebendige Element der Musik zu spüren. Bei all dem Einsatz elektronischer Keyboards in der heutigen Musik entsteht oftmals der Eindruck, daß es sich mehr um Maschinen als um Menschen handelt."

„Nicht nur das, sondern je höher der Pegel des Klanges ist, mit dem man konfrontiert wird, desto stärker empfindet man ihn als Angriff auf die eigene Person und desto mehr entfernt man sich von der Musik. Wenn etwas so intim ist wie eine einzige Stimme auf der Bühne, dann mußt du deinen ganzen Körper dafür einsetzen, um zu hören, dein ganzer Körper wird dein Ohr, du neigst dich der Musik zu. Und genau dabei lernst du wirklich hören."

„Das ist eine sehr wichtige Erfahrung für viele im Publikum, und das Publikum dankt es Ihnen auch."

„Es war auch für mich eine wichtige Erfahrung. Mein Vater machte mir vor vielen Jahren diese Zusammenhänge klar. Ich erinnere mich, daß ich eines Tages die Stereoanlage furchtbar laut aufdrehte, um möglichst viel zu hören. Er sagte mir, ich solle sie leiser stellen und erklärte mir warum. Ich experimentierte auch später mit dem Lautstärkepegel der Musik, drehte sie so leise, daß ich sie kaum hörte, und erreichte dabei den Punkt, an dem ich mich so sehr darauf konzentrierte, daß alle Geräusche um mich herum nicht mehr zählten."

„Trafen Sie Ihren Vater nach Ihrem gemeinsamen Auftritt in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche während des Jazz Festes Berlin 83 wieder?"

„Nein, ich habe ihn seit Berlin nicht mehr gesehen, aber unsere Beziehung zueinander hat sich wirklich verdichtet. Meine Eltern ließen sich vor 17 Jahren scheiden und mein Vater zog nach St. Louis. Wir litten seit dieser Zeit wie andere Väter und

Söhne am Generationsproblem, jeder nahm seine Schwierigkeiten mit sich. Dieses erneute Treffen, bei dem wir miteinander sangen, brachte uns wirklich zusammen. In diesen 2 Stunden gemeinsamen Auftretens fanden wir enger zueinander als die vergangenen 17 Jahre uns auseinander bringen konnte. Wir sprachen seither häufig am Telefon und es half uns beiden sehr viel. Ich hatte mir, seit ich selbst Vater bin, gewünscht, meinen Vater wiederzufinden, ich wollte ihn richtig kennenlernen und die Musik führte uns zusammen."

„Sie sind Ihrem Vater bestimmt für Ihre musikalische Erziehung und Anleitung dankbar."

„Gewiß, ich wuchs mit Klassik auf, ich hatte eine großartige musikalische Erziehung als Kind, ich hörte zu Hause die schönste Vokalmusik, die es überhaupt gibt."

„Sie können heute sicherlich aus all dem, was Sie gehört und gelernt haben, schöpfen."

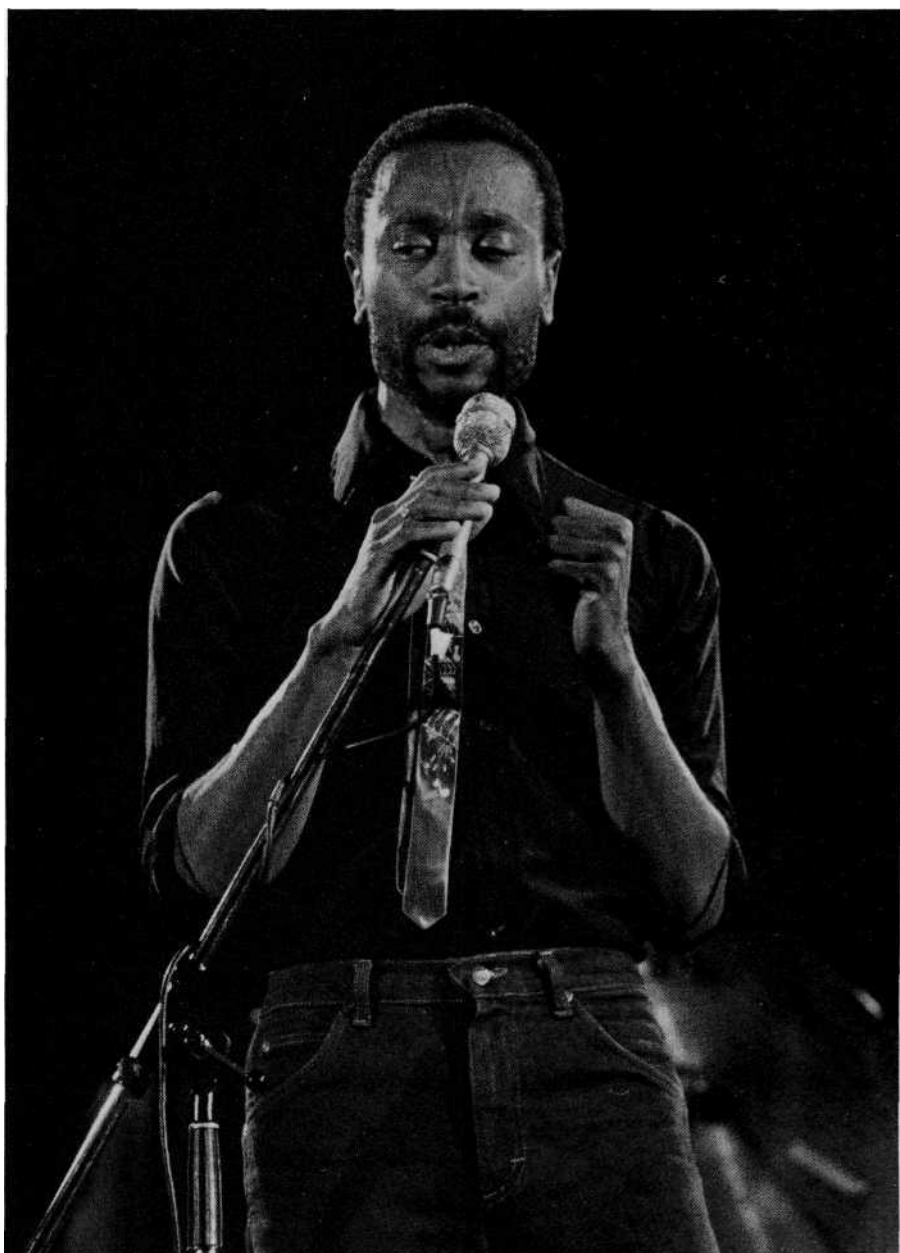
„Ich hoffe, daß es mir gelingt".

„Ihr Vater schien in Berlin sehr überrascht von dem, was Sie mit Ihrer Stimme tun können."

„Es war das erste Mal, daß er mich richtig singen hörte. Er hatte vor 9 Jahren, als ich noch kein Vokalist war, sondern nur hin und wieder eine der top forties mit einer Band vortrug, davon Kenntnis genommen. Ich hatte zuvor nie Freude am Singen gehabt, es gab nur ein paar Songs, die ich wirklich mochte."

„Was sagte Ihr Vater zu Ihrem stimmlichen Einsatz?"

„Er war erstaunt und verstand nicht, was ich tat und wie ich es tat. Aber er schätzte es, ist ja selbst Sänger und hat Hochachtung vor ehrlich empfundenem Gesang. Wenn meine Intonation schlecht wäre,



Bobby McFerrin: „I'm a singer, a vocal artist. Es geht mir darum als Sänger, als Vocalartist Freude zu verbreiten."  
Foto: Paul Gerhard Deker

würde er mich als Sänger nicht anerkennen. Als mir mein Vater in Berlin sagte, er sei sehr beeindruckt von dem, was ich tue, war ich besonders stolz darauf. Wir werden wahrscheinlich auch in Zukunft wieder zusammen singen, wir bekamen erst kürzlich ein Angebot aus London."

„Ein solches Konzert von Vater und Sohn McFerrin ist für Freunde der Klassik, des Jazz und Pop - des Gesangs schlechthin - gewiß gleichermaßen interessant."

„Sicherlich. Erst kürzlich fiel mir auf, wie ich auf die Frage, ob ich mich als Jazzsänger verstehe, einfach antwortete: I'm a singer, a vocal-artist. Es geht mir darum, als Sänger, als Vocalartist Freude zu verbreiten."

„Sie werden deshalb zumeist als Jazzsänger eingestuft, weil sie mit der Stimme improvisieren, auch eine Entwicklung in der Improvisation durchmachen."

„Zuerst sang ich - vorwiegend in Piano-bars - Balladen, dann auch up tempo Stücke und als ich dann mit einer Gruppe arbeitete, griff ich zunächst eine Menge Standards auf, bevor ich meine eigenen Sachen sang, total improvisierte. Ich mache mir darüber nicht allzuviel Gedanken, es vollzieht sich im Unterbewußtsein. Wenn ich solo singe, bin ich mir dieses Prozesses nicht bewußt. Die ganze Idee ist: dir der Töne bewußt zu sein, die aus dir herauskommen. Du bist derjenige, der sie beobachtet, sie verfolgt. Das ist die Motivation, die Herausforderung, der ständige Ansporn. Ich bin nur in dem Sinne erfolgreich, daß ich es tue, daß ich es zu tun versuche. Einige Abende der Tournee waren nicht allzu gut - musikalisch gesehen. ..."

„... das ist Ihre Meinung, Sie stellen sehr hohe Ansprüche an sich selbst...."

„... das mag sein. Ich freue mich auch so, daß ich es jetzt schaffte, das zu tun, was ich mir seit vielen Jahren vorgenommen hatte. Das Solosingen bereitet mir großes Vergnügen."

„Können Sie mir den Stand der Dinge sagen über das Projekt mit Al Jarreau, Jon Hendricks und Ihnen?"

„Wir müssen uns noch darüber einigen, ich sprach bisher nur mit Jon darüber und er ist begeistert von der Sache, ich hatte noch keine Gelegenheit mit Al das Projekt zu erörtern. Er ist der am meisten beschäftigte von uns dreien und das ganze Projekt hängt von seiner Verfügbarkeit ab. Ich werde jedoch im Mai oder Juni in New York eine Studioplatte aufnehmen und dabei nicht nur mit diversen Musikern zusammenarbeiten, sondern auch ein Stück realisieren, bei dem Jon, Al und ich etwas zusammen singen. Wenn Al daran Freude hat, wird er auch dem anderen Projekt zustimmen."

„Es wäre für Jon Hendricks vor allem sehr erfreulich, einmal wieder mehr ins Scheinwerferlicht treten zu können, er hat schon lange nicht mehr die Anerkennung erhalten, die er verdient."

„Genau und das obwohl er so ein brillanter Vokalist ist, so vielen etwas lehrte."

„Gibt es noch weitere Projekte für die nahe Zukunft?"

„Ich werde wahrscheinlich bei den Solokonzerten bleiben, das wird die Ausgangsbasis für alles sein, was ich mache. Das ist meine Stärke und deshalb vorrangig. Reizvoll erscheint es mir auch, nur mit einem Bassisten zusammenzuarbeiten oder mit Baß und Schlagzeug, oder improvisatorische Dinge für eine Dance Company zu erarbeiten. Ich würde liebend gerne auch Vokalmusik für Kunstgalerien machen. Ich habe die Idee, Musik im Rahmen eines Bildes einzubauen, Musik, die fast unhörbar leise erklingt, so daß der Betrachter des Bildes nicht unbedingt den Eindruck hat, etwas zu hören, sondern eher etwas zu fühlen. Auch Filmmusiken allein mit der Stimme zu gestalten, sind bestimmt eine lohnende Sache. Ich hätte auch gerne ein Vokalensemble, mit dem ich Stücke singen würde, die auf meinen Improvisationen aufgebaut sind."

„Bestehen von Ihrer Seite aus Pläne, wieder mit dem sogenannten Vocal Summit zu arbeiten?"

„Oh ja, wenn wir es könnten. Es ist einfach schwierig, fünf Leute zusammenzukriegen, die fünf verschiedene Toumeepäne haben. Ich glaube, daß Jay Clayton, Jeanne Lee, Urszula Dudziak und Lauren Newton zum jetzigen Zeitpunkt eher ver-

fügar sind als ich. Es gehen viele Angebote für Soloauftritte an mich und das sind eben die Dinge, die ich jetzt tun muß. Insofern hängt die erneute Arbeit mit dem Vocal Summit davon ab, ob und wann ich verfügbar bin. Wir hatten viel Spaß miteinander. Es ist einfach toll mit anderen Vokalistinnen zu singen."

„Ist es Ihnen egal, ob es sich dabei um Vokalistinnen oder Vokalisten handelt?"

„Das macht keinen Unterschied. Die Kraft der Vokalmusik entfaltet sich so oder so."

Sie zieht erwiesenermaßen die Aufmerksamkeit der Hörer auf sich und zwar vom ersten Moment an. Die Stimme ist Leben, ist Atem."

„Die Hörer entdecken dadurch, daß auch sie selbst über ein Instrument, eben ihre Stimme verfügen. Die Walkman-Generation wird angeregt, sich Gedanken darüber zu machen, daß sie auch selbst aus sich heraus etwas schaffen können."

„Ich ermutige sie nachhaltig dazu. Ich selbst singe lieber als das Radio oder den Fernseher einzuschalten. Und wenn ich schon mal Rundfunk höre, dann eigentlich nur klassische Musik. Ich glaube die Musik ist ein sehr gutes Heilmittel und mir gefällt vieles an der alten Musik viel besser als das, was heute gespielt wird. Ich bin der Ansicht, daß vieles von dem, was heute zu hören ist, ungesund ist - für Körper, Geist und Seele."



Die Stimme ist Leben, ist Atem: Bobby McFerrin

Foto: Hans Kumpf



Foto: Karl-Heinz Bechholz

Er spielt unprätentiös, relaxed, ohne gleichgültig zu werden - und er spielt dynamisch, spannungsgeladen, den Aufbau seiner Chorusse fast unmerklich steigend, verdichtend, beschleunigend, ohne seine Mittel (und sich selbst) auf peinliche Weise zu forcieren oder zu erschöpfen, ... in jeder Formation ist er stets der musikalisch erfreulichste Solist, ohne dabei seine Kollegen in den Hintergrund zu drängen - wie selbstverständlich fügt er sich auf eleganteste Art, nie seine persönliche Note verleugnend, in den gemeinsamen Rahmen ... schrieb weiland Teddy Leyh in seinem kritischen Mosaik anno 1961 (JP IX/61) und formulierte weiter: Zwischen den Polen Miles und Diz und in der Bahn des erloschenen Kometen Clifford Brown mag manch verheißungsvoller Ansatz noch als Leerlauf empfunden werden und des bekräftigenden Nachhalls entbehren. Harren wir aus! Die Wartezeit verkürzen hilft uns ein Trompeter, der we-

**Ehrlichkeit als Mensch und Musiker**

## Art Farmer

niger als Silberstreif einer möglicherweise (welch vernünftige Einschränkung!) utopischen Trompeten-Renaissance, als vielmehr als gewichtige, weil konstante, eine klare, eindeutige Sprache beherrschende Stimme der Gegenwart gewertet werden sollte: Art Farmer, ein Musiker, der seinen ehrlich-konsequenten Weg musikalischer und menschlicher Größe ohne kommerziellen Seelenverkauf, ohne raketentrompetende, vielleicht nur auf Exzentrík fußende Publizität und Starambition geht. Um die Jahreswende 1983 ergab sich in Arts schmuckem Reihnhaus in seiner Wahlheimat Wien die Möglichkeit zu einem ausführlichen Gespräch. Der Hauptakzent sollte dabei (neben der m. E. unumgänglichen, weil dem selbst interes-

sierten Jazzfan kaum bekannten Auflistung seiner Ambitionen in letzter Zeit, sprich Aufnahme- und Tourtätigkeit und unter möglichst optimierter, weil kaum vermeidbarer Hintanstellung biographischer Daten) insbesondere auf Arts Eindrücke, Empfindungen und Gedanken zum Jazz-Zeitgeist '84 gelegt werden. Beginnen wir mit den 60ern, Hochblüte des 'Flower-Power-Rock-Pop', der Beatles - eine Phase, die dem Jazz jenseits von Miles und Trane in den USA hinsichtlich seines ökonomischen, aber auch gesellschaftskritischen (-politischen) Stellenwerts nicht all zu gut zu Gesicht stand. „Es war eine Zeit massiver gesellschaftlicher Umwälzungen, nicht nur für uns Musiker war die sich bietende Situation konfus ... Es gab zwar einige Clubs, aber sicherlich nicht in dem Ausmaß wie heute. In New York gab es 3 Clubs: Max Gordons Village Vanguard, das Village Gate und einen Club namens Slug's, in dem ich

vielleicht 2- oder 3mal im Jahr spielte. Ab 1965 verlegte ich mein Arbeitsfeld mehr und mehr nach Europa, wo ich für jeweils einige Wochen an verschiedenen Orten in Deutschland, aber auch Skandinavien blieb. Als die Arbeitsmöglichkeiten mehr und mehr wurden und ich so mehr als die Hälfte des Jahres in Europa verbrachte, überlegte ich mir, meinen Wohnsitz ganz nach Europa zu verlegen und meine Wohnung in New York aufzugeben."

Art Farmers erster Wien-Besuch fällt in das Jahr 1966. Friedrich Gulda lud Art neben J. J. Johnson, Cannonball Adderley, Josef Zawinul, Ron Carter und Mel Lewis ein, als Juror bzw. Solist des Eurojazz-Orchesters am 'Internationalen Wettbewerb für Modern Jazz' teilzunehmen. Bei dieser Gelegenheit lernte er Fritz Pau-er sowie seine spätere Frau kennen.

"Ich erhielt dann ein Angebot vom österreichischen Rundfunk, am Aufbau der ORF-Bigband mitzuarbeiten. Eingedenk der eher wirren Lage in den USA nahm ich das Angebot an und verlegte, das war 1968, meinen Wohnsitz nach Wien."

Ein Entschluß eines amerikanischen Jazzers, der keineswegs einen Präzedenzfall darstellte, ruft man sich Namen wie Dexter Gordon, Mal Waldron, Johnny Griffin, Oscar Pettiford, Kenny Clarke oder Leo Wright in Erinnerung; Musiker, die dem europäischen Jazz wichtigste Impulse gaben:

"Es war für viele eine Erfahrung aus erster Hand; nicht nur Schallplatten zu hören, sondern Musiker 'in ihrer ganzen menschlichen Breite' zu erleben, sowohl Gutes, als auch Schlechtes kennenzulernen. Wenn Du eine LP hörst, kann Dir das nie das Gesamtbild eines Musikers vermitteln, da man ja nur das Beste präsentiert bekommt. Junge Musiker können nur dann profitieren, wenn sie beide Seiten zu sehen bekommen und sich eine künstlerische Freiheit bewahren, das zu adaptieren, was Ihnen gefällt. Es gilt ja nicht, von einem Musiker mit längerer Spielerfahrung alles zu übernehmen!"

Art Farmer wurde am 21. August 1928 in Council Bluffs, einem kleinen Städtchen im Bundesstaat Iowa geboren. Als Art und sein Zwillingbruder Addison 4 Jahre alt waren, übersiedelten sie mit Ihren Eltern nach Phoenix/Arizona.

"Jazz hörte ich bei Bekannten in der Nachbarschaft, es war einfach ein Teil des täglichen Lebens, nichts Außergewöhnliches. Es gab natürlich auch eine Menge Country Music zu hören, aber darauf legte ich keinen besonderen Wert!"

Art hatte schon gute Kenntnisse auf dem Klavier, der Violine und Tuba und, seit seinem 14. Lebensjahr, auch der Trompete erworben, als er 16jährig zusammen mit Zwillingbruder Addison auf Ferien nach Los Angeles kam. Dort hörte er Roy Eldridge und Howard McGhee, investierte seine Ersparnisse in Platten von Bird und Dizzy und beschloß, gemeinsam mit Addi-

son in L. A. das letzte High School-Jahr zu absolvieren:

"Die Abschlußprüfung an der High School machte ich, um meine Eltern zu beruhigen, ich arbeitete bereits als Musiker und ich wußte genau, daß es das ist, was ich wollte." Seine ersten Engagements führten ihn zu Horace Henderson, Floyd Ray und Johnny Otis. „Während einer Tour kamen wir nach New York -ich hatte bis zu diesem Zeitpunkt noch keinen Trompetenunterricht, ich spielte 'in a completely wrong way'. Ich mußte den Job aufgeben. Ich wäre so oder so hochkant gefeuert worden. So begann ich (auf Empfehlung des Ex-Jimmie Lunceford Trompeters Freddy Webster) bei Maurice Grupp zu studieren. Um das 1. Viährige Studium zu finanzieren, arbeitete ich als Pförtner und Kulissenschieber in einem New Yorker Theater." Art glückte darauf der Einstieg bei Jay McShann, er jammt in Los Angeles u. a. mit Wardell Gray, Dexter Gordon und Teddy Edwards und startete 1952 sein etwa 10jähriges Engagement bei Lionel Hampton: „Es war eine aufregende Zeit, mit Musikern wie Gigi Gryce, Clifford Brown, Alan Dawson, Jimmy Cleveland oder Quincy Jones arbeiten zu dürfen. Es war eine professionelle Big Band, kaum vergleichbar mit einer College-Band. Aber es gab natürlich die Möglichkeit, zu lernen ... from both sides ... Hamps Hauptanliegen war und ist die Show, die Musik hat da nur eine sekundäre Funktion, obwohl Hamp ein guter Musiker ist. Als Gigi, Brownie, Quincy und ich mit Hamp spielten, war das Konzept sehr ähnlich dem von Hamp '83. Ein Auftritt, wie bei der Europatournee 1953 bestand aus 2 Blöcken: Der erste war gehalt- und anspruchsvollen Arrangements gewidmet, der zweite brachte die bewährten Standards wie 'Hamp's Boogie Woogie' oder 'Flying Home', das Marschieren durch das Auditorium. Er wollte jedem etwas bieten, das war seine Philosophie. Wem es nicht gefällt, der muß ja seine Konzerte nicht besuchen oder in seiner Band spielen. Er ist ja hinlänglich bekannt, was einen bei Hamp erwartet."

Was in der darauf folgenden Phase des Freelancing, vornehmlich in New York die musikalischen Wege des Art Farmer kreuzte, kann durchaus als ein 'Who's Who' des Jazz betrachtet werden: Jam Sessions und Plattenaufnahmen mit Horace Silver, Coleman Hawkins, Ben Webster, das Zusammentreffen mit Lester Young, Plattensitzungen für Prestige mit Gene Ammons, Donald Byrd oder Earl Coleman als Leader, aber auch Aufnahmen unter eigenem Namen für Heliodor/United Artists, Contemporary, Prestige, Coral mit Bill Evans, Hank Jones, Roy Haynes, Milt Hinton, Bud Shank, Shelly Manne, Sessions mit Monk, Art Blakey; Teilnahme an Veranstaltungen an der Brandeis Universität mit Aufnahmen und Kompositionen von Charles Mingus und George Russell

und schließlich die Zusammenarbeit mit Gerry Mulligan. Eine Phase also, die mannigfache Anregungen, Erkenntnisse, musikalische Finesse und instrumentale Perfektion vermittelt.

Das erste Zusammentreffen Farmers mit Benny Golson fällt in das Jahr 1953, als beide in der Lionel Hampton Band spielten. Bei der erfolgreichen Europatournee war Benny jedoch nicht mehr mit von der Partie („Ich bedauere es immer noch", meinte Benny dazu in einem Gespräch mit Leonard Feather), da er nach einem Disput mit Lionels Frau über eine (schließlich um 2 Dollar) zu niedrige Abendgage ausstieg! Im Sommer 1959 hatte Art die Absicht, eine eigene Band zu formieren und sprach darüber mit Benny, der ähnliche Gedanken hegte. Die Idee, gemeinsame Sache zu machen, lag nahe -das Jazztet war geboren. Das Jazztet-Debut ging in New Yorks Five Spot über die Bühne, die ersten Plattenaufnahmen (für Argo Records) fanden im Februar 1960 statt. In dieser Band spielten damals neben Art, Benny, Curtis Fuller, Posaune, Addison Farmer, Baß und Lex Humphries, Schlagzeug, ein 21 Jahre alter Pianist aus Philadelphia: McCoy Tyner. Er blieb 6 Monate beim Jazztet, bevor er zu John Coltrane ging. Nach 3 Jahren wechselndem Erfolgs und zahlreichen Umbesetzungen löste sich das Jazztet 1962 auf.

"Ausschlaggebend dafür war keineswegs eine mangelnde Nachfrage", meint Benny Golson. „Tatsache war vor allem, daß Art und ich verschiedene musikalische Wege gehen wollten." Art, der sich ab diesem Zeitpunkt mehr und mehr dem Flügelhorn zuwandte, arbeitete u. a. mit dem Gitarri- sten Jim Hall; Benny zog sich von der Szene zurück, um sich ausschließlich dem Komponieren und Arrangieren zu widmen. „Benny war an die 10 Jahre in Hollywood, er konzentrierte sich voll aufs Komponieren. Er wollte als 'composer' in Hollywood bekannt und respektiert werden. Als Benny aber wieder mehr spielen wollte, wurde er mit einer unsäglichen Betrachtungsweise der Musikerschätzung konfrontiert: Entweder machst du das eine oder das andere. Wenn Leute sehen, daß du dein 'horn' spielst und du auf Tournee gehst, dann kannst du doch kein 'composer' sein!"

Die Reunion des Jazztet kam durch einen glücklichen Zufall zustande. Ein europäischer Promoter kontaktierte Benny Golson zwecks Vorbereitung einer Konzertserie mit J. J. Johnson. Da J. J. mitten in neuen Kompositionsvorhaben steckte und L. A. nicht verlassen wollte, erfragte Bennys Promoter Alternatiworschläge. Neuauflage des Jazztets - warum nicht? dachte Golson. -Die erste Tour des „neuen" Jazztet führte Art, Benny und Curtis Fuller, die 3 Jazztet-Stammväter, mit Mikkey Tucker, Rufus Reid (Ray Drummond) und Al „Tootie" Heath nach Japan; es folgte eine Europa-Tournee im Sommer



'82 und ein Gastspiel im New Yorker Fat Tuesday's. Das Repertoire, das mittlerweile auf 3 LPs dokumentiert ist („Voices All“ auf RVJ „Moment To Moment“ auf Soul Note 1066 und ein im November '83 aufgenommenes Album noch unbekannten Namens) umfaßt vornehmlich Kompositionen Golsons sowohl älteren („Along Came Betty“, „Killer Joe“, „Whisper not“) als auch neueren Datums. Der durch die Lyrics einer Annie Ross zum Jazz-Standard gewordene „Farmer's market“ stellt natürlich einen Fixpunkt des Jazztets-Songbooks dar: „Ich schreibe eigentlich nicht so viel“, meint Art dazu, „ich habe etwa 40 Songs in meiner BMI-Liste. Ich komponiere nur dann, wenn es notwendig ist: Wenn ich einen Song für eine Platten-sitzung, eine Tournee brauche und es gibt keinen, der mir zusagt, versuche ich einen zu schreiben. Das ist aber selten. Wenn ich für eine Tour einen neuen Song mit-bringe und Benny auch, dann ist Bennys Song sicher der Beste, den er je geschrie-ben hat“, schließt Art verschmitzt. „Ich würde gerne mehr komponieren. Aber wenn du eine Idee hast, mußt du hart daran arbeiten, viel Zeit aufwenden, um sie weiterzuentwickeln ... Aber meine Zeit geht drauf mit dem Trompeteblasen.“ „Im allgemeinen, so glaube ich, steht es heute um den Jazz besser obwohl es natürlich immer Plätze gibt, wo es schlechter ist. Aber der Jazz ist nie statisch, da gibt es immer ein Kommen und Gehen. Du kannst in eine Stadt kommen, wo es 3 oder 4 Clubs gibt und 1 Jahr später be-steht vielleicht gar keiner mehr und nach 1 Jahr gibt es dann wieder einige Clubs-das Ganze ist irgendwie nicht voraussehbar. Wenn ich für mich spreche, ist die derzeiti-ghe Situation besser als in den 60er Jah-ren, einfach deshalb, weil ich nicht an einen Ort gebunden, fixiert bin. Ich kann dort hingehen, wo es Auftrittsmöglichkei-ten gibt, 3- bis 4mal im Jahr nach New York ins Lush Life oder Fat Tuesday's, möglichst 2mal im Jahr auf eine intensive Tournee nach Japan ... Japan ist ein gu-ter Boden für mich, die Japaner sind ein äußerst musikalisches Volk. Obwohl natürlich die Mehrheit nicht an Jazz interessiert ist, ist es trotz alledem eine bemerkenswerte Anzahl - und sie haben sich ein eigenes Urteil gebildet, einen individuellen Ge-schmack entwickelt, der nicht unbedingt mit dem mancher Experten in Europa oder den USA konform geht. So gibt es einige Musiker, die in Japan eine Popularität ge-nießen, die sie anderswo nicht einmal an-deutungsweise erreichen.“ (Ob Art zu die-ser Gruppe von Musikern hinzugezählt werden kann? Ich glaube schon!) „Die meisten Konzerte gibt es in Hallen mit 2000-4000 Plätzen, die dann auch immer besetzt sind oder, wie das Aurex Jazzfe-stival in einem Baseball-Stadion in Yoko-hama, unter freiem Himmel. Wir spielten natürlich auch in Clubs, aber das Interes-se ist zumeist so groß, daß es unmöglich



Reunion des Jazztets: Art Farmer und Benny Golson 1982

Foto: Ray Avery

ist, in kleinem Rahmen zu spielen. Die nächste Japan-Tournee ist für Juni vorge-sehen, und zwar mit dem Jazztet, mit dem ich bereits 1982 dort war."

1982 und 1983 waren sehr erfolgreiche Jahre für Art Farmer: Plattenaufnahmen mit Ron Carter, Saxophonist Bill Evans und Tony Williams (Elektra Musician 60124); Plattensitzungen mit Arts ameri-kanischer Band für Soul Note („Mirage“, SN 1046 mit Clifford Jordan), Concord („Work Of Art“ - ein so geistreich-witziges Wortspielchen, daß bereits 2 Farmers-LPs diesen Namen tragen-CJ-179 und „Warm Valley“, CJ-212 in Quartettbeset-zung); Aufnahmen allemal geläufiger Standards wie „Goodbye Porkpie Hat“, „Blue in green“ oder „Ruby, my dear“ in Arrangements mit Streichereinsatz des ja-panischen Keyboarders Masahiko Sato mit Ron Carter und Jack DeJohnette und solistischen Glanzlichtern Arts, die im Ti-telcut „Maiden voyage“ (eines der schön-sten Soli, die ich je von Art gehört habe) und in Coltranes, „Naima“ kulminieren; und schließlich im Oktober '83 Plattenauf-nahmen mit Michel Legrand-Songs mit Hank Jones, Eddie Gomez, Jimmy Cobb und Steicherensemble, wie „Maiden Voyage“, produziert für Nippon Columbia. Die bereits erwähnten Jazztet-Einspielun-gen und eine ORF-Rundfunkproduktion mit der Möglichkeit eines Kontrakts mit einer heimischen Plattenfirma rundeten Arts Aktivitäten im Aufnahmestudio ab. Fixpunkte in Art Farmers hiesiger Band sind, von den ständig wechselnden Bassi-sten (Jeff Wohlgenannt, Wayne Darling, Peter Frei, Heiri Känzig) abgesehen, der nunmehr in der Schweiz lebende Wiener Fritz Pauer, Harry Sokal (Tenor- und So-pransaxophon) und Schlagzeuger Joris Dudli. Über sie ist Art voll des Lobes: „Fritz ist ein ausgezeichnete Pianist und einer meiner Lieblingskomponisten, Harry ein großartiger Saxophonist und Joris ein

wunderbarer Drummer, der jeden Tag besser wird. Ich bin es gewohnt, ohne Saxophonisten zu arbeiten, nur mit der Rhythmusgruppe, ein guter Drummer aber ist unersetzlich. Ich wäre glücklich, mit Joris überall zu spielen. Dies gilt natür-lich auch, wenn ich mit einem Saxophoni-sten arbeite, für Harry. Aber ich denke zunächst an Joris, weil der Drummer ein-fach wichtiger ist und Joris wunderbar spielt - es ist ein Vergnügen, mit ihm zu musizieren!" Mit dieser Formation wurde 1981 für Bellaphon Österreich ein Album eingespielt („Foolish Memories“, 270-31-002).

In Arts amerikanischen Band hat der 27jährige Fred Hersch seit nunmehr 5 Jahren den Pianostuhl inne. „Cedar Wal-ton übersiedelte nach Kalifornien und auf Empfehlung von Sam Jones, der Fred in der Pianobar Brandley's in New York hör-te und danach in Homes 12 Piece Band spielte, kam Fred in meine Band.“ Arts Schlagzeuger in den USA ist Akira Tana, ein Kalifornier japanischer Abstammung, der auch bei den Heath Brothers die Trommeln rührt.

1977 beendete Art seine Zusammenarbeit mit der ORF-Bigband, Benny Bailey über-nahm Arts Part in einer Band, die längst nur mehr Legende ist. „Ursprünglich sollte die Bigband nur 10 Tage im Monat arbei-ten und in dieser Zeit viel Jazz produzie-ren. Doch die Termine häuften sich bald, während der Jazz-Anteil immer geringer wurde. Irgendwann ging es nicht mehr, ich mußte aussteigen, um meine innere Ba-lance zu bewahren. Andernfalls hätte ich den Rest meines Lebens damit zuge-bracht Hintergrundmusik zu spielen. Seit ich die Bigband verlassen habe, spiele ich nur noch Jazz - nur die Musik, die ich machen will. Andererseits mag ich den Sound einer Bigband und nehme gerne mit einer Bigband auf, weil es dann immer um ein spezielles Projekt geht. Aber auf

Dauer mit einer Bigband zu arbeiten, bringt doch deutliche Diskrepanzen mit sich: Einerseits, weil die eigentliche Zeit, in der du gefeaturet wirst, relativ kurz ist, und andererseits in einer Bigband gute Musiker sein sollten die ja auch dementsprechend alle herausgestellt werden sollten. So war es, als ich in den späten 60er Jahren in der Band von Kenny Clarke und Francy Boland spielte - da gab es eine Reihe ausgezeichneten Musiker: Johnny Griffin, Derek Humble, ein toller Altsaxophonist, Ake Persson, Ronnie Scott, Tony Coe... da hieß es, sich in der Reihe anstellen und auf ein Solo warten... Wenn du mit einem Quartett spielst, kennst du diese Probleme nicht."

„In Europa ist die Situation heute für mich nicht unbedingt so wie ich sie mir wünsche. Mit Ausnahme der österreichischen Band, mit der ich 2-bis 3mal im Jahr Kurztourneen in Österreich, der Schweiz und Deutschland unternehme, bin ich doch in erster Linie von den lokalen Rhythmusgruppen, mit denen ich auftrete, abhängig. Zumeist ist es so, daß ich die Musiker erst Stunden vor dem Auftritt kennenlerne, wie z. B. in England, wo ich jeden Abend mit einer anderen Rhythmusgruppe spiele. Sicherlich keine optimale Voraussetzungen, aber so ist der Alltag und das ist immer noch besser als nichts zu tun. Wenn ich in Wien bin, übe ich sehr viel, arbeite an neuen Kompositionen; aber nach einer bestimmten Zeitspanne kommt das Kribbeln, da willst du wieder auftreten. Man kann auch nicht tagein, tagaus in Studios arbeiten, da wirst du verrückt und du weißt nicht mehr, was sich abspielt. In Wien erhole ich mich sehr gut, ich habe nicht allzu viele Verpflichtungen, ich kann mich vor allem meiner Familie, meiner Frau und meinem 12jährigen Sohn widmen. Jetzt z. B. bleibe ich 6 Wochen in Wien, zuvor war ich aber über 2 Monate unterwegs. Wenn ich also nach Wien komme, nütze ich die Zeit, mit meiner Familie zusammen zu sein bzw. mich auf kommende Vorhaben vorzubereiten, und nicht, um in Clubs herumzuhängen. Ich habe, von meiner Familie abgesehen, nur mit wenigen Freunden intensiveren Kontakt und diese Freunde sind vor allem Musiker wie Fritz, Harry, Joris oder Hans Salomon, Willi Meerwald. Wir Musiker sind eine internationale Familie, jeder hat ähnliche Probleme, jeder den gleichen Background. In Wien gefällt es mir nach wie vor ganz ausgezeichnet. Es ist sehr ruhig und friedlich hier. Man weiß, was einen erwartet, weil sich die Stadt kaum verändert."

Da Art Farmer in Wien selten Konzerte besucht, sind ihm die Musiker der Wiener Szene nur wenig vertraut. Er schätzt aber das Vienna Art Orchestra, spricht von einem interessanten Konzept, hält Matthias Rüegg für einen unbefangenen-kreativen Musiker: „Ich höre diese Musiker gerne und erwarte noch sehr viel von ihnen.

Ausgezeichnete Möglichkeit für mich, ungezwungen andere Musiker zu hören, ergibt sich bei Festivals, wie letztes Jahr bei der Jazzbühne in Ostberlin. Am selben Abend, an dem ich mit meiner österreichischen Band auftrat gab es ausgezeichnete Musik zu hören. Insbesondere Hannibal fand ich umwerfend. Er ist einer der ergreifendsten Musiker, die ich je gehört habe. Er hat die Energie von 20 Trompetern. Es war übrigens das erste Mal, daß ich ihn live erleben konnte. Aber auch ein weiterer Trompeter hat mir sehr gefallen: Markus Stockhausen. Das musikalische Feld, das er mit seinen Trio-Partnern Brüninghaus und Studer umspannt, ist mehr als erstaunlich. Es war das erste Mal, daß ich Markus hörte - ein großartiger Musiker; aber was mich vor allem begeisterte, war das Konzept der drei: Sie konnten Stimmungen vermitteln! Es ist nicht so, daß man bei diesem Konzert gelangweilt den Platz verläßt und auf ein Bier geht, dann in den Saal zurückkommt und die immer noch spielen hört, so daß man sich sagt, da hat sich überhaupt nichts verändert."

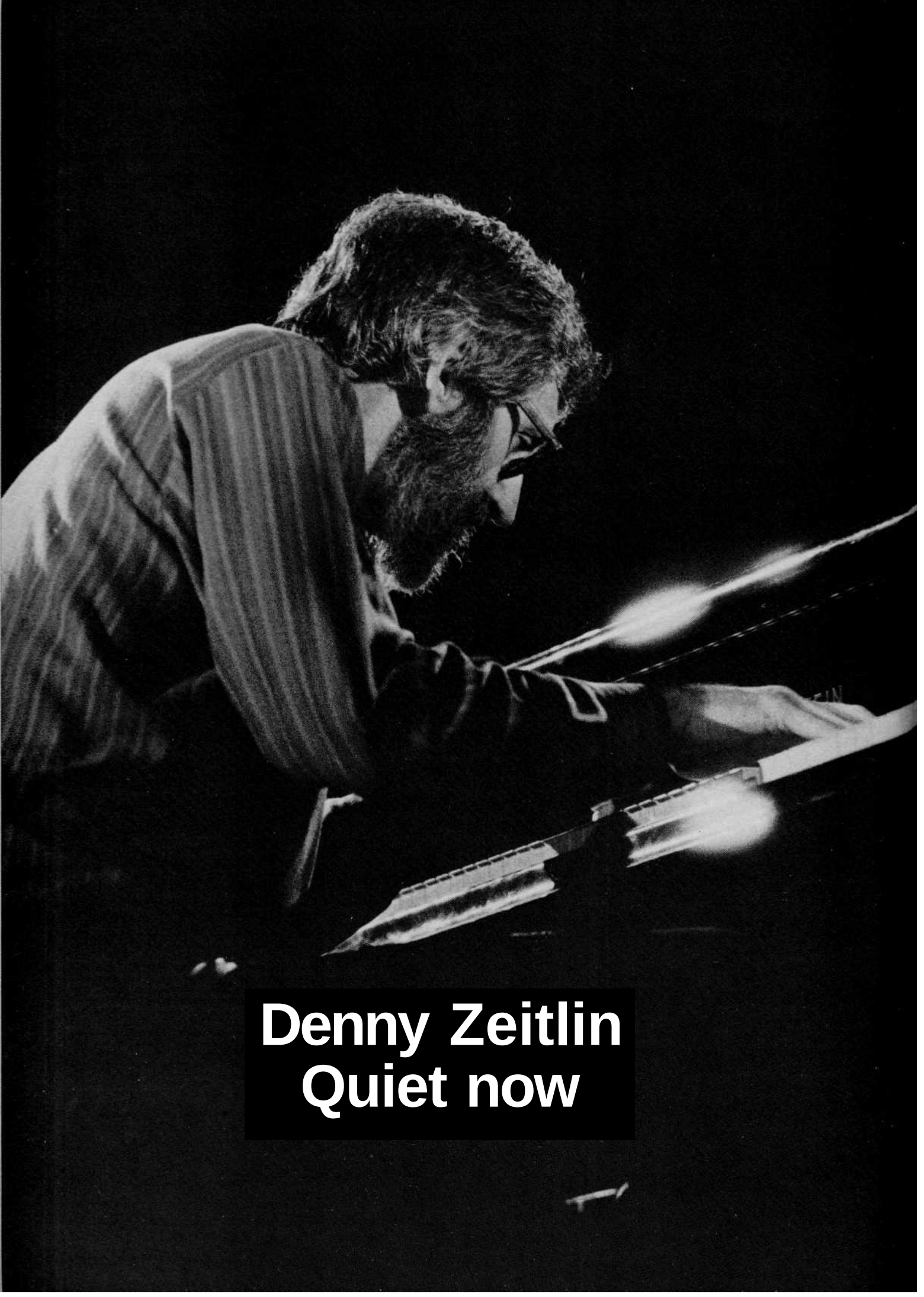
Letzten Sommer nahm Art Farmer am 1. Internationalen Jazz Workshop in Rottenburg am Neckar (BRD) teil: „Ich habe mich damals nicht unbedingt als Lehrer gesehen. Ich war Gast, ging von Gruppe zu Gruppe, arbeitete und spielte mit den Teilnehmern, beantwortete ihre Fragen und vermittelte ihnen meine Eindrücke über das Dargebotene. Es würde mich sicherlich interessieren, mit Studenten zu arbeiten, aber es wäre dadurch meine momentane Tätigkeit als Musiker zu sehr eingeschränkt - als Lehrer sollte man an einem Ort, einem College sein. Wie ich jetzt lebe, steht es mir frei, Angebote, die mir gefallen, anzunehmen - ohne einen

Workshop absagen oder eine Klasse aufgeben zu müssen. Was die Zukunft betrifft, sollte mir das ständige Reisen all zu sehr zusetzen, wäre ich sehr glücklich, meine Eindrücke und Erfahrung an Studenten weiterzugeben. Ich würde es durchaus jedem Interessierten empfehlen, Jazzschools zu besuchen. Es gibt dort so viele Gleichgesinnte, der verlangte Standard ist, wie ich glaube, nicht zu hoch. Sollte man in seiner musikalischen Entwicklung schon weiter sein, ist es vielleicht langweilig, weil die Lehrer in den Einführungslessons ein nur geringes Ausbildungsniveau voraussetzen. Trotzdem: Wenn man in einer kleinen Stadt in Europa oder den USA lebt, kann man nie mit so vielen anderen gleichgesinnten jungen Leuten zusammenkommen wie in solchen Schools. Man kann allein aus der Begegnung mit anderen, nicht nur Lehrern, sondern vor allem auch von den Mitstudenten enorm viel lernen. So können sich großartige Konstellationen, ein gegenseitiger Gedankenaustausch ergeben und das halte ich für sehr wichtig. Ich würde sagen, Reisen ist sicherlich nicht das unbedingt Wichtigste, um musikalische Kenntnis vermittelt zu bekommen. Das Wo ist sekundär, das Was ist das Entscheidende. Es kann dir ja passieren, daß du in einer Band spielst, die nur geringes Niveau hat oder deren Musik dich wenig interessiert - andererseits gibt es aber auch Schulen, die das Ganze zu akademisch angehen. Da heißt es natürlich aufpassen: Schulen sollten das vermitteln, was man in der Welt zu erwarten hat. In solchen Schulen lernt man dann nur, wie es sein sollte und nicht, wie es wirklich ist. Wenn du professioneller Musiker werden möchtest, solltest du lernen, wie es wirklich ist!"

Edgar Weber



Benny Bailey übernahm 1977 Art Farmers Platz in der inzwischen längst aufgelösten ORF Big Band  
Foto: Hans Kumpf



**Denny Zeitlin**  
**Quiet now**

Daß der Pianist Denny Zeitlin nicht einem größeren Kreis von Jazzfreunden bekannt ist, hat allein damit zu tun, daß er sich aufgrund seiner Tätigkeit als Psychiater nicht voll der Musik widmen kann, sondern seine Zeit aufteilen muß. Insofern sind seine Auftritte nicht an der Tagesordnung. Obwohl der heute 46jährige schon im Alter von 25 Jahren seine erste LP auf Columbia vorlegte, ist er auf Platten nicht allzu gut repräsentiert. Die LPs, die er für das amerikanische Label 1750 Arch machte, sind hierzulande schwer zu bekommen, erst sein Album für ECM, das er mit dem Bassisten Charlie Haden aufnahm, machte auch in Deutschland eine größere Zahl von Jazzfreunden auf ihn aufmerksam. Sein Solo-Auftritt beim Jazz Fest Berlin 83 in der Berliner Philharmonie wies ihn als sehr eigenständigen, instrumental äußerst virtuosen Pianisten aus, der eine wunderbare Balance zwischen Intellekt und Emotionalität in seiner Musik gefunden hat. Seine Kultiviertheit, seine große Ausdruckskraft nahmen die Zuhörer für ihn ein. Nach diesem auch für ihn sehr erfreulichen ersten Auftritt in Deutschland, ergab sich in der Künstlergarderobe der Berliner Philharmonie ein Gespräch mit Denny Zeitlin, das wir auszugsweise wiedergeben.

Gudrun Endress

„Denny Zeitlin, eines Ihrer Hauptinteressen ist die Erforschung des kreativen Prozesses der Improvisation und seine psychologische Erfahrung. Sie unterscheiden dabei sich verändernde Stadien des Bewußtseins, durch die der Jazzimprovisator gehen muß, um das Territorium der wahren Kreativität zu erreichen. Sie halten hierüber auch Vorträge und geben zu diesem Thema Workshops. Können Sie Ihre These näher ausführen?“

„Ich meine, daß das Jazzspielen, bei dem die größtmögliche Ausdruckskraft erreicht wird, es mit sich bringt, daß man in ein Stadium des Bewußtseins vordringt, an dessen tiefstem Punkt alles verschmilzt: der Ausführende, das, was gespielt wird, die Zuhörer, die Vergangenheit und die Gegenwart. Das mag eine mystische Beschreibung der Ekstase sein. Der Grund, warum gerade das in der Jazzmusik eintreffen kann, liegt daran, daß sie gleichzeitig aus zwei ganz verschiedenen Traditionen kommt: Einerseits stammt sie aus der Intellektuellen, kognitiven musikalischen Tradition der europäischen Klassik und andererseits aus der sehr emotionalen, rituellen, auch spirituellen Musik der afrikanischen Geschichte - und all das blieb ihr bis zum heutigen Tag erhalten. Es ist ein Amalgam aus diesen beiden Strömungen, das diese spezielle Kunstrichtung zeitigte und mit dem diese Art des Erlebens verbunden ist. Ich meine, es ist eine Herausforderung für den Improvisierenden auf irgendeine Weise fähig zu sein, den Lärm herauszufiltern, den er au-

ßerhalb von sich wahrnimmt, also wenn jemand hustet oder redet im Auditorium. Er muß aber ebenso gegen eine innere Unruhe angehen, etwa gegen Fragen, die er sich selbst stellt und die etwa so lauten: Habe ich in den letzten Takten eigentlich sinnvoll gespielt? Habe ich mich für diesen Auftritt genügend vorbereitet? Wohin gehe ich morgen? Lähmend im weitesten Sinne können sich auch diese Phänomene auswirken, und wenn man sich dem irgendwie entziehen, zumindest den inneren Alarmpegel leiser stellen kann, dann hat man eine größere Chance, in die tieferen Bereiche des Erlebens vorzustoßen, indem man dieses zuvor schon erwähnte Stadium des Zusammenfließens zu erreichen vermag. Das ist eines der Ziele des Musikmachens, und daran erkennt man auch immer wieder selbst, daß man augenscheinlich nur ein Vehikel für die Musik ist. Wenn die größtmögliche Ausdruckskraft erreicht ist, dann ist auch diese Einheit mit dem Publikum fühlbar.“

„Wie empfanden Sie Ihren Soloauftritt beim Jazz Fest Berlin 83? Erreichten Sie da - zumindest zeitweise - den letztendlich so ersehnten Zustand des Musikmachens?“

„Normalerweise geht man beim Spielen durch sich verändernde Stadien des Bewußtseins. Es ist nicht so, daß man zu dem letztendlich angestrebten Territorium vorstößt und dort verbleibt. Man versucht es zu erreichen, kommt ihm vielleicht näher, entfernt sich manchmal auch wieder und versucht das dann mit aller Macht zu verhindern. Es ist eine Bewegung wie Ebbe und Flut. Ich hatte den Eindruck, daß ich bei einem guten Teil meines Auftritts in dieses Territorium vorgestoßen bin. Das Publikum half mir dabei, ebenso das mir zur Verfügung stehende Instrument, ein wunderbarer Bechstein-Flügel.“ ... das Publikum war erfreulich aufgeschlossen und aufnahmebereit...“ ... ich nahm das sehr intensiv wahr, ich fühlte diese Energie, die jedoch in herkömmlichen Zählseinheiten nicht meßbar ist, aber es ist zweifellos fühlbar, ob ein Publikum für oder gegen einen, interessiert oder desinteressiert ist. Und diese Energie hilft einem, die Musik zu entfalten.“

„Fühlen Sie normalerweise die Einstellung des Publikums gleich oder braucht diese Wahrnehmung seine Zeit?“

„Es braucht seine Zeit. Man muß zuerst selbst in die Musik vorstoßen, dann kann das Publikum auch in die Musik eindringen. Das ist gewissermaßen eine einleitende Testperiode, in der der Versuch gemacht wird, in ein musikalisches Erlebnis einzutauchen, was jeder möchte, und jeder hofft auch, daß es sich vollzieht.“

„Sie haben beim Jazz Fest Berlin zum ersten Mal in Deutschland vor einem so großen Publikum gespielt, sind Sie es gewohnt, als Solist vor einem so zahlreichen Auditorium aufzutreten?“

„Ich spielte schon vor einem größeren

Zuhörerkreis, aber was die akustischen Gegebenheiten anbetrifft, so bin ich noch nie in einer besseren Konzerthalle wie der Philharmonie aufgetreten. Es ist auch nicht vorstellbar, daß das Publikum noch aufnahmebereiter sein könnte. Es war wunderbar, und ich machte wirklich Anstrengungen, in die Musik tief einzutauchen. Oft ist es so, daß das Publikum sehr passiv ist, eine Haltung einnimmt, aus der zu spüren ist, daß es unterhalten werden möchte - Im Sinne des Showbusiness. Doch das Berliner Publikum verströmte fühlbare Energien, die Musik in sich aufzunehmen. Ich empfand das sehr beglückend und nur so ist es möglich, daß wirklich aufregende Musik entsteht.“

„Geschieht es hin und wieder, daß Sie sich bei Ihren Soloauftritten über lange Strecken auf zuvor Erarbeitetes beschränken müssen, da Sie in diesem oder jenem Moment spüren, daß Sie nicht ganz in die Musik vorstoßen können, der Improvisationsprozess nicht richtig in Gang kommt?“

„Das ist eine Falle, in die erfahrungsgemäß jeder Musiker einmal geraten kann, wenn er in diesem oder jenem Moment erschöpft ist. Und dann ist es gut, sich auf ein Standardrepertoire zurückziehen zu können, auf bestimmte erarbeitete Phrasen, 'licks', wobei man natürlich versucht, das auf ein Minimum zu beschränken. Man tut alles, um keine Klischees gebrauchen zu müssen und zu verhindern, daß überhaupt keine Ideen mehr entstehen. Manchmal ist diese Hürde nur so zu nehmen, indem man ein paar Sekunden ganz ruhig ist, ein paar Takte verstreichen läßt und aus der Stille wieder eine Idee schöpfen kann.“

„Sie fingen Ihren Auftritt beim Jazz Fest Berlin '83 mit einer Improvisation über 'What is this thing called love' an. Sie bemerkten dazu, daß sie von freier Improvisation ausgehend schließlich zu diesem Jazz-Standard gelangt seien. Wissen Sie zuvor wirklich nicht, in welche Richtung Ihre Improvisationen führen werden, wenn Sie zu spielen beginnen?“

„Nein, bestimmt nicht. Ich stelle mir gerne selbst diese Herausforderung. Ich fange mit nichts und nochmal nichts Vorgegebenem, mit nichts Vorherbestimmtem in rhythmischer, melodischer oder harmonischer Hinsicht an und lasse die Musik aus mir herauswachsen, wobei ich sie nicht durch irgendwelche Gedanken zu hemmen suche. Sie soll ungehindert fließen können.“

„Auf Ihren früheren Platten etwa Ihrer 'Cathexis' oder Ihrer 'Live at the Trident', haben Sie zu Ihren Kompositionen längere Ausführungen gegeben, auf Ihrer Platte 'Time remembers one time once' vermißt man solche Erläuterungen. Was ist die tiefere Bedeutung von Ihrem Titelstück dieser neuen Platte mit Charlie Haden?“

„Ich kann Ihnen das nicht sagen. Ich spielte einfach dieses Stück, das ich im



eigentlichen Sinne gar nicht komponiert habe. Die Eröffnungssphrase brachte die Worte: 'Time remembers one time once' einfach so mit sich. Ich habe keine Ahnung, was das bedeutet."

„Entsteht in Ihrer Musik viel aus dem Un-  
terbewußtsein?"

„Ja, viel entsteht wie in einem Traum, die Benennung dieses Stückes erscheint mir sehr evokativ, aber ich habe bislang keine Deutung."

„Sie sind ja hauptberuflich als Psychiater tätig und werden bestimmt fortwährend mit dem Seelenmüll Ihrer Patienten beladen. Ist es Ihnen möglich, durch das Musizieren, durch den kreativen künstlerischen Prozeß all diese belastenden Dinge wieder loszuwerden?"

„Ich bin der Ansicht, daß jede meiner beiden Aktivitäten mich mit neuen Energien füllt. Manchmal bringt es mir große Erleichterung, Musik machen zu können. Ich schöpfe dann daraus wieder die Kräfte, die ich brauche, um mit meinem Patienten zu arbeiten. Manchmal gibt mir wiederum meine Tätigkeit als Psychiater neue Anregungen zum Musizieren. Ich mache das eine so gerne wie das andere. Die Balance zwischen diesen beiden Tätigkeiten erscheint mir geradezu ideal."

Wie unterscheidet sich Ihrer Ansicht nach das Solospiel vom Duospiel mit Haden?"

„Es ist eine andere Art der Herausforderung, da ich dann nicht selbst alle Musik produzieren muß. Im Vordergrund steht die Interaktion mit dem Partner, der Versuch, eine möglichst große Übereinstimmung zu erreichen, zu einer echten Vereinigung in der Musik zu gelangen. Auch dabei ist die Idee der Verschmelzung wieder wichtig, im Idealfall verschmilzt du mit dem Partner. Du mußt dich zugleich vom Egoismus befreien, von Gedanken wie ‚wer ist der Star von uns beiden, wer spielt

mehr, wer spielt lauter, virtuoser, wer bekommt mehr Applaus'. Es geht nur um die Vereinigung in der Musik. Egal ob es sich um ein Duo, ein Trio oder ein Quartett handelt, die Musik sollte aus der Mitte der Bühne kommen."

„Mit Charlie Haden gelangten Sie wohl bisher zu der innigsten Vereinigung?"

„Ja, Charlie und ich kennen uns seit 20 Jahren und es wird immer wieder zu einem besonderen Erlebnis, wenn ich mit ihm spiele."

„Sprechen Sie mit ihm auch über seine Probleme - als Psychiater?"

„Wir sind eng befreundet und da kann es sein, daß wir Probleme anschneiden, Probleme, die das Leben nun mal mit sich bringt. Aber ich versuche nicht, sein Therapeut zu sein, und er drängt sich nicht danach, mein Patient zu werden. Man kann überhaupt keine therapeutische Arbeit mit Freunden machen."

„Experimentieren Sie immer noch mit elektrischen und elektronischen Keyboards und ähnlichen Apparaturen?"

„Ich habe mein eigenes elektronisches Studio zu Hause. Aber ich packe daraus nur noch selten irgendwelche Dinge zusammen, um sie zu meinen Auftritten mitzunehmen. Das ist mir zu anstrengend, es erfordert ungeheuer viel Zeit, sie auszubauen, in einen Lastwagen zu verladen und im Konzertsaal wieder spielbereit zu machen. Ich habe sieben Keyboards, eine ganze Wagenladung voll Apparaturen."

„Die Reaktion des Publikums ist erfahrungsgemäß nicht anders, nicht begeisterter, ob Sie sich allein an den Flügel setzen und spielen oder ob Sie mit all den elektronischen Apparaturen Musik machen."

„Ich bin gewiß nicht der Ansicht, daß man all, diese Keyboards braucht! Aber sie machen Spaß und ich habe große Freude daran, all die damit möglichen Klangmi-

schungen, Strukturen und ähnliches zu erforschen, auszuloten. Das verschafft einem auch die Chance, sich als ein Orchester zu fühlen, eine Vorstellung, die mir immer sehr gefallen hat."

„Das Klavier gibt Ihnen doch schon die Möglichkeit, orchestral zu spielen."

„Ja, ich denke, daß man das tun kann. Ich lasse ja heute die elektronischen Dinge auch möglichst in meinem Studio, wo ich jedoch mit deren Hilfe zuweilen Platten aufnehme, und ich stelle mir vor, daß ich auch in Zukunft einige Projekte mit den Electronics durchführen werde. Für die Konzerte werde ich mich wohl in der Regel auf das akustische Piano konzentrieren."

„Haben Sie noch weitere Projekte für die nahe Zukunft?"

„Ich hoffe weiterhin spielen zu können, zu wachsen und Platten aufzunehmen. Aber heutzutage weiß man ja nie, wie das mit der Plattenproduktion weitergeht."

„Sind Sie mit irgendwelchen Firmen in Verhandlung?"

„Ich werde demnächst für Palo Alto Records eine neue Platte machen, es wird vielleicht auch eine weitere LP auf ECM geben. Ich hoffe mit Plattenfilmen arbeiten zu können, die sich wirklich um die aufgenommene Musik kümmern und die einem Künstler helfen, weiter in seine Musik vorstoßen zu können. Es gibt leider heutzutage nicht allzu viele Firmen, die diese Leitsätze haben."

„War denn Ihren Erfahrungen nach die Situation auf dem Plattenmarkt anders, als Sie Mitte der 60er Jahre anfangen, Ihre ersten LPs aufzunehmen?"

„Es war damals leichter, es gab nicht diesen ökonomischen Druck, als ich in den 60er Jahren auf Columbia meine erste Platte vorlegte. Die Firma machte sich damals noch keine Gedanken darüber, ob sie davon auch 100 000 Exemplare verkaufen könne. Wenn heute diese Absatzzahl nicht garantiert ist, dann bekommt man gleich gar keinen Vertrag von den großen Firmen. Damals hatten diese Firmen noch künstlerische Ambitionen, sie setzten sich auch für die Musiker ein, die keine Schlagzeilen machten. Columbia ließ mich damals aufnehmen, was ich wollte, mit wem ich wollte; heute ist es ganz anders. Man muß sich nun ganz schön abmühen, um eine Möglichkeit geboten zu bekommen, richtig aufgenommen zu werden, mit der Musik, hinter der man steht."

„Sind Sie der Ansicht, daß sich vor allem die westliche Welt in den letzten 2 Jahrzehnten sehr stark hin zum Kommerzialisismus entwickelt hat, die Kultur immer weiter niedergeht und die Situation auf dem Plattenmarkt also widerspiegelt, was im Großen vor sich geht?"

„Ja sicher, und es ist ganz schön schwer, als Künstler darin noch seinen Platz zu finden."



Konzentriert sich bei seinen Konzerten auf den Flügel: Denny Zeitlin Foto: Josephine Zeitlin

Foto v. S. 12: Paul Gerhard Deker

Attraktives Jazzangebot

## 15. Jazztage Burghausen

Burghausen war heuer eine Reise wert. Das strahlende Frühlingswetter löste über das verlängerte Wochenende bei vielen Festivalbesuchern eine entspannte Urlaubsstimmung aus, sicherlich auch stimuliert von einem Angebot in Jazz, das an Attraktivität kaum zu wünschen übrig ließ. Ein illustrierter Rahmen, als ihn das mittelalterliche Grenzstädtchen an der Salzach bereithält, ist kaum vorstellbar. Im Schatten der sich erhebenden Burgmauern belebten Jazzfans aus ganz Süddeutschland, schwarze Musiker und die zahlreich erschienenen Österreicher die romantisch verspielten Häuserzeilen. Zudem nutzten viele die willkommene Gelegenheit mit Trips nach dem nahegelegenen Salzburg, Altötting oder dem Chiemsee.

### Eine Palette der Jazzgeschichte

Der Mittwochabend bescherte allerdings einen etwas müden musikalischen Auftakt mit Musikern, die in bayrischen Gefilden ansässig sind. Sowohl die Sax- und Brass Big Band des Münchner Schlagzeugers Harald Rüschenbaum, als auch die nimmermüden Versuche des Joe Viera Sextetts - verstärkt durch die Solisten Benny Bailey und Verginia White - dem Publikum unter dem Motto „History Of Jazz“ verschiedene „Kristallisationszentren des Jazz“ zu demonstrieren, fanden wenig Gegenliebe. Die akademisch überfrachtete Szene war sicherlich auch als Produkt der verunglückten Programmplazierung zu werten.

Am folgenden Abend gelang dem Sun Ra Orkestra eine solche Retrospektive in Jazz wesentlich überzeugender und brachte einen der Höhepunkte der Jazzwoche. Seit dem letzten Gastspiel im Herbst vergangenen Jahres (vergl. Jazz Podium 2/84 S. 24) hat sich an der Konzeption des Cosmopoliten in Sachen Jazz nichts wesentliches verändert. Allerdings: Auftritte des Orkestras sind identisch. Der unmittelbare Vergleich ergab sich deshalb, weil Sun Ra einige Tage zuvor in der Theaterwerkstatt von Unterföhring (nahe München) aufgetreten war.

Trotz eines Rumpforchesters - der wohlbekannte Saxophonsatz wurde von einem einzigen Brassinstrument, dem begabten Trompeter James Jackson komplementiert - verzauberten die Musiker um Sun Ra mit einem sehr konzentriert und diszipliniert aufgelegten, voluminösen Sound das Burghausener Publikum. Besonders bestach eine breitangelegte „musikalische Caravanserei“, in der der Leader auf einer seltsam konstruierten Melodica, getragen von einem reizvoll arrangierten Flötensatz, ein magisches Räderwerk in

Gang zu setzen vermochte. Langjährige Sun Ra Fans registrierten sicherlich die negative Tendenz, daß Traditionelles zugunsten von Experimentellem mehr und mehr in den Vordergrund tritt. So bestimmen über weite Strecken Rock'n'Roll-Klamotten, wie „See you later alligator“, Kurt Weills „Mack the Knife“, die Swingparadennummer „Sing, Sing, Sing“ oder Gesangsschnulzen wie „Spring time again“ - nach einem nonprofessionellen Rezept - immer mehr das Bühnenschauspiel. In Europa zumindest scheint er mit solchen Happenings einen gewissen Zuhörerkreis gefunden zu haben. Ich gönne es Sun Ra und seinen alten Haudegen, wie Marshall Allen oder John Gilmore, nach dreißig mageren Jahren; er könnte so etwas wie der Duke Ellington der 80er Jahre werden.

Das andere, zweite Glanzlicht dieses Festivals setzte der Hardbop-Altmeister Art Blakey am Freitagabend, der die neueste Ausgabe seiner jungen Jazz Messengers vor sich hertrommelte, daß es eine wahre Freude war. Fast schon obligatorisch präsentierte der Drummer einen kommenden Star: der Trompeter Terrence Blanchard wurde ihm von dessen Vorgänger Wynton Marsalis empfohlen. Er besitzt nicht nur eine ähnlich technische Versiertheit wie dieser, sondern er bläst mit einem strahlenden Ton und einem Feuer, wie man es dem legendären Buddy Bolden nachgesagt hat. Blanchard stammt wie Marsalis und Bolden aus der Traditionsmetropole New Orleans. Wer glaubt, Blakey sei in seiner Entwicklung in den 60er Jahren stehengeblieben, mußte sich eines besseren belehren lassen. Er hat ja stets ein Ohr für neue Strömungen besessen; dementsprechend hat er heute in seine rhythmische Grundlegung viel von der Subtilität seiner jüngeren Kollegen absorbiert, ohne dabei seine Originalität - die Kraft seiner Rollbreaks - eingebüßt zu haben.

Eingangs hatte es ein „Concierto for trumpet and keyboards“ in der Besetzung Jasper van't Hof und dem durch sein Mitwirken in der Rockjazzgruppe „Blood, Sweat and Tears“ bekanntgewordenen Trompeter Lou Soloff gegeben; etwas klassizistisch angehaucht, sich im Semibereich des Jazz bewegend, waren beide ganz auf das kommunikative Element vertieft - dabei technisch virtuos im Vortrag. Über die Distanz eines ganzen Konzertes wirkt die „romantische Melange“ etwas blutarm.

Man vermißte ein wenig den Biß, wie ihn noch einmal die junge Bläsergarde Art Blakeys in der Nacht von Freitag auf Samstag im örtlichen Jazzkeller des Mautner Schlosses in einer Jam Session mit dem Horace Parian Trio demonstrierte; sie ließen ohne den ergrauten Veteran die Herzen der eingefleischten Jazzfans bis vier Uhr morgens höherschlagen. Blakey feiert bald seinen 65. Geburtstag und

er scheint jemanden gefunden zu haben, der ihn ins Bett schickt, damit uns seine Vitalität noch recht lang erhalten bleibt.

Der Grandseigneur des europäischen Oldtime Jazz, Oscar Klein, eröffnete mit seinem langjährigen Gefährten Jerry „Philadelphia“ Ricks das samstägliche Nachmittagskonzert. Ein gelungenes Potpourri aus Country Blues mit reizvollen „Bottleneck-Klängen“ und Swing - ein reizvolles „Honeysuckle rose“ von Oscar auf der Gitarre, sowie Oldtime auf dem Kornett, garniert mit kleinen amüsanten Anekdoten, die der Trompeter kommentierend einfließen ließ. Ein besonderes Juwel: Ellingtons Tribut an Cootie Williams „Echoes of Hartem“. Im Anschluß daran wurde es heiß in der Wackerhalle: eine der unzähligen, perfekt eingestimmten City-Blues-Bands heizte im B. B. King-Stil wenigstens den Jüngeren tüchtig ein. Ein Funk-Schlagzeug, dazu ein schräges Klavier - zum Glück akustisch - und ein röhrendes Saxophon sowie die präzise getimte Soulstimme des Leaders und Gitarristen Lowell Fulson ließen allerdings nichts von einem angekündigten „California Blues Festival“ erkennen. Und das, was die Älteren nicht mehr registrieren konnten oder wollten, war, daß diese Art von Musik vieles von dem repräsentierte, woraus der Jazz immer wieder seine stilbildenden Elemente bezogen hat: dem ureigensten Lebensgefühl der Schwarzamerikaner.

Samstagabend hatte der Festivalbesucher die Qual der Wahl. Entweder in der Wackerhalle dem vollen Sound der Rhythm Combination & Brass von Peter Herbolzheimer zu lauschen oder sich bei Dollar Brand einzufinden. Ich entschied mich für letzteres. „Dollar (d)“ will zwar Abdullah Ibrahim genannt werden, aber weil er in den Staaten erfolglos blieb, nimmt er zur Zeit in Deutschland jede Mark mit. Wie man das anstellt, führte er - wie schon so häufig - auch in der Burghausener Stadthalle, die brechend voll war, im Duo mit Carlos Ward vor. Die kompositorische Begabung des Pianisten, gepaart mit den streckenweise expressiven Klängen des Artisten, konnten den Gesamteindruck einer jazzfremden Pastoralstimmung - die der deutschen Brust so ganz aus der Seele zu sprechen scheint - nicht verhindern. Immerhin, des enthusiastischen Zuspruchs des deutschen Publikums - so auch in Burghausen - kann sich der Südafrikaner stets sicher sein.

Andererseits ist Peter Herbolzheimers breitgefächertes Repertoire, von Swing Retrospektiven bis populär modern, wie etwa Chick Corea „Spain“, Coltranes „Giant steps“ oder Horace Silvers Kompositionen, für eine Galavorstellung immer tauglich. Dieser Trumpf stach auch bei jenen zahlreich erschienenen Burghau-

sern, die mit Jazz vermutlich ansonsten nichts am Hut haben. Die perfekt arrangierte und ins Szene gesetzte Themenfolge soll jedenfalls Jubelstürme ausgelöst haben.

Der Sonntagnachmittag war den Tasten vorbehalten. Der Hamburger Vince Weber trug mit seinen teutonischen Varianten von Boogieklavier und Bluesballaden zur guten Stimmung bei. Diesen Funken konnte die hochtalentierte Pianistin Anima Claudine Myers mit ihrem Trio nicht aufnehmen. Ihre phasenweise unausgegorene Stilodyssee ignorierte den Geschmack der Konsumenten, wie auch immer, allzu heftig.

Mit einem jazzkammermusikalischen Ohrenschmaus lieferte im Abendkonzert „The Great Trio“ das Versäumte nach: die hohe Kunst des Pianotrios. Hank Jones kommt mit emanzipierten Schlagzeugern wie Tony Williams nicht zurecht und stieg deshalb mit der Begründung „Non-Drummer“ kurzerhand aus dieser Formation

aus. Sein Nachfolger Roland Hanna ist da flexibler und wartete stattdessen in Burghausen mit einer emanzipierten Pianostilistik auf. In der Darbietung erschien der Schatten eines Mannes allgegenwärtig: Miles Davis! Nicht nur, daß die meisten Themen aus dessen Standardrepertoire stammten, sondern der überragende Einfluß des Trompeters auf Ron Carter und Tony Williams bescherte der Jazzszene wohl eine der virtuosesten Rhythmussektionen der Jazzgeschichte. Infolgedessen erschöpfte sich die musikalische Intention nicht in technischer Brillanz, die die drei Herren sicherlich nicht zu scheuen brauchten; nein, der freie kommunikative Austausch, den das zweite legendäre Miles Davis Quintett so unnachahmlich beherrschte, stand ganz im Mittelpunkt - eine Spielart, die heute nach zwanzig Jahren noch keine Selbstverständlichkeit geworden ist. Pulsierende Sensibilität in „Oleo“ oder verhaltene Expressivität bei „Latin flavor“ - Ron Carters dynamisches

Formelement schien allgegenwärtig, kongenial flankiert von Tony Williams' unübertrefflichem Spiel auf der Snaredrum. Mit einer „Tour de Ellington“ des Tandems Arnett Cobb und Johnny Griffin klang die 15. Burghausener Jazzwoche aus. Die sichere Rhythmusgruppe mit Horace Parian, Klavier, Jimmy Woode, Baß, und Butch Miles, Schlagzeug, bildete den Rahmen für ein erwartetes Tenorbattle - wie etwa vor zwei Jahren auf dem Berliner Jazzfest 81. Aber bei „Perdido“, „Take the A train“ oder „Sophisticated lady“ wollte die Schlacht nicht so recht in Fahrt geraten. Doch wer den honorigen Arnett Cobb auf Krücken gestützt sein Horn blasen sieht, wird andere Maßstäbe anlegen müssen und es einfach als würdigen Abschluß empfunden haben.

## Burghausener Nachlese

Wie schon erwähnt, traf sich nach den Konzerten allnächtlich die eingeschworene Jazzgemeinde im alten Gewölbe des Mautner Schlosses. Für die Dauer des Festivals hatte man das Horace Parian Trio engagiert. Auch von Samstag auf Sonntag war Jam Session Trumpf. Bei „I got rhythm“ standen mit Oscar Klein, Roman Schwaller und Horace Parian gleich drei Vertreter unterschiedlicher Jazzgenerationen auf der Bühne. Danach gab es ein überraschendes Wiedersehen mit Lou Donaldson und seinem Quartett, das einen ganzen Set bestritt. Der blinde Herman Foster brachte das Publikum mit seinem Souldiano à la Bobby Timmons förmlich zur Raserei, ganz zu schweigen von den wunderbaren Altintonierungen des Leaders, der zusätzlich mit witzigen Bluesgesangseinlagen („Whisky drinking Women“) die Zuhörer entzückte. Doch das non plus ultra lieferte der Schlagzeuger ab, den der Altveteran mitbrachte: Victor Jones - den Namen wird man sich merken müssen - trieb die immer wieder aufflammende Jam Session bis morgens um halb Sechs von einem Höhepunkt zum anderen: Joe Haider am Klavier und vor allem das Jungtalent am Tenor - der Münchner Roman Schwaller - wuchsen über sich hinaus. Bei „Blue Bossa“, das flugs zur Samba umfunktioniert wurde, gerieten die dichtgedrängten Clubbesucher geradezu aus dem Häuschen und wollten die Akteure nicht mehr von der Bühne lassen. Diese denkwürdige Clubnacht ließ eins ganz deutlich werden: Trotz aller gelungenen Festivalveranstaltungen, in denen der Jazz einer breiteren Zuhörerschaft zugänglich gemacht werden kann, muß dieser - soll er künstlerisch überleben - dahin zurück, wo er hergekommen ist, in die „Face-to-Face-Aura“ der verräucherten Jazzclubs.

Peter Wießmüller



Neuer Trompetenstar bei Art Blakey: Terrence Blanchard (links)

Foto: P. Wießmüller



Durchschlagskraft tausendfach erprobter Attribute: Charly Antolini

Foto: Manfred Rinderspacher

zog sämtliche Register jazzbezogenen Engagements: drivegeladen und ohne Umschweife (z. B. in Ack van Royens „Loose and easy“, in seiner eigenen Komposition „Brown's bounce“). Silvia Droste servierte Überraschungen Schlag auf Schlag: während erfindungsreicher Seat-Phantasien, die sie von Vorbildern Ella Fitzgeralds ableitete; mit Sensibilität und Geschick bei Balladen, die gedämpfte Stimmung verlangten. Richard Rogers' „The lady is a tramp“, George Gershwins „Our love is here to stay“ oder Antonio Carlos Jobims „Wave“ erhielten interessante Aspekte. Sie klangen keinesfalls überzogen-ambitioniert, sondern wägen ab zwischen eventuell-realisiert und tatsächlich wünschenswert. Charly Antolini und Walter Schmocker schließlich - augenblicklich wahrscheinlich das europäische Rhythmusgespann - forcierten treibenden Swing als Rückenwind für eigene Ideen, neue Farben und frische Energien.

Charly Antolini & Co. spekulierten mit der Durchschlagskraft tausendfach erprobter Attribute, die sich freilich - dank ihrer einfallreichen Gestaltung - fernab ausgelutschter Klischees bewegten. Der Erfolg gab ihnen Recht - auch als der Schweizer Tenorsaxophonist Roman Schwaller und der Berliner Wahlmünchner Willi Johanns (Gesang) ihre Band quasi spontan zur Allstarkombination erweiterten und aufs neue helle Begeisterung auslösten.

Michael Wangler

## Big Band Jazz der Superlative

### Peter Herbolzheimer Rhythm Combination & Brass

Wer in Europa als erster hochkarätigen Jazzern die Chance bot ihr musikalisches Engagement nicht von kommerziellen - weil lebenswichtigen - Zugeständnissen erdrücken zu lassen, weiß ich nicht. Jedenfalls tummelten sich bereits Ende der fünfziger Jahre erstklassige Solisten in den diversen All Star Besetzungen der jazz-zugewandten Big Bands Kurt Edelhagens. Beispiele aus jüngerer Vergangenheit sind die hervorragenden Orchester des amerikanisch-belgischen Gespanns Kenny Clarke/Francy Boland, der beiden amerikanischen Co-Leader Thad Jones/Mel Lewis und selbstverständlich die künstlerisch ungemein erfolgreichen Anstrengungen des Deutschen Peter Herbolzheimer. Spitzenkünstler aus aller Welt streiten sich um ein Solo in seinen Ensembles, die er immer wieder umbesetzt.

Peter Herbolzheimers Rhythm Combination & Brass (vier Trompeten/fünf Posaunen/fünf Saxophone/Rhythmusgespann inklusive Gitarre und Percussion) gastierte im Schwabinger Musiklokal Arena mit einem Repertoire, das sein Chef betont geschichtsbeflissen und einflussreich ge-

staltete. Er und seine Freunde begnügten sich keinesfalls mit dem Betätigungsfeld Count Basies, Duke Ellingtons und anderer Traditionalisten, sondern stießen vor bis in Funk- und Soul-Jazz-Gefilde. Sie vollzogen akrobatische Klimmzüge zwischen sorgfältig abgestuft, organisiert weitschweifend und diszipliniert zurückhaltend. Sie blieben permanent in Bewegung und demonstrierten geballte Kraft; allenthalben spürbar - von kultiviert gezügelt bis leidenschaftlich zupackend. Sie erreichten hautnahen Kontakt: im Dialog untereinander (Klangkörper/Solisten) bei Kompositionen und Arrangements, die ihre Motivation und Begeisterungsfähigkeit beflügelten und während keiner Phase Zeit für Oberflächlichkeiten gestatteten. Sie übertrugen großorchestrale Vielschichtigkeit auf Bebop-Themen Charlie Parkers („Au prive“, „Scapple from the apple“).

Sie überließen bei Jimmy Guiffres „Four brothers“ die Führung Woody Hermans legendären Saxophonsatzes fünf Posaunen. Sie „wilderten“ mit Dieter Reiths „That old bus smell is back again“ schneidend scharf im Einflusbereich James Browns und Rudi Fuesers Conneccion Latinas - mit Baß-Stößen, die unter Starkstrom standen, Trompetenfeuer, dem keine Note hoch genug und unerreichbar erschien, Salsalawinen, die eine ganze Percussionsflut auslösten. Sie colourierten Duke Ellingtons „Mood indigo“ im dichten Kollektiv. Sie schöpften Bobby Troups „Meaning of the blues“ aus Stimmungen der Leere und Hoffnungslosigkeit. Sie umspannten Chick Coreas „Spain“ unnachahmlich intensiv mit andalusisch inspiriertem Temperament. Die Liste der Beteiligten blätterte im Wunschkatalog jeden Big-Band-Leaders. Es wirkten mit: die Trompeter Bob Coassin, Jan Oosthof, Ack van Rooyen und Alan Botschinsky, die Posaunisten Jiggs Whigham, Bart van Lier, Otto Bredl und Rick Blanc, die Saxophonisten Karl Drewö, James Towsey, Heinz von Hermann, John Rocco und Bubi Aderhold, der Keyboardspezialist Thomas Clausen, der Gitarrist Peter Tiehuis, der Bassist Dave King, der Schlagzeuger Bruno Castellucci und der Perkussionist Freddie Santiago; Namen, die ein europäisch-amerikanisches Gipfeltreffen auf höchster Ebene dokumentierten und keiner weiteren Erläuterung bedürften.

Rhythm Combination & Brass Jahrgang 1984 - ein Ereignis, dem kein Superlativ annähernd Rechnung tragen könnte und das einen der einfallreichsten Komponisten und Arrangeure unserer Tage featurte: Posaunist Peter Herbolzheimer, einen Musiker, der Flexibilität als Grundvoraussetzung für kreatives Schaffen versteht und der augenblicklich die wahrscheinlich faszinierendste Big Band der Welt leitet.

Michael Wangler



# Jazz aktuell

Feeling mit außergewöhnlicher  
Instrumentierung

## The Rhythm String Band

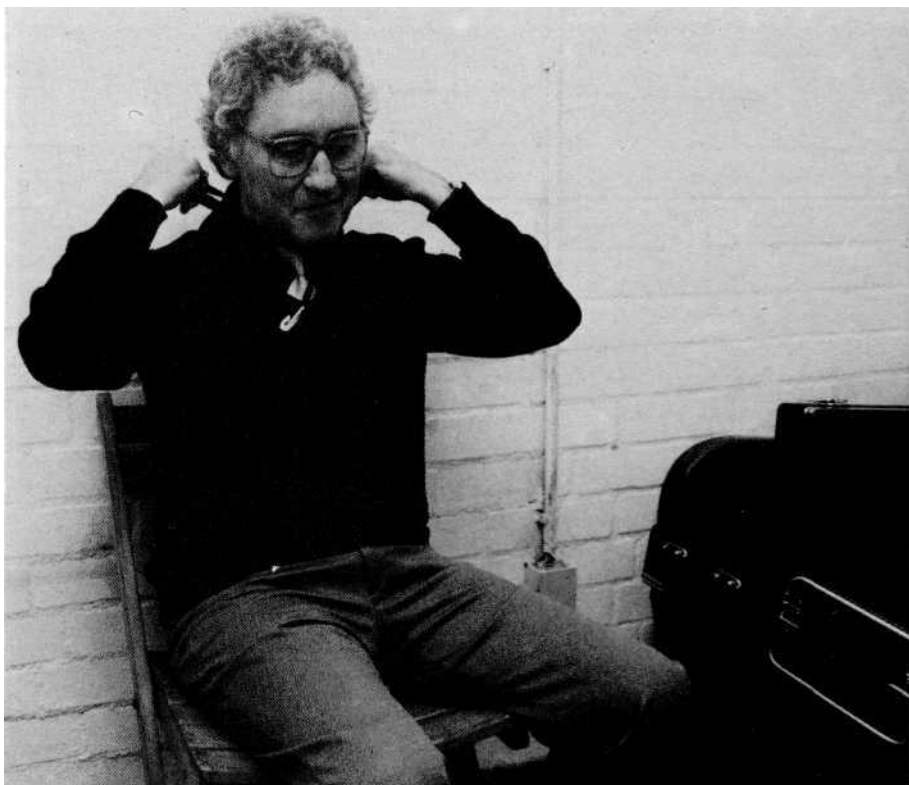
Rhythm String Band heißt eine neue Gruppe, deren Line Up auf den ersten Blick kurios anmutet. Sie gab ihr Debüt in Münchens Jazzlokal Unterfahrt mit folgender Besetzung: Muneer Abdul Fataah, Cello, Jörg Widmoser, Violine, Paulo Carduso, Kontrabaß, und Joe Nay, Drums. Das Cello, seit Oscar Pettifords aufsehen-erregenden Versuchen von wenigen Ausnahmen (Ron Carter, Peter Warren) abgesehen, wieder verwaist, erhielt eine Schlüsselrolle. Er fungierte unter den Händen Muneer Abdul Fataahs sparsam mythmisierend-Soli vor allem mit dem Bogen führend. Tatsächlich gelang ihm, Quartetdenken zu revolutionieren - trotz vordergründig abendländischer Instrumentierung tief verankert in den negroiden Spielweisen Blues, Bebop und Swing; keinesfalls motiviert, Klassik und Jazz zu fusionieren, sondern auf der Suche nach neuen Interpretationsalternativen afro-amerikanischen Kulturerbes.

Muneer Abdul Fataah und seine Freunde spielten ein Repertoire, das auf Grund seiner eigenwilligen Umstrukturierung für Streichinstrumente im Aufgabenbereich Arrangement Radikalkuren verlangte. Es drehte sein Erscheinungsbild um nahezu einhundertachtzig Grad, bewies Transparenz und injizierte jazzuntypischen Celloklängen schwarzes Feeling.

The Rhythm String Band eröffnete Thelonious Monks Blues „Blue Monk“ mit Violinkommentaren Jörg Widmosers, die bitterironisch den Anspruch Avantgarde ins Visier nahmen: bewußt überschaubar, intelligent hintergründig, gewürzt mit Humor und Untertreibung. Sie zeichnete Joe Nays „Two friends“ - ein Thema, das Ruhe und Ausgeglichenheit übertrug - kühl und bedacht, bis sein Komponist Cello und Violine aus Schwermut verbreitender Stimmung riß, aufstachelte, Schienen legte, solistische Höhenflüge erzwang. Sie empfand Thelonious Monks „Monk's mood“ betroffen und intensiv, bekannte sich mit Muneer Abdul Fataahs „Pia No. 1“ vorbehaltlos zur Bebop-Vergangenheit Charlie Parkers, strafte mit seinem „Pia No. 3“ jene Lügen, die behaupteten, Rockjazz-Anleihen würden in Sackgassen der Stagnation und Langeweile führen.

Muneer Abdul Fataah & Co. legten ihre Betonung auf Rhythmus. Sie hielten nichts von verklärter Schönmalerei. Sie kalkultierten zwar kontrolliert aggressiv und radikal fortschrittlich, verirrten sich jedoch nicht in atonales Niemandsland. Sie schlugen ein faszinierendes Kapitel Jazzgeschichte auf, das hoffentlich die Aufmerksamkeit erregt, die es verdient.

Michael Wangler



Bekannt sich fortgesetzt und nachhaltig zur Tradition des Jazz: Lee Konitz

Foto: Frank Knittmeier

### Das coole Schubidu des Jazz

## Lee Konitz

Am Ende standen sie da, der Cool-Musiker Lee Konitz ohne sein Altsaxophon in der Hand und sein Klavierbegleiter Harold Danko, und sangen ein von dem längst verblichenen Tenorsaxophonisten und legendären Cool-Vorläufer Lester Young auf Schallplatte aufgenommenes improvisiertes Solo über Gershwins „Lady be good“ unisono im Seat-Gesang, dem Schubidubidu der Jazzer. Denn obwohl der aus einer polnischen Chicagoer Familie stammende Konitz ein immer kreativer, frischer Improvisator geblieben ist, ja seit seinem großen Ruhm im frühen Modern Jazz an der Seite des Pianisten Lennie Tristano um 1950 sogar beständig ein Experimentator und Avantgardist, bekannte und bekennt er sich fortgesetzt und nachhaltig zur Tradition des Jazz. Flüssige, swingende Linien, kultivierte langsame Balladen, viele Ideen in harmonischer und rhythmischer Reichhaltigkeit, dies boten Konitz und auch der hochmusikalische Harold Danko bei ihrem Konzert im Ulmer Schuhhaussaal.

Lester Youngs Chorus war übrigens Teil eines kleinen Programms im Programm des Duos: Sie wollten einige Musiker vorstellen, die sie besonders liebten, und spielten zum wahren Vergnügen des Publikums zunächst Louis Armstrongs „Struttin' with some barbecue“ aus dem Jahre 1928 mit Thema, eigenen Improvisationen und kollektivem Vortrag von

Satchmos Original-Chorus. Diese Unisono-Passage geriet - wie die allermeisten des Konzerts - geradezu atemberaubend sauber und scharf.

Der musikalisch und auch als Entertainer offenbar witzig aufgelegte Meistersaxophonist, bei seiner ersten Ansage identifizierte er eine sich schneuzende Nase aus dem Publikum so nebenbei „Ah hm, that's a bassoon!“, also als tief brummendes Fagott, belehrte anhand des ersten Stücks des Abends gleich über noch weitergehende Metamorphosen bei solchen Revue-Standards: Sein eigenes „Sub-Conscious-Lee“, Tadd Damerons vor allem durch Dizzy Gillespie bekannt gemachtes „Hot house“ und Cole Porters Hit „What is this thing called love“ haben alle die gleiche Akkord-Basis. Doch was machte Konitz daraus! In seiner „headline“ und auch in seinem Ulmer Solo ... Nach einem lyrisch-besinnlichen „You're a weaver of dreams“, bei dem der Saxophonist erstmals am Abend bewies, wie vollmundig und beherrscht er sein Instrument über die ganze Skala, vor allem aber auch im tieferen Register, spielen kann, begegnete der Hörer der Musik eines neueren Favoriten des prominenten Ulmer Gastes: Stücken des Pianisten Chick Corea, natürlich in ganz eigenständiger Konitz'scher Auslegung.

In der Tradition bleibend schickten Konitz und Danko Charlie Parkers „Anthropology“ sowie „Moose the mooche“ hinterher, zwei jener Stücke des Bebop-Stils, bei denen Jazz-Künstler komplizierte, wesentlich anspruchsvollere melodische Li-

nien über die Kadenzen von Broadway-Schlager legten, in diesem Fall über die besonders oft dergestalt veredelten Harmonien von „I got rhythm“. Die Tradition, sie war nicht nur in diesem Abschnitt gegenwärtig, sie war vielgestaltig in jeder Phase repräsentiert.

Dies ist eine besonders günstige Gelegenheit, das Spiel von Harald Danko zu würdigen. Denn selbst bei Coreas „Nummern“ verfiel er nicht etwa solistisch in die Corea-Masche, die sich ja - in Amerika wie in Europa - großer Verbreitung erfreut. Danko ist „his own man“, Herr seiner eigenen musikalischen Gedanken. Und dennoch kann er auf jeden gewaltsamen Versuch zur Individualisierung und Selbstdarstellung verzichten: Sein Spiel ist von ideenreicher, klischeefreier Linearität, er findet in der Zusammenarbeit mit Konitz die Balance zwischen (cool-)jazzmäßiger Sachlichkeit und pianistischem Glanz, seine Harmonik schimmert farbig und gibt sich dennoch klar und präzise, als

wahrer Meister erwies er sich auf dem Gebiet fein abgestufter Dynamik. Beim Chick-Corea-Walzer hätte man - positiv verweise! - hie und da von fern an Bill Evans denken können.

Mit zwei Höhepunkten ging das Duo in die Pause einer frei, locker und zupackend vorgetragenen „erdigen“ Improvisation von Konitz-, hinter der sich „I'll remember April“ verbarg, und „Ezz-Thetic“ des Jazz-Ingenieurs George Russell, das heute noch genauso avantgardistisch ist wie in der 1949er Schallplattenaufnahme mit der Trompetenstimme von Miles Davis und dem quirligen (damals schlanker, leichter klingenden) Altsaxophon von Lee Konitz. Dessen „Kary's trance“ führte in die zweite Hälfte, die ein verhaltenes „Invitation“, ein neues, beschwingt walzernes „Springtime“ des Altsaxophonisten, sowie „Spinning waltz“ von Harold Danko bot und eben jenem Gelegenheit gab, sich mit dem balladesken „A child is born“ von seinem ehemaligen Big Band-Chef Thad Jones im Solo ohne Konitz nachhaltig zu profilieren. Ein besonderer Leckerbissen war Konitz' Version von „Body and soul“ und darin eine phantastische unbegleitete Coda. Kein Wunder, daß am Ende dieses denkwürdigen Ulmer Konzerts eine Zugabe gefordert wurde, die das Duo mit „Stella by starlight“ gewährte.

Günter Buhles

## Schöner Schein als Utopie

### Rainer Brüninghaus Trio

Vor einem guten halben Jahr waren sie schon einmal in Nürnberg, Rainer Brüninghaus, Piano, Synthesizer, und der Schlagzeuger Fredy Studer aus Luzern. Den Bläserpart des Trompeters Markus Stockhausen nahm nun der in Köln lebende Amerikaner Charlie Mariano ein. Er spezialisierte sich ganz auf das Sopransaxophon. Zunächst ein ausverkauftes Jugendkonzert in der kleinen Meistersingerhalle, tags darauf ein überfülltes Jazzstudio. Begeisterung.

Elegien des Schönklangs - wo gibt's das heute noch? Wo doch die Kulturszene eher von höhnischem Untergangslachen, von morbidem Schlachtfestgetümmel, von ätzender Ironie und schrillum Verzweiflungstaumel geprägt ist. Rainer Brüninghaus ist da immer seinen eigenen Weg gegangen, unbeirrt, ohne die Macht des Zweifels an sich herankommen zu lassen. Seine Stilmittel sind Linie, Girlande, Punkt und Spirale. Damit läßt sich alles machen. Dann und wann ein Griff direkt in die Saiten - Sitareffekte oder das große Weltenrauschen.

Brüninghaus selbst nennt seine Musik lyrisch oder meditativ. Linienführung und perkussiver Drive zielen auf einen Punkt

im Unendlichen, zerfließen kurzzeitig in Nebelschwaden, finden noch einmal Struktur, um sich alsbald im Nichts aufzulösen. Sie ziehen „die Flüsse hinauf“, so ein Titel des Abends, aber sie gelangen nicht an die Quelle. Das birgt auch etwas Melancholisches, Vergebliches. Immer wieder ostinate Figuren, dann Aufwallungen, wenn sich Piano und Synthesizer zu pathetischen Gesten aufbäumen, um schlicht und einfach nur das eine zu wiederholen: Musik ist etwas Schönes. Man läßt es brausen.

Perfekt ist das gemacht. Fredy Studer ist dafür der ideale Schlagzeuger, nie zu aufdringlich, immer präsent, dynamisch, flexibel, tänzelnd-impulsiv. Man ist exzellent aufeinander eingespielt. Charlie Mariano, der „gute Freund“, sitzend, meint es mit dem Sopransaxophon ernst. Andere verwenden es nur gelegentlich, als Farbtupfer, als akustisches Gegenüber. Nur einmal steigt er auf Holzflöten um. Doch nur Sopran, das ist wie ein ganzer Abend Gingerale. Die Trompete von Stockhausen war da herausfordernder, eigenwilliger. Es fehlen Kanten und Widerhaken. Nichts gegen schöne Musik! Doch die Diskrepanz sollte man spüren, die Brüche. Schöner Schein als Utopie, als Vorschein, als Wunschgedanke, warum nicht! Doch sollte deutlich werden: die Realität, sie ist nicht so.

Bernd Ogan

# Jazz News

**Wolfgang Lauer** wird mit seiner Gruppe Touch, die aus dem Trompeter David George, dem Saxophonisten Uwe Werner, dem Pianisten und Keyboardspieler Mick Baumeister, dem Gitarristen Thomas Horstmann und dem Schlagzeuger Josef Vejvoda besteht, im Mai eine dreiwöchige BRD-Tournee unternehmen. Am 22. Mai tritt das Sextett in Nürnberg auf und bestreitet anlässlich des 10jährigen Musikerjubiläums von Lauer ein spezielles Programm für den Bayerischen Rundfunk, bei dem ausschließlich Kompositionen des Bassisten vorgeführt werden. Kontakt: Maigisch Promotion, Wolfgang Lauer, Scheffelmühle, 7250 Leonberg, Tel. 0 71 52/2 1314.

Mania, eine Funkjazz-Gruppe aus Ulm, hat sich umformiert. Das Quintett besteht jetzt aus der Keyboardspielerin und Komponistin Valerie Kühl, dem Trompeter Joachim Kraus, dem Gitarristen Uwe Lange, dem Bassisten Peter Mossner und dem Schlagzeuger Andy Fay. Kontakt: Peter Mossner, Lochäckerweg 18, 7900 Ulm 10, Tel. 07 31/4 53 78

**Tri Atma** wird im Sommer wieder einmal auf Tournee gehen. Die Gruppe reist in der Besetzung: Asim Saha, Tablas, Vocals, Jens Fischer, Gitarre, Vocals, George Kochbek, Keyboards, Vocals, Achim Gieseler, Keyboards, Tarik Hussein, Schlagzeug, Percussion. Kontakt: Artist Service, Dieter Schubert, An den Kämpfen 20, 2903 Bad Zwischenahn, Tel. 0 44 03/37 28.

**George Gruntz** unternimmt mit seiner Concert Jazz Band in diesem Sommer eine Konzert-Tournee. Mit Gruntz reisen: Bill Pusey, Marcus Belgrave, Lew Soloff, Palle Mikkelborg, Trompeten, Peter Gordon, John Clarke, Tom Varner, Hörner, David Barger, David Taylor, Posaunen, Howard Johnson, Tuba, Ernst-Ludwig Petrowsky, Urs Bloechlinger, Seppo „Baron“ Paakunainen, Saxophone, Dino Saluzzi, Bandoneon, George Gruntz, Keyboards, Kim Clarke, Bass, Gerry Brown, Schlagzeug und Sheila Jordan, Gesang. Bisher stehen folgende Konzerte fest: 1. Juli New York, Kool Jazzfestival 7. Wiesen, Jazz Festival, 11. Kopenhagen, 12./13. Pori, Jazz Festival, 15. Den Haag, Northsea Jazz Festival, 20. Antibes, Jazzfestival. Kontakt: Thomas Stöwsand, „Saudades“, Franz-Josefs-Str. 3 A, A-6130 Schwaz/Osterreich, Tel. 00 43/52 42/24 45.

**Werner Pusch**, der infolge seines Studiums an der Swiss Jazz School sein Sextett vorübergehend auflöste, hat ein neues Quintett zusammengestellt, mit dem er im Herbst auf Tournee gehen wird. Mit dem Trompeter spielen der Saxophonist John Voirol, der Pianist Friedrich Lang, der Bassist Tibor Elikes und der Schlagzeuger Thomas Zingg. Kontakt: Klaus-Werner Pusch, Stutzstr. 4, CH-8834 Schindellegi, Tel. 0 04 11/ 7 84 46 85 oder 0 62 23/32 96

## Fortbildung für Gitarrenlehrer in der Akademie Remscheid

Einen Kursus „Gitarrenunterricht heute - Neue Musikformen im Instrumentalunterricht“ bietet die Akademie Remscheid ab Juni 1984 an. Diese berufsbegleitende Fortbildung umfaßt eine ausgiebige Instrumentalpraxis auf der Gitarre (akustisch und elektrisch), Ensemblespiel, Musikgeschichte, Musiktheorie und aktuelle pädagogisch-didaktische Konzepte. Sie dauert ca. 1 1/2 Jahre und besteht aus sechs einwöchigen Blockseminaren in der Akademie Remscheid. Die Leitung haben Prof. Dieter Kreidler (Staatl. Hochschule

für Musik Rheinland, Institut Wuppertal), Werner Rizzi (Dozent für Musikpädagogik, Akademie Remscheid) und Prof. Bruno Tetzner (Direktor der Akademie Remscheid). Mit ihnen arbeiten zahlreiche Gastdozenten: Gerd-Michael Dausend, Alfred Eickolt, Wolfgang Schmidt u. v. a. Die Kosten betragen 185,- DM je Kurswoche, einschließlich Unterkunft und Verpflegung. Anmeldungen Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung, Küppelstein 34, 5630 Remscheid, Tel. 0 21 91/7 94-1.



Großangelegte Komposition geschrieben: Chico Freeman

Foto: Frank Knittermeier

## Kompositionsauftrag für Chico Freeman

Der amerikanische Saxophonist und Komponist Chico Freeman hat im Auftrag des Südwestfunks eine großangelegte Komposition namens „Evolution Of A People“ geschrieben. Das Werk ist eine klingende Geschichte afro-amerikanischer Musik vom Spiritual- und Gospel-Gesang über New Orleans, Blues, Swing und Bebop bis zu den Jazz- und Rock-Klängen von heute. Am Schluß wird in

Freemans Komposition auch noch die Frage nach der künftigen Entwicklung dieser Musik aufgeworfen. „Evolution Of A People“ ist für die Chico Freeman Gruppe und die Big Band des Hessischen Rundfunks komponiert und wird im Abschlußkonzert der USA-Woche des Südwestfunks am 13. Mai im Festsaal der Universität Tübingen uraufgeführt und live von SWFII übertragen.

Das **Klaus Weiss Quintett** hat sich umformiert. Mit dem Schlagzeuger spielen der Tenorist Walter Gauchel, der Gitarrist John Schröder, der Pianist Andy Lupp, der Bassist Mario Castronari. Kontakt: Klaus Weiss Quintett, Postfach 60, 8069 Schweitenkirchen, Tel. 0 84 44/5 70.

Das **Matthias Horndasch Quartett**, das seine erste Langspielplatte mit dem Titel „Go on man“ auf Blind Man Records im Vertrieb IMS/Polygram, vorgelegt hat, ist im Mai in Süddeutschland unterwegs. Mit dabei sind der Saxophonist Jensen, der Pianist Matthias Horndasch, der Bassist Manfred Sauga und der Schlagzeuger Wolfgang Dahlke. Kontakt: Matthias Horndasch, Egestorffstr. 15, 3000 Hannover 91, Tel. 05 11/ 45 34 82 oder Blind Man Music, Hildesheim.

**Toto Blanke** und **Tony Lakatos** unternahmen kürzlich eine dreiwöchige Gastspielreise durch Griechenland. Dabei trat das Gitarre-Saxophon-Duo u. a. im Athener Theater als auch im Athener Jazz-Club „Rodeo“ auf. Das griechische Fernsehen zeichnete ein Gastspiel im Rodeo auf. Blanke und Lakatos formierten sich auch mit zwei griechischen Studiomusikern, dem Bassisten Georgos Zykogiannis und dem Schlagzeuger Georgos Trandalidis zum Quartett.

Das **European Jazz Ensemble** tritt diesen Sommer auf vielen wichtigen Jazz Festivals auf. So z. B. beim Northsea Jazz Festival in Den Haag, Nyon in der Schweiz und beim Bracknell Jazz Festival in England. Kontakt: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen, Tel. 0 21 62/1 84 08.

**Thomas Eckmann**, der in Kopenhagen lebende Geiger und Entoniepädagoge, Schüler von Leroy Jenkins und der amerikanischen Komponistin Pauline Oliveros, gibt von Juni bis September Solokonzerte und Workshops im süddeutschen Raum (u. a. in Freiburg, Tübingen, München). Das Unterrichtsprogramm umfaßt Körperbewußtsein, Rhythmik, Improvisation, Instrumentaltechnik und richtet sich sowohl an Anfänger als auch an fortgeschrittene Musiker aller Instrumente, vor allem aber an Streicher. Kontakt: Thomas Eckmann, Bornhomsgrade 1, V, DK-1266 Kopenhagen K, Tel. 1-32 99 92 oder Edeltraut Wetzels, Hauserstr. 64, 7400 Tübingen, Tel. 0 70 71/2 31 78.

**No Make-up, Please** ist der Name der Gruppe, mit der die Vokalistin und Pianistin Viola Kramer im Herbst auf Tournee durch Nord- und Westdeutschland geht. Mit von der Partie sind die Sängerin und Synthesizerspielerin Stefani Uhle und die Klarinetistin, Sopransaxophonistin und für Electronics verantwortliche Regina Pastuszyk. Für Januar 1985 sind Aufnahmen für die erste LP der Gruppe geplant. Kontakt: amf-records, Pontstr. 121, 5100 Aachen. Tel. 02 41/24092 oder 51 1004.

**Triad**, die Gruppe um den Bassisten Manfred Zepf, mit den Saxophonisten Michael Sievert und Tony Lakatos sowie dem Schlagzeuger Michael de Merle machte nach Konzerten in Wiesbaden und Kaiserslautern Anfang April in Ludwigshafen Rundfunkaufnahmen. Im Spätherbst wird Triad ihre erste LP vorstellen.

**Elm Mountain Rambiers** nennt sich eine achtköpfige Amateurband, die seit 1983 im Braunschweiger Raum aktiv ist. Das Repertoire der Gruppe umfaßt New Orleans Jazz, Dixieland und Swing. Die Rambiers bestehen aus dem Klarinetisten Willi Remmer, dem Tenorsaxophonisten und Bassisten Heiko Schünemann, dem Posaunisten Gerd Weidemann, dem Trompeter Manfred Luce, der Pianistin Karin Grundwald, dem Gitarristen und Banjospieler Klaus Bätcke, dem Tubaspieler Konrad Gröger und dem Schlagzeuger Detlev Worm. Kontakt: Manfred Luce, Birkenweg 6, 3305 Sickinge, Tel. 0 53 05/ 26 44.

**Die Kulturfabrik Krefeld**, ein seit Anfang des Jahres bestehender alternativer Veranstaltungsraum mit einem Fassungsvermögen bis zu 600 Besuchern, bietet überregionalen Musikgruppen Auftrittsmöglichkeiten. Kontakt: Krefelder Musikerinitiative e. V., c/o Lothar Jannsen, Gutenbergstr. 13, 4150 Krefeld. Tel. 0 21 51/75 79 90.

**Salsa Picante** hat unter dem Titel „A bailar la Salsa“ eine Platte vorgelegt. Die deutsche Salsa Gruppe wählte als Cover für die LP einen Zigarrenkistenaufkleber aus Habana von 1866. Kontakt: Marianne Beckmann, Am Sandbach 1, 4030 Ratingen 1, Tel. 0 21 02/ 4 51 29.

Der **Jazzclub Darmstadt e. V.**, der im vorigen Jahr gegründet wurde, will durch die Veranstaltungsreihe „Jazz in der City“ in Zusammenarbeit mit der „Interessengemeinschaft Darmstadt e. V.“ breite Bevölkerungskreise in der Innenstadt an Samstagen ansprechen. An Sonntagen finden in der Konzertmuschel im Herrngarten Promenadenkonzerte statt. Darüberhinaus werden ein Jazz-Picknick in der Grube Prinz von Hessen und ein Bürgerschoppen am Oberwaldhaus zum „Jazzvadderdaag“ veranstaltet. Kontakt: Jazzclub e. V., Lauteschlägerstr. 44, 6100 Darmstadt.

**Albert Mangelsdorff** wirkte Anfang April bei einer Dichterlesung im Münchner Volkstheater am Stiglmaierplatz mit bei der Dichtungen deutscher Schriftsteller aus dem Zeitraum von 1945 bis 1947 rezipiert wurden. Mit von der Partie war auch die Gruppe Openlight. Die Veranstaltung fand im Rahmen der Ausstellung „Münchner Trümmerzeit“ statt.

**Thomas Reimer**, der in der letzten Zeit mit Joe Nay, Bill Elgart, Allan Praskin und Harry Sokal unterwegs war, stellte kürzlich eine Formation auf, die sich „Thomas Reimer's Explosion“ nennt. Mit dem Gitarristen spielen der Bassist Litschie Hrdlicka und der Schlagzeuger Wolfgang Haffner. Die Formation bietet elektronischen Bop und lateinamerikanisch gefärbten Jazz. Kontakt: Thomas Reimer, Plinganserstr. 49, 8000 München, 0 89/77 14 66.

**Hans Kumpf** spielte Mitte März in Venedigs „Galeria Lillo“. Im April unternahm der Klarinetist wieder eine Sowjetunion-Reise, bei der Sessions in Moskau, Vilnius, Riga, Tallin und Leningrad stattfanden. Danach hielt Kumpf bei der Tagung „Semana after Jazz“ im spanischen Murcia ein Referat über „Postserielle Musik und Free Jazz“. Kontakt: Hans Kumpf, Hindenburgstr. 83, 7141 Murr, Tel. 0 71 44/21814.

**Christoph Spendet** nahm bei B&B Musikkommunikation und Verlag GmbH seine neueste Platte mit dem Titel „Between The Moments“ auf. Mit dem Pianisten spielen der Gitarrist Michael Sagmeister, der Bassist Adelhard Roindinger und der Schlagzeuger Kurt Billker. Alle Titel stammen aus der Feder Christoph Spendes. Nach der Tournee in der Quartett-Besetzung wird Spendet eine Reihe von Duo-Konzerten mit Michael Sagmeister geben. Kontakt: Peter Koppenhöfer, Brüsseler Str. 9, 5300 Bonn 1, Tel. 02 28/67 78 26. **Licorice Factory**, ein Klarinetten-sextett + Rhythmusgruppe, das aus den Klarinetten Ron Odreich, Eddie Daniels, Mike Morgenstern, Mark Whitecage, Perry Robinson, Gunter Hampel, dem Bassisten Kyoto Fujiwara und dem Percussionisten Bob Fish besteht, wird von Ende Oktober bis Anfang Dezember in der BRD, der DDR und den Niederlanden unterwegs sein. Kontakt: Otfried Hanno Müller, Glockenweg 1, 3400 Göttingen, Tel. 05 51/79 66 22.



„Apollo Lovebirds“ - Puppen von Jutta Hipp

**Biesty Quartett** nennt sich eine neue Jazzgruppe, die bei dem Jugend-Jazz-Nachwuchsfestival '83 den ersten Platz belegte. Die Formation spielt eine Mischung aus Jazz Standards und Latin Pop. Mit von der Partie sind die Sängerin und Flötistin Katrin Höpker, die bei dem Wettbewerb eine zusätzliche Auszeichnung für Sologesang erhielt, der Gitarrist Dirk Bischof, der seit Januar neu in der Gruppe spielende Pianist Chris Riep, der Bassist Migo Fecke und der Schlagzeuger Rene Rennefeld. Kontakt: Rene Rennefeld, Köckerstr. 10, 4830 Gütersloh 1, Tel. 0 52 41/1 56 23.

**Günter Christmann** erhielt auf Vorschlag des Landesmusikrates und der Hochschule für Musik und Theater Hannover ein Künstlerstipendium für den Bereich der Musik in Niedersachsen. Der Posaunist wurde damit für seine Leistungen „Schwerpunkt Jazz in Verbindung zeitgenössischer Kunstmusik“ ausgezeichnet.

**Open Light Group**, nennt sich die Gruppe um den Münchner Pianisten Bernd Oberbeil. Mit dabei sind der brasilianische Bassist Paolo Cardoso, der u. a. schon mit Fritz Pauer und Sonny Stitt gespielt hat, und der österreichische Schlagzeuger Joris Dudli. Kontakt: Bernd Oberbeil, Görresstr. 4 8000 München 40, Tel. 089/2 71 35 25.

**Grenzgänger** heißt die neue Gruppe, die der Schweizerische Keyboard-Spieler George Gruntz mit der Sängerin Uschi Brünig und dem Saxophonisten Ernst-Ludwig Petrowsky, beide aus der DDR, mit dem Bassisten Eberhard Weber und dem amerikanischen Percussionisten Bob Moses kürzlich gegründet hat. Diese internationale Formation wird vom 21. bis 26. Mai in der Schweiz unterwegs sein. Kontakt: Gerard Lull, Blumenstr. 24, CH-4106 Therwil, Tel. 7319 91 und 25 41 00.

**Reinhard Flatischler** wird vom 27. bis 31. August 1984 in der Akademie Remscheid einen Werkstattkurs über „Ethnische Musik - Körperrhythmik und Percussion“ abhalten. Dieser Workshop richtet sich an Profimusiker und berufserfahrene Musikpädagogen. Interessenten melden sich bei der Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienziehung, Küppelstein 34, 5630 Remscheid 1, Tel. 0 21 91/7 94-1. **Jazz on Channel 10**, das Inflight Entertainment Programm der Luft-hansa, brachte in den letzten Monaten u. a. folgende Beiträge: „The art of ballad playing in jazz“ von Joachim Ernst Berendt, eine Talkshow mit Fritz Rau und eine neue Serie „Jazz in concert“, die Werner Wunderlich moderiert. Redaktionell betreut wird Jazz on Channel 10 von dem JP-Mitarbeiter Wolfgang Dohl.

**Larry Coryell** ging mit dem Pianisten Albert Dailey, dem Bassisten George Mraz und dem Schlagzeuger Billy Hart ins Aufnahmestudio. Die neue Platte des Gitarristen wird bei Muse erscheinen.

**Die McCoy Tyner Big Band** gastiert im Juli in Europa, das Cecil Bridgewater & Dan Marcus Quintett kommt ebenfalls im Juli, dann wieder im Oktober und November nach Europa. Im Oktober wird Ray Charles hier auf Tournee sein. Kontakt: A.R.C.H.E., Jean-Jacques Antoine, 173, Rue St. Honoré F-75001 Paris, Tel. 2 60 64-55/84-65.

**Jimmy Lyons** wird sich nach langer Zeit wieder einmal als Leiter eines Quintetts in Europa vorstellen. Im Juni kommen das Amina Claudine Myers Trio und das James Newton Quintett nach Deutschland. Kontakt: Minor Music, Stephan Meyner, Weiherstr. 17, 7500 Karlsruhe 41, Tel. 07 21/40 76 66.

**Europäische Music-Festivals** ist der Name einer neuen Broschüre, die 110 Hinweise auf Jazz-, Opern-, Theater- und Musik-Festivals bringt, die in Europa und auch in anderen Staaten durchgeführt werden. Kontakt: Konzert Verlag, Elisabethstraße 1, 4834 Harsewinkel.

Der Posaunist **Hermann Breuer** und der amerikanische Schlagzeuger Doug Hammond haben ein Quartett zusammengestellt, zu dem der Bassist Reggie Workman und der Pianist Kirk Lightsey gehören, das ab 7. Juni auf Tournee geht. Kontakt: Hermann Breuer, Aventinstr. 12, 8000 München 5, Tel. 0 89/29 76 63.

Beim **16th High School Jazz Ensemble Festival**, das jährlich am Berklee College of Music in Boston stattfindet, nahmen mehr als 60 Highschool Bands von der gesamten Ostküste teil. Unter den Juroren war u. a. auch Michael Gibbs.

Die **Education Foundation**, zu der eine Reihe von Instrumenten- und Geräte-Hersteller gehören, stiftete mehr als 48 000 \$ für Highschool- und College-Jazz Programme, die im Rahmen des diesjährigen Monterey Jazz Festivals durchgeführt werden sollen.

**A Touch Of Jazz**, nahm Anfang des Jahres seine erste LP auf. Das Album erschien Ende April auf dem Workshop-Records Label. Im Herbst wird das deutsch-amerikanische Quartett eine ausgedehnte Tour durch Deutschland und das benachbarte Ausland unternehmen. Kontakt: Bernhard Mrohs, Am Bocksberg 12, 8800 Ansbach, Tel. 09 81/6 43 42.

**Die Behr-Box** heißt eine schalldämmende (bis über 30 db/A) Musik-Übungs-Kabine, die in jeder Wohnung einfach auf- und abzubauen und in System-Bauweise zu beziehen ist. Kontakt: Behr Holzindustrie GmbH, Postfach 8, 8862 Walderstein, Tel. 09 81/70 11 oder Firma Behr, Behrstr. 96, 7317 Wendlingen/Neckar (Verkaufsbüro und Ausstellung).

**Elmer Gill**, Pianist und Vibraphonist aus Kanada, der in den 50er-Jahren mit Lionel Hampton spielte und regelmäßig mit Eddie „Lockjaw“ Davis arbeitet, wird im Mai und Juni wieder einmal nach Europa kommen. Kontakt: O. Flückinger-Müller, Katzenstieg 305, CH-4323 Wallbach, Tel. 0 61/8518 73.

## Berichtigung

In Heft 4, S. 6., schlich sich ein bedauerlicher Fehler ein. Es war nicht **James Newton** abgebildet, sondern dessen Kollege, der Alt-saxophonist **David Murray**, der sich auf seinem T-Shirt deutlich sichtbar als Angehöriger des World Saxophone Quartet auswies. Wir bitten unsere Leser, dies zu entschuldigen.



# Jazz News

**Fredi Alberti, Peter Berger und Albin Michel** veranstalten vom 19. bis 20. Mai im DAP-Zentrum in Mainz Kurse für Streichinstrumente, Gitarre, Stimme, Obertonimprovisation, intuitives Komponieren für alle Arten von Instrumenten, sowie für Ensemble-Improvisation. Die Kursgebühr beträgt DM 60,-. Kontakt: Dr. Vollbehr, Tel. 0 61 31/22 60 08.

**Ceddo**, die Gruppe des Dortmunder Gitarristen Jochen Schruppf, ist z. Zt. in Sextettbesetzung unterwegs, um die neue Platte „Step by step“ vorzustellen. Mit Schruppf spielen der Saxophonist Thomas Haberkamp, der Keyboarder Georg Grewe, der Bassist Hartmut Kracht, der Schlagzeuger Peter Knollmann und der Percussionist Martin Hesselbach. Kontakt: Saguitarius-Music, Jochen Schruppf, Oskarweg 44, 4600 Dortmund 18, Tel. 02 31/31 01 95.

**Oscar Peterson** wird am 19. Mai der Ehrendoktor of Music vom Berklee College of Music in Boston verliehen. Auch dem Kritiker Leonard Feather wird diese Auszeichnung zuteil.

**Mwendo Dawa**, die schwedische Gruppe mit Ove Johansson und Susanna Lindeborg, hat unter dem Titel „Street lines“ eine neue Platte vorgelegt. Das Quartett wird im Oktober und November wieder auf Deutschlandtournee sein. Kontakt: Susanna Lindeborg, Mästartevägen 9, S-31040 Harplinge, Schweden, Tel. 00 46/35/5 11 39.

**Lance Tschannen** erlag im Alter von 62 Jahren am 6. April einem Herzschlag. Tschannen, dessen offizielle Funktion die des Leiters der Abteilung Kultur und Dokumentation des Schweizer Radio International war, arbeitete seit den 50er Jahren unermüdlich für den Jazz, förderte vor allem die Aktivitäten auf der Schweizer Jazz-Szene.

## New Jazz-Free Funk Workshop im Mai in Düsseldorf

Vom 26. bis 27. Mai findet auf Schloß Mickein in Düsseldorf-Himmelgeist ein Workshop New Jazz-Free Funk statt. Die Koordination dieses von der Volkshochschule Düsseldorf veranstalteten Seminars liegt in den Händen von Heinz-Dieter Willke. Als Dozenten konnten gewonnen werden: Frank Samba, Schlagzeug, Reiner Michalke, E-Baß, Evert Brettschneider, Gitarre, Gerhard Veeck, Saxophon und Flöte, Heinz-Dieter Willke, Piano, Synthesizer, Harmonielehre und Arrangement. Der Workshop bietet Instrumentalisten

Das **Wolfgang Engstfeld-Michel Herr Quartett** ist im Mai auf Tournee in Frankreich, Belgien und der BRD. Am 16. Juni gastiert es auf dem Hohentwiel in Singen. Die Gruppe wird im November wieder auf eine längere Gastspielreise gehen. Kontakt: Wolfgang Engstfeld, Luegallee 11, 4000 Düsseldorf 11. Tel. 02 11/57 52 28.

**Karl Berger** geht im Juni und Juli mit dem Pianisten und Komponisten George Schutz auf Gastspielreise nach Europa. Der in den USA lebende deutsche Vibraphonist und Pianist stellt sich im Juni auch mit der Gamala Taki Band, zu der Ingrid Sertso, Gesang, Dave Mason und Michael Richmond, Baß, Danny Brubeck, Schlagzeug, und Aiyb Dieng, Percussion, gehören, in Europa vor. Im Oktober gibt Berger Solokonzerte und Ende November formiert er das World Music Meeting, zu dem u. a. Charlie Mariano, Kazimierz Debbski, Nana, Collin Walcott, Peter Kowald, Hozan Yamamoto, Juan Jose Mosalini, Barry Altschul und Trilok Gurtu gehören. Kontakt: Uli Blobel, Nützenberger Str. 9 a, 5600 Wuppertal 1, Tel. 02 02/30 92 84.

(Anfängern wie Fortgeschrittenen) die Möglichkeit, ihre instrumentalen Fertigkeiten anzuwenden und zu verbessern. Elemente der Musiktheorie (Rhythmik, Harmonielehre, Arrangement) werden in leicht verständlicher Form erklärt. Unter der Leitung der Dozenten werden in Ensembles unterschiedlicher Besetzung Kompositionen und Arrangements (auch solche von Teilnehmern) realisiert. Kontakt: H.-D. Willke, Tel. 0211/3343 95 oder VHS Düsseldorf, Fürstenwall 5, 4000 Düsseldorf, Tel. 0211/8 99 53 38.

Die **Initiative Improvisierte Musik Münster** führt in diesem Jahr wieder zusammen mit dem städtischen Kulturamt in loser Folge Veranstaltungen durch. Einstieg war ein Konzert mit dem Schweizer Duo Norbert Möslang/Andy Guhl im Januar dieses Jahres. Zum Europatag am 5. Mai wird ein international besetzter Workshop mit Musikern des M.A.I.-Orchesters stattfinden. Für September ist eine Veranstaltung „Improvisierte Musik aus Münster“ geplant, in der sich Münsteraner Musiker mit ihren eigenen Gruppen vorstellen. Eingeladen sind hierzu ein Quintett, bestehend aus Peter Bayreuther, Sibylle Pomorin, Martin Theurer, Jochen Twelker sowie voraussichtlich Conrad Bauer aus der DDR, das Willi Kellers Trio mit Achim Knispel und Lol Coxhill, Puls 5 mit Arni Arnold, Andreas Maria Hermes, Fritz Huber, Axel Kottsieper und Wolfgang Schleif und die Gruppe XPACT mit Wolfgang Fuchs, Erhard Hirt, Paul Lytton, Radu Malfatti und Hans Schneider. Die vier Gruppen sind während dieser Zeit auch für weitere Konzerttermine zu buchen. Kontakt: Kulturamt der Stadt Münster oder Initiative Improvisierte Musik, c/o Erhard Hirt, Hamburger Str. 27, 4400 Münster, Tel.: 02 51/6 52 60.

Das **Rigo Winterstein Sextett** nahm Ende April im Rahmen einer Norddeutschland-Tournee in Hamburg mit dem Bireli Lagrene Ensemble eine Live-LP auf. Kontakt: Rigo Winterstein, Otto-Pankok-Str. 21, 4000 Düsseldorf, Tel. 0211/22 70 93.

**Peter Giger** bestreitet vom 4. bis 6. Mai einen Schlagzeugkurs, der mit einem Solokonzert im „Avalon“ in Frankfurt beginnt. Die Kursgebühr beträgt DM 60,-. Kontakt: Peter Berger, Tel. 06 11/4 98 00 58.

**Joy Spring** nennt sich ein Quartett aus dem Rhein-Neckar-Raum, für dessen Konzeption Charlie Parker und Richie Cole Pate standen. Alt-saxophon bläst bei Joy Spring Stefan Reifer, Bernt van Harn spielt Klavier, an Baß und Schlagzeug sind Thomas Netsch und Peter Kahlenborn. Kontakt: Thomas Netsch, Woogstr. 33 a, 6703 Limburgerhof, Tel. 0 62 36/83 94.

**Heinz Sauer** nimmt im Mai mit dem Pianisten Bob Degen, dem Bassisten Manfred Bründl und dem Schlagzeuger Thomas Cremer eine Platte auf. Im Herbst wird die Gruppe auf BRD-Tournee gehen, im Oktober in Österreich und im November in der Schweiz auftreten. Kontakt: Thomas Cremer, Allendorfer Str. 38, 6000 Frankfurt am Main 50, Tel. 06 11/51 54 92.

**Jazz Hoeilaart** führt am dritten Wochenende im September den 6. Internationalen Wettbewerb für junge Orchester durch. Teilnehmern daran können Jazzgruppen gleich welcher Stilrichtung und Nationalität, deren Musiker die Altersgrenze von 30 Jahren noch nicht überschritten haben. Interessenten müssen vor dem 1. August eine Bandaufnahme von 30 Minuten, bestehend aus verschiedenen Stücken, sowie Unterlagen über die Formation einsenden. Kontakt: 6. Internationaler Jazz-Wettbewerb für junge Orchester, Albert Michiels, Jezus-Eiksesteenweg 25, B-1990 Hoeilaart, Belgien, Tel. 6 57 09 76.

**Stu Goldberg** hat kürzlich in Los Angeles zwei neue Platten mit Eigenkompositionen bzw. Arrangements produziert: „When I get home“, eine Solopianoplate, und „Longing for peace“, eine LP mit Pianotrio, Synthesizer, Percussion und Streichorchester. Im November und Dezember geht Goldberg wieder auf Europatournee. Kontakt: Stu Goldberg, An der Gräfte 3, 4423 Gescher, Tel. 0 25 42/51 45.

**Changes**, die Gruppe mit Uli Beckerhoff, Wolfgang Engstfeld, Hartmut Grabe, Ed Kroger, Detlev Beier und Peter Weiss ist noch bis 8. Mai auf Italiertournee. Die Veranstaltungen, die das Quintett von Norditalien bis nach Sardinien führt, finden z. T. in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut statt.

**Thomas Cremer** geht im Herbst mit dem Gitarristen Peter O'Mara und dem Bassisten Heiri Känzig auf Tournee. Bei einigen Auftritten wird der österreichische Saxophonist Harry Sokal hinzustoßen. Kontakt: Thomas Cremer, Allendorfer Str. 38, 6000 Frankfurt am Main 50, Tel. 06 11/51 54 92.

**Toto Blanke** arbeitete kürzlich mehrere Wochen in Spanien mit südamerikanischen Musikern zusammen. Der Gitarrist trat im April mit Electric Circus auf und geht demnächst mit dem Gitarristen Rudolf Dasek auf Tournee. Kontakt: Concertbüro Manfred Kerckhoff, Poststr. 2, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/7 57 63.

**Doug Hammond** führt vom 25. bis 27. Mai in Freudenstadt im Schwarzwald einen Jazzkurs durch, dessen Schwerpunkt beim Ensemblespiel liegt. Teilnehmern können daran nicht nur Schlagzeuger und Perkussionisten, sondern Spieler aller Instrumente. Kontakt: Rolf Könneke, Landhausstraße 70, 7290 Freudenstadt, Tel. 0 74 41/38 59

## JAZZKURS 1984 - SCHLOSS WEIKERSHEIM

**Leitung: Sigi Busch**  
**27. Juni bis 3. Juli 1984**

mit Uli Beckerhoff (Trompete), Wolfgang Breuer (Big Band), Wolfgang Engstfeld (Flöte/Sax.), Jo Thönes (Percussion), Ed Kroger (Posaune), Eddy Marron (Gitarre), Otto Wolters (Piano), Sigi Busch (Bass).

Information + Anmeldung:

### MUSIKALISCHE JUGEND DEUTSCHLANDS

Marktplatz 12, 6992 Weikersheim, Tel. 0 79 34/2 80

**Wynton Marsalis** wurde Anfang März der Grammy Award der NARAS verliehen. Die National Academy of Recording Arts and Sciences zeichnete den Trompeter damit für seine Verdienste im Jazz und in der klassischen Musik aus.

**Piirpauke** unternimmt im November 1984 eine einmonatige Tournee durch Mitteleuropa. Mit der finnischen Gruppe werden u. a. der spanische Bassist Louis Moreno und der senegalische Gitarrist Badou N'Djay spielen. Kontakt: JA & RO, Raiffeisenstr. 16, 3403 Friedland 5, Tel. 0 55 09/23 03.

**Imre Köszegi** ist vom 11. - 27. Oktober 1984 in Deutschland unterwegs. Mit dem ungarischen Schlagzeuger reisen George Vukan, Balzas Berkes und die Sängerin Katy Bontovics. Kontakt: JA & RO, Raiffeisenstr. 16, 3403 Friedland 5, Tel. 0 55 09/23 03.

**Pierre Courbois**, der Anfang des Jahres von den Lesern der drittgrößten Zeitung Hollands zum Jazzmusiker des Jahres gewählt wurde, hat eine neue Gruppe gegründet. Mit dem holländischen Schlagzeuger spielen der Geiger Heribert Wagner, der Vibraphonist Ben Gerritsen und der Bassist Ferdi Rikkers. Die erste Langspielplatte der New Association wird im Herbst auf den Markt kommen. Kontakt: Pan Promotions, Hanzestraat 116, 6826 MP Arnhem, Niederlande, Tel. 63 41 77.

**Joe Carter** legte bei Empathy Records seine neueste Platte unter dem Titel „Chestnuts“ vor. Mit dem Gitarristen spielen die Altsaxophonisten Lee Konitz und der Bassist Harvie Swartz. Kontakt: Empathy Records, 3 Fair Oak Drive, Easton, Connecticut 06612, U.S.A.

**Barry Altschul** ist derzeit auch Mitglied eines Quartetts, zu dem der Posaunist Glenn Ferris, der Saxophonist und Flötist Sean Bergin sowie der Bassist Andy McKee gehören. Der in Paris lebende amerikanische Schlagzeuger bestreitet zu dem Solokonzerte, Clinics und Workshops. Kontakt: Lee Norman, 11, rue du Clos d'Orleans, F-94120 Fontenay-sous-Bois, Tel. 8 73 90 14.

**Clarinet Summit**, bei dem die Klarinetten Alvin Batiste, John Carter, Jimmy Hamilton und David Murray mitwirken, wird im Juni/Juli in Europa durchgeführt. Kontakt: Minor Music, Stephan Meyner, Weiherstr. 17, 7500 Karlsruhe 41, Tel. 07 21/40 76 66.

**Steve Lacy** tritt mit einem Sextett auf, zu dem der Altsaxophonist Steve Potts, der Pianist Bobby Few, die Cellistin, Geigerin und Vokalistin Irene Aebi, der Bassist Jean Jacques Avenel und der Schlagzeuger Oliver Johnson gehören. Der in Europa lebende Sopransaxophonist stellt sich auch immer wieder einmal solo, im Duo oder Trio vor. Kontakt: Lee Norman, 11, rue du Clos d'Orleans, F-94120 Fontenay-sous-Bois, Tel. 8 73 90 14.

**Tribute of Duke Ellington** - unter diesem Motto fanden Anfang März in der Brooklyn Academy of Music's Leperque Space und in der Cooper Union in Manhattan Konzerte statt, bei denen zu Ehren Duke Ellingtons Kompositionen von Ornette Coleman und Charles Wourinen aufgeführt wurden. Es spielte Larry River's East 13th Street Band unter der Leitung von Mercer Ellington.

**Chris Hinze** hielt sich im März in Indien auf, wo er Schallplattenaufnahmen machte. Der holländische Flötist arbeitet derzeit an neuen Kompositionen für seine Combination, mit der er im Juli eine Festival-Tournee und im September eine ausgedehnte Europagastspielreise unternimmt. Hinze hat für sein Keytone Label kürzlich mit Jasper van't Hof eine von Afrika beeinflusste Platte produziert. Im Mai und November gibt Hinze auch wieder Konzerte mit Sigi Schwab. Kontakt: Keytone Productions BV, Postbox 324, N-2501 CH Den Haag, Tel. 65 09 09.

**Kid Thomas** tritt am 7. Juli beim internationalen Festival „Jazz in der Burg“ in Dreieich bei Frankfurt auf. Der betagte New Orleans Trompeter reist mit dem Posaunisten Louis Nelson, dem Klarinettenisten Sammy Rimington, dem Pianisten Jon Marks, dem Bassisten Chester Zardis und dem Schlagzeuger Barry Martyn. Kontakt: Dieter Nentwig, Taususstraße 44, 6457 Maintal 2, Tel. 0 61 94/ 610 48.

**Tony Oxley's Contemporary Music Ensemble** geht Ende August auf Tournee nach Süditalien und im September nach Großbritannien. Mit dem englischen Schlagzeuger spielen seine Landsleute, der Geiger Phil Wachsmann und der Bassist Barry Guy, der deutsche Saxophonist Gerd Dudek sowie fünf Schlagzeuger und Percussionisten. Kontakt: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen, Tel. 0 21 62/1 84 08.

**Pat Metheny** nahm kürzlich mit dem Bassisten Charlie Haden und dem Schlagzeuger Billy Higgins für ECM eine Platte auf.

**Franz Koglmann** gibt während der Wiener Festwochen ein Konzert das unter dem Motto „Schlaf Schlemmer, schlaf Magritte“ steht und in dem er seine neue im Grenzbereich von Jazz- und E-Musik angesiedelten Kompositionen vorstellt. Dem zu diesem Anlaß gegründeten „Pipe 10tett“ gehören neben Koglmann, der Flügelhorn bläst, der Klarinettenist Theo Jörgensmann, der Sopransaxophonist Roberto Ottaviano, der Oboespieler Erich Pawlik, der Hornist Albert Heitzinger, der Posaunist Rudolf Ruschel, der Tubaspieler Raoul Herget, der Pianist Robert Weiß, der Bassist Volker Kagerer und der Schlagzeuger Peter Barborik an. Koglmann plant auch diese Stücke auf seinem Pipe-Label als Schallplatte zu veröffentlichen. Kontakt: Franz Koglmann, Wilhelm-Exnergasse 23/5, A-1090 Wien.



„The sound he saw“

Zeichnung von Marion Brown

**Art Hodes**, geht mit dem englischen New Orleans Schlagzeuger Trevor Richards und dem Barrelhouse-Jazzband-Klarinettenisten Reimer von Essen, mit denen er die L + R-Platte „Blues to save the trees“ aufnahm, im Mai auf Tournee. Kontakt: Reimer von Essen, Reuteweg 57, 6000 Frankfurt 1, Tel. 06 11/72 78 14.

**Willie Dixon**, der Chicagoer Blues-Bassist hat eine neue Platte aufgenommen, die auf dem Pausa-Jazz-Label erscheinen wird. Ein Teil der Aufnahmen ist schon 1981 in Chicago entstanden.

**Pipe Dreams**, ein Quartett, das aus den Sängerinnen Janet Lawson und Judy Niemack, dem Gitarristen Scott Hardy und dem Klarinettenisten Perry Robinson besteht und dessen Spielideal sowohl experimentelle als auch traditionelle Elemente enthält, wird von Ende Oktober bis Anfang Dezember in Europa unterwegs sein. Kontakt: Otfried Hanno Müller, Glockenweg 1, 3400 Göttingen, Tel. 05 51 / 79 66 22.

**Bestverkaufte Jazzplatten**, sind nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard derzeit: 1. David Sandborn, „Backstreet“, 2. Wynton Marsalis, „Think of one“, 3. Herbie Hancock, „Future shock“, 4. George Winston, „December“, 5. Pieces of a Dream, „Imagine this“, 6. Linda Ronstadt, „What's new“, 7. Michael Franks, „Passionsfruit“, 8. George Winston, „Autumn“, 9. George Winston, „Winter into spring“, 10. Earl Klugh, „Wishful thinking“.

**Das Kool Jazz Festival 1984** findet dieses Jahr nicht nur in New York (22. Juni-1. Juli) statt, sondern in den folgenden amerikanischen Städten: Cleveland (7.-10. Juni), Philadelphia (18.-23. Juni), Hampton (22.-24. Juni), Atlanta (6./7. Juni), Memphis (25.-28. Juli), Cincinnati (26.-28. Juli), St. Louis (21.-25. August), Chicago (29. August bis 2. September), Detroit (29. August bis 3. September), Baltimore (31. August bis 2. September), Houston (5.-7. Oktober). Kontakt: P. O. Box 1169, Ansonia Station, New York, N.Y.

**Geri Allen**, die durch ihre Zusammenarbeit mit James Newton Beachtung fand, hat ihre erste Platte für das neugegründete Label Minor Music aufgenommen. Mit der Pianistin spielen der Bassist Anthony Cox und der Schlagzeuger Andrew Cyrille. Kontakt: Minor Music, Stephan Meyner, Weiherstr. 17, 7500 Karlsruhe 41, Tel. 07 21/40 76 66.

**Tony Oxley** und Ali Haurand werden im norwegischen Bergen eine Platte mit einheimischen Musikern aufnehmen. Kontakt: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen, Tel. 0 21 62/1 84 08.

**Perry Robinson** tritt mit seinem Quintett Bagdad und drei Tänzerinnen von Mitte Juni bis Mitte Juli in Europa auf. Mit dem Klarinettenisten werden der Geiger Ross Levinson, der Pianist Hilly Dolganes, der Bassist Kyoto Fujiwara und der Percussionist Bob Fish spielen. Kontakt: Otfried Hanno Müller, Glockenweg 1, 3400 Göttingen, Tel. 05 51/79 66 22.



# JAZZ PODIUM

Nr. 6/XXXIII Juni 1984  
ISSN 0021-5686  
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 32,-

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

E 1315 EX

Peter Kowald

7640 KEHL

BRANDECKWEG 2

KIRNER, WILFRIED

6368203

901

02-49



# Bass-Soli im Jazz

**Gary Peacock-David Friesen-Aladar Pege-John Lindberg-Dave Holland-David Darling-Barre Phillips**

Der Bass im Jazz: Entweder liefert er in üblicher Quartett- oder Quintett-Besetzung eine Form von harmonischer Grundlage für Improvisationen der anderen Jazzer, oder der Bassist versteht sich und sein Instrument als Mittler einer grundlegenden Rhythmus-Struktur (gleichsam auch als Fundament für die anderen), was zuweilen auch Grundpuls (oder: heart-beat) sein kann oder er selbst gesteht sich ein Mehr an musikalischem Ausdruckspotential zu: sowohl in akkordischer Hinsicht als auch in bezug auf Entwicklung einer separaten Melodiestimme oder gar freiem Spiel.

In welche Richtung man aber auch schaut, ob der Bass chromatisch blubbert, als ob fingerschnippend im Two-Beat dröhnt oder wie eine „überdimensionale, tiefgestimmte Gitarre“(J-E. Berendt, Das große Jazzbuch, Frankfurt am Main 1982, S. 323) Melodisch-Akkordisches produziert, ob pizzicato (gezupft), slappin' oder col'arco (mit dem Bogen geführt): Vorwiegend ist das Instrument im Jazz Rückgrat für deutlicher in Erscheinung tretende Instrumente, deren Musiker es dann auch eher vergönnt ist, musikalische Lorbeeren zu ernten.

Um so erfreulicher ist es, daß Bassisten gelegentlich den Wunsch hegen, ihr Instrument sei doch nicht ausschließlich dazu verdammt, Mittel zum Zweck zu sein: Es gibt sie, die Bass-Solo-Aufnahmen:

Gary Peacock „December Poems“, ECM 1119 aufg.: Dez. 1977 (Oslo)

David Friesen „Paths Beyond Tracing“, Steeplechase SCS 1138, aufg.: Feb. 1980

Aladár Pege „Solo Bass“, RST Records 120 472 aufg.: Jan. 1982 (Wien)

John Lindberg „Comin and Goin“ LEO Records LR 104! aufg.: Okt. 1980 (London)

Dave Holland „Emerald Tears“, ECM 1109, aufg. 1978, (Oslo) „Live Cycle“ (solo cello), ECM 1238, aufg.: **Nov.** 1982 (Ludwigsburg)

David Darling „Journal October, solo cello“, ECM 1161, aufg.: 1979 (Ludwigsburg)

Barre Phillips „Call me when you get there“, ECM 1257, aufg.: Feb. 1983 (Ludwigsburg)

Gary Peacocks Aufnahme von 1977 war in dieser Hinsicht noch ein Kompromiß: An sich als Solo-LP konzipiert enthält „December Poems“ zwei Duos mit Jan Garbarek. Peacocks solistische Einspielungen auf „December Poems“ sind jedoch nicht minder interessant. Im wesentlichen tritt eine Spielweise hervor, die sich da-

durch auszeichnet, daß er sich improvisierend von pattern (verwendbares Leitmotiv) zu pattern hangelt. Das heißt, er benutzt melodisch-rhythmische Wendungen als Bausteine seines vorwiegend modalen Spiels, verläßt diese, und - noch unter dem Einfluß des eben Gespielten stehend - sucht nach Neuem. Unklar bleibt mir dabei, ob die deutlich erkennbaren, in die Improvisation eingeschweißten pattern Zielpunkt seines Spielens sind (sofern sie nicht am Anfang des Stücks stehen - wie in „Snow dance“ (Seite 1, Stück 1), als würde er eine gewisse Zeit auf dem Griffbrett herumfingern und dann das von Anfang an beabsichtigte pattern als vermeintlichen Höhepunkt des Stücks aufblit-



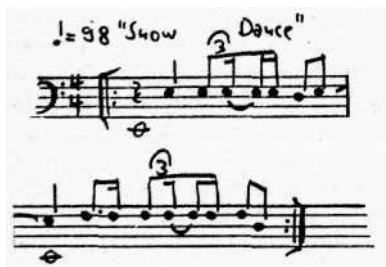
Hangelt sich improvisierend von pattern zu pattern: Gary Peacock Foto: Paul Gerhard Deker



zen lassen, oder ob sich jene Wendungen aus den modal geprägten Improvisationen entwickeln. In „A Northern tale“ (Seite 1 Stück 3) etwa stellt sich dem Hörer diese Frage. Das Melodiekürzel



ist irgendwann einfach da, um sogleich wieder verlassen zu werden. Die melodische Kraft dieses Bruchstücks jedoch gibt der „Northern tale“ für meinen Geschmack des Gepräges. Überhaupt entsteht so etwas wie eine Einheit zwischen der balladesken Atmosphäre dieser Einspielung, dem Charakter des verwendeten pattern und dem Titel des Stücks. Ganz anders dagegen ist „Snow dance“ (Seite 1, Stück 1) aufgebaut: Es beginnt mit einem drive aufbauenden pattern,



welches harmonisierend variiert wird.

Das verwendete overdubbing (Warum eigentlich nicht? - wenn's nicht gleich auf der ganzen LP verwendet wird.) mischt eine weitere Baßstimme und erzeugt eine angenehme Komplexität. Im letzten Stück der Schallplatte, „Celebrations“ (Seite 2, Stück 4), ist wieder ein anderer Grundgedanke erkennbar: Aus zunächst nicht metrisiertem Spiel erwächst ein pattern, dem auch gleichzeitig die Funktion zukommt, das Spiel zu rhythmisieren.



Grundverschieden von Gary Peacocks Aufnahme ist „Paths beyond tracing“ von David Friesen. Sein eindringliches Spiel mit kurzen, bruchstückhaft melodischen Wendungen scheint mir mehr intuitiv. Peacock benutzte die von ihm verwendeten Leit motive so, daß ihnen einiges an Bedeutung zukam, Friesen aber schenkt solchen kurzen Wendungen, ob aus der Spiellaune heraus entstehend oder beab-

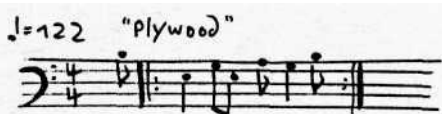
sichtigt verwendet, weniger Aufmerksamkeit. Alles Melodische entgleitet gewissermaßen seinen Händen: Er versucht nicht, ein pattern zu packen und darauf aufzubauen, sondern läßt es verklingen. So findet in seinen Titeln auch keine merkbare Komplexbildung statt, vielmehr schreitet seine Musik einfach nach assoziativen Prinzipien voran und erzeugt irgendwie meditative, verträumt-verklärte Klanglandschaften ohne Peacocks strukturbegrenzende Ansätze.

Einzige Ausnahme ist vielleicht „Blues heart felt“ (Seite 2, Stück 3). Das Stück beginnt mit einer nichtmetrisierten Improvisation, deren starke melodische Ausdruckskraft sogleich zu einem rhythmisierenden pattern verarbeitet wird.



Auf diese Weise gelingt es Friesen hier, die Kadenzen der vorangegangenen Improvisation sozusagen in ein rhythmisches Geflecht einzuarbeiten - die anderen Titel der LP verweisen nicht auf solche Absichten - und dem 6:26 minütigen Stück durch diese Wendung immer neuen Stoff einzuverleiben.

John Lindbergs Strickmuster auf „Coming' & going“ sieht wieder etwas anders aus: Kernstück der LP sind zwei sehr lange Stücke: „Plywood“ (12:21) und „Mellow T.“ (16:30). Beide Titel erfahren trotz ihrer improvisatorischen Vielfalt eine Gliederung, die an ähnliche Prinzipien anknüpft wie die Aufnahmen Gary Peacocks. Nur: John Lindberg benutzt in „Plywood“ und mehr noch in „Mellow T.“ mehrere zentrale Motive. Peacocks Musik enthält je eine musikalische Grundidee für die Verwirklichung eines Stücks. Bei Lindberg ist in „Plywood“ und „Mellow T.“ der Wunsch verwirklicht, mehrere miteinander verwandte (oder auseinander entwickelte) Bausteine als Leitfaden für eine große Gesamtkomposition anzusehen und den Raum zwischen den verwendeten fundamentalen Bausteinen mit Improvisation auszufüllen. So steht am Anfang von „Plywood“ folgendes:



Im Verlauf des Stücks (nach erfolgter Improvisation, unter Verwendung des Gehalts dieser kurzen Phrase) entwickelt sich ein längeres Leitmotiv, welches dann

auch sofort eine zentrale Stellung einnimmt:

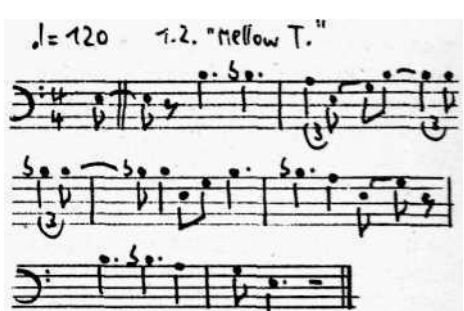


In emotioneller Hinsicht wirkt dies dabei keineswegs wie die bloße Aneinanderreihung verschiedener Versatzstücke mit eingestreuten improvisatorisch geprägten Phrasen: Eher spürt der Hörer einen Rahmen, der den verschiedenen 'Sätzen' des Werkes Halt gibt und dem Bassklang aufgrund einer größeren Variationsbreite auch mehr Faszination verleiht (kurz: Es kommt eben keine Langatmigkeit auf).

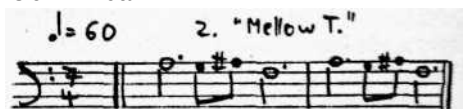
Das andere lange Stück, „Mellow T.“, folgt noch konsequenter einer solchen Aufteilung in deutlich erfahrbare Abschnitte. Den ersten Abschnitt prägt zunächst folgende Phrase:



Woraus sich dann entwickelt:



Das Lindberg'sche Baß-Spiel nimmt im folgenden erheblich an Intensität und Dichte ab. „Mellow T.“ wird ruhiger, ist durch andere Läufe ausgefüllt. Als zentrale Figur in diesem zweiten Abschnitt stellt sich mir dar:



„Mellow T.“ erreicht in diesem Teil einen sanften, zarten und besonders melodiosen Punkt, wodurch die Komposition auch ihren Namen erfahren haben dürfte: „Mellow T.“ ist im Kernstück eine erstrangig weiche „Mellowdie“.

Den dritten Abschnitt leitet ein forcierendes Thema ein: Alle Sanftheit wird zugunsten von Rasanz und Expressivität vernachlässigt.



Der Versuch, einen Komplex aus improvisatorischen Elementen aufzubauen, als ginge es darum, den Aufnahmen durch strukturelle Gliederung einen größeren Stellenwert beizumessen - ohne gleich in kompositorische Dimensionen zu geraten, denen Hans-Jürgen Syberberg einen „Hang zum Gesamtkunstwerk“ attestieren würde, zählt sich hier aus: Es muß nicht immer kompositorische Strenge sein, um es dem Hörer schmackhaft zu machen, die Entwicklung eines Stücks gespannt zu verfolgen (i.S.v.: kompositorisches Gedankengut intellektuell aufspüren).

Es muß auch nicht freie Improvisation (im Sinne einer Absage an traditionelle Normen, die der Musik auferlegt sind) sein, um dem Hörer nicht-chiffrierte, pure Emotionalität und Spontaneität zu vermitteln (Wenn dies allerdings geschieht und gelingt, kann es mitunter den Glauben an alle musikalisch notwendigen Konventionen als Atavismus bloßstellen). Die Verwendung von das Spiel stützenden patterns, so wie Lindberg es praktiziert (fast im Sinne von kurzen head-line compositions), bewirkt eine Verschmelzung beider Intentionen und macht das Hören von „Plywood“ und „Mellow T.“ so interessant.

Auch Aladár Peges „Solo Bass“ verwendet Leitmotive für seine Stücke, sie erscheinen aber nicht als Basis für die Improvisation. Was wohl auch daran liegt, daß der gebürtige Ungar, der übrigens 1978 eine Professur für Kontra-Bass in Budapest erlangte, mehr als die bisher genannten Bassisten verschiedene musikalische Kulturkreise verarbeitet: Die A-Seite der Langspielplatte ist für meinen Geschmack an osteuropäisches Liedgut angelehnt, weniger dagegen „jazzig“ (im Sinne von „Jazzwurzeln ausgrabend“) angehaucht. Improvisation wird hier eben nicht durch pattern geprägt. Das lyrische Bass-Spiel mit immer neuen Einfällen erwächst weniger aus einer Ambition des Rhythmisieren-Wollens als mehr aus melodisch-harmonischer Kadenzierung, unterstützt von interessanten Wechseln von Pizzicato und gestrichenem Bogen, von lautmalerischen Glissandi und Staccatospiel (so in „Ich gehe, ich gehe“, Seite 1, Stück 2) und ausgemalt mit vielen Flageollets.

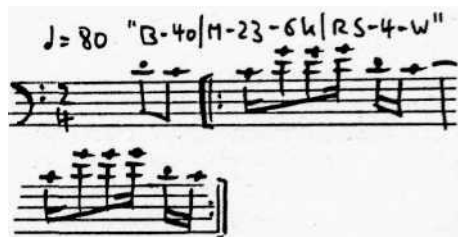
Das Motiv aus „Mädchen aus Komaron“ (Seite 1, Stück 1) ist selbst eher volkstümlich-liedhaft als jazzige Improvisationsgrundlage.



Der geistige Ursprung, die Quelle, aus denen Peges Improvisationen hervorsprudeln, ist, wie hier wohl deutlich erkennbar, folglich ein anderer als bei Lindberg oder Peacock. Auf der B-Seite seiner Aufnahme ist allerdings dann auch der Pege zu hören, der sich dem traditionellen Jazz zuwendet: „Bop Dance“ (Seite 2, Stück 2) ist ein Bebop-Bass-Solo, swingend, schulbuchmäßig, doch ohne Wiederholungen melodischen Charakters bei Auflösung des üblichen akkordischen Strickmusters. In „Lover man“ (Seite 2, Stück 3) tauchen gelegentlich bluesbezogene Phrasierungen auf. In „Django“ läßt er gar den Bass „knallen“: 3-4 Takte lang schmettert die Saite in allerbesten Funkmanier gegen das Griffbrett (slappin'). Doch Derartiges ist bei Pege immer auch spöttisch. Er entblößt eher die Technik, als daß er sie sich zu eigen macht.

David Holland hat auf ECM bislang zwei Solo-Aufnahmen veröffentlicht. Beide Einspielungen, sie liegen zeitlich 5 Jahre auseinander, haben durchaus unterschiedlichen Ausdrucksgehalt (abgesehen davon, daß die erstere Bass-Solos und die andere Cello-Solos enthält). „Emerald Tears“ ist ein Musterbeispiel energischen, kraftvollen Spiels ohne repetierende Patternverwendung. Das heißt aber nicht, daß

sich eine Musik nicht auf derartige Kürzel bezieht: Dave Holland schafft im Fluß des Spielens ständig neue melodisch-rhythmisierte Wendungen, ohne nur einen Moment zu verweilen und auf dem augenblicklichen Stand der Improvisation wiederholend auszuruhen (siehe „Spheres“, Seite 1, Stück 1). Scheinbar stehen sozusagen die möglichen Kombinationen des verwendeten Tonmaterials eines Stücks im Vordergrund (besonders: „Emerald tears“, Seite 1, Stück 2). Eine rahmen spannende Melodie - oder gar Zyklensbildung - ist auf der gesamten Platte kaum zu finden. Nur das Anthony Braxton-Stück „B-^0/M23-6K/RS-4-W“ (Seite 1, Stück 4) mit mehr oder weniger durch

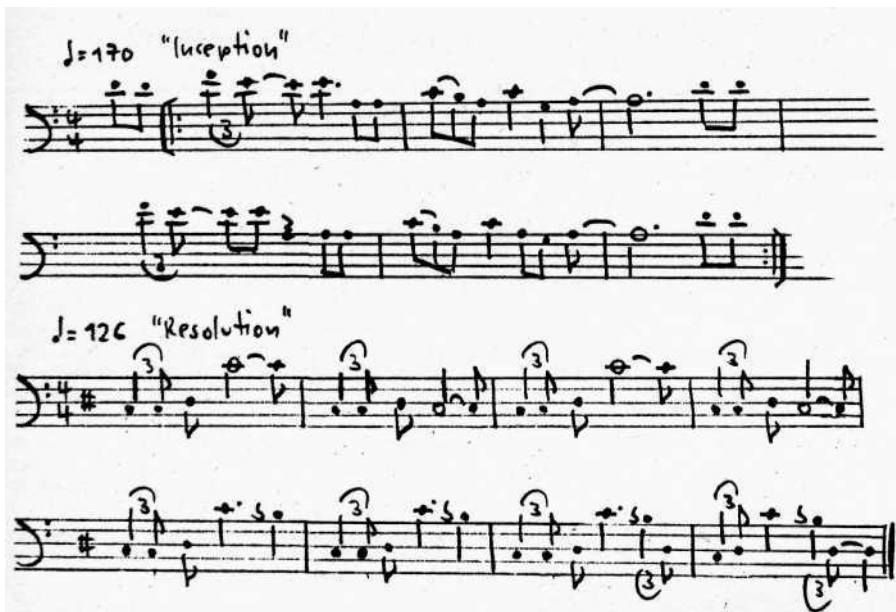


geprägt. Das pattern löst den drive-geladenen Grundrhythmus auf und überlagert einen anderen, ohne den bisherigen aus den Augen zu verlieren. Die so entstandene Off-Beat-Phrasierung gibt dem Stück neuen Raum für rhythmische Gestaltung. In seiner Solo-Cello Aufnahme, „Life Cycle“, von 1982 sind andere Absichten erkennbar: „Life Cycle“, das ist ein Zyklus von fünf von ihrem gefühlmäßigen Ausdruck her stark differierenden Teilen mit satzähnlicher Struktur: „Inception-Discovery-Longing-Search-Resolution“.



Das lyrische Bass-Spiel erwächst aus melodisch-harmonischer Kadenzierung, unterstützt von lautmalerischen Glissandi und Staccatospiel: Aladár Pege

Foto: Manfred Rinderspacher



Zwei Leitmotive rahmen den programmatisch belasteten Zyklus: „Discovery“, „Longing“ und „Search“ sind, was durchaus im Sinne des „Life Cycle“ ist, auch musikalisch nicht auf vorherrschende Motive reduzierbar: (Vorher-) bestimmbar ist nur der Rahmen, nicht aber, womit er ausgefüllt ist. David Darlings „Journal October, Solo Cello“ verdeutlicht im direkten Vergleich mit der Cello-Aufnahme von David Holland, welchen improvisatorischen Einfallsreichtum, welches Gespür für Variation, Expressivität und Eskalation die Musik von Holland in sich birgt.

David Darling arbeitet auf der gesamten LP (ausgenommen dreier Titel, einer davon ist ein beeindruckendes „Solo Cello and voice“ (Seite 2, Stück 3) mit 2 Celli im Overdubbing und erreicht für meinen Geschmack dabei doch nicht eine solche Ausstrahlungskraft, wie sie in der Aufnahme von David Holland zu spüren ist. Doch Darling hat sicher auch einen anderen Anspruch an seine Musik: Er verwendet ein „8 String Solid Body Electric Cello“ und benutzt es, um in musikalischer Kommunikation zum akustischen Cello introvertierte Traummusik zu erzeugen („Far away lights“, Seite 1, Stück 3). Overdubbing ist deshalb auch sinnvoll für Darlings Zwecke verwendbar: Die sonst das Overdubbing kennzeichnende Kälte im Pragmatischen, das sterile Nebeneinander der einzelnen Teile, hier wird es kaum spürbar: Darlings Musik steht im Dienste eines gewollten Eindrucks, der den Hörer erreichen soll. Die Möglichkeit des Overdubbing-Verfahrens kann dies hier erreichen. Die Maßstäbe anzusetzen, die auf Musik zutreffen, die sich weniger als Bedeutungsträger verstanden fühlt (hier erscheint Overdubbing meist als technische Raffinesse im Dienste des perfekten „sound“), hieße, David Darlings Musik mißzuverstehen.

Auch seine Soli sind stets mit einem Blick nach innen verbunden. Ohne Gefühlsausbruch, immer seicht, sanft, verklärt. Nur „Minor blue“ und „Clouds“ weisen eine



**Musterbeispiel energischen, kraftvollen Spiels ohne repetierende Patternverwendung: Dave Holland**  
Foto: Frank Knittermeier

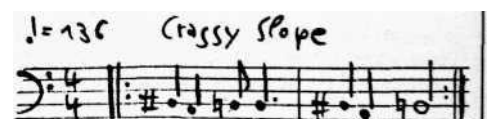
klare Rollenverteilung für die zwei verwendeten Instrumente auf: Eines produziert eine Arpeggio-Begleitung, das andere flechtet Improvisatorisches mit ‚schöner‘ Melodieführung ein. Gewissermaßen fällt auch „Slow return“ unter diese Rollenverteilung: Eine sehr weiträumig angelegte, unauffällige Melodieführung (Bogenführung mit extrem lang angehaltenen Einzeltönen) spannt sich über ein vom anderen Cello gelegtes rhythmisches Wabern mit ostinatem Motiv. Dieses Stück - wie überhaupt auch mehr oder weniger die ganze Platte - zeigt meines Erachtens einen Zugang zum Jazz, der nicht mehr von der Annäherung der Klassik des 20. Jahrhunderts an neue Musik-Möglichkeiten (insb. minimal music) getrennt werden kann.

Ebenso ‚avantgardistisch‘ geprägt ist „Grants pass“ (Seite 1, Stück 1) von Bar-

re Phillips auf „Call Me When You Get There“: Das Stück beginnt wie eine Komposition von Philip Glass, löst aber bei zunehmender Intensitätsabnahme das dichte Klanggeflecht langsam auf. Sehr schnell zeigt sich, wie stark diese Platte (mehr noch als die von David Darling) von allen anderen hier besprochenen abweicht: Das Bass-Spiel von Barre Phillips wird jazzig, weil es das, was bisher Jazz war, aufgibt. Sicher, experimentelles Improvisieren ohne Modalität (wie in „Craggy Slope“, Seite 1, Stück 2 oder „Riverbend“, Seite 2, Stück 3) existierte vorher. Nur: Barre Phillips läßt lange Bordune mitklingen (Seite 2, Stück 4, „Brewstertown“). Hinzu kommt, daß die idiomatisierende Art und Weise, in der er Zieltöne durch Glissandi erreicht und auch verläßt, gelegentlich eher an den Klang einer indi-

schen Vina als denn an einen Kontrabass erinnert (Seite 1, Stück 3 und 4; „Arnos Crownsbarn“, „Pittmans Rock“). So wirkt die gesamte LP nie wie das so jazztypische bassige Skalengefingere, eher ist Phillips Musik permanent grundtonbezogen (Was heißen soll: Quarte und Quinte werden gezielt als Trägerintervall benutzt).

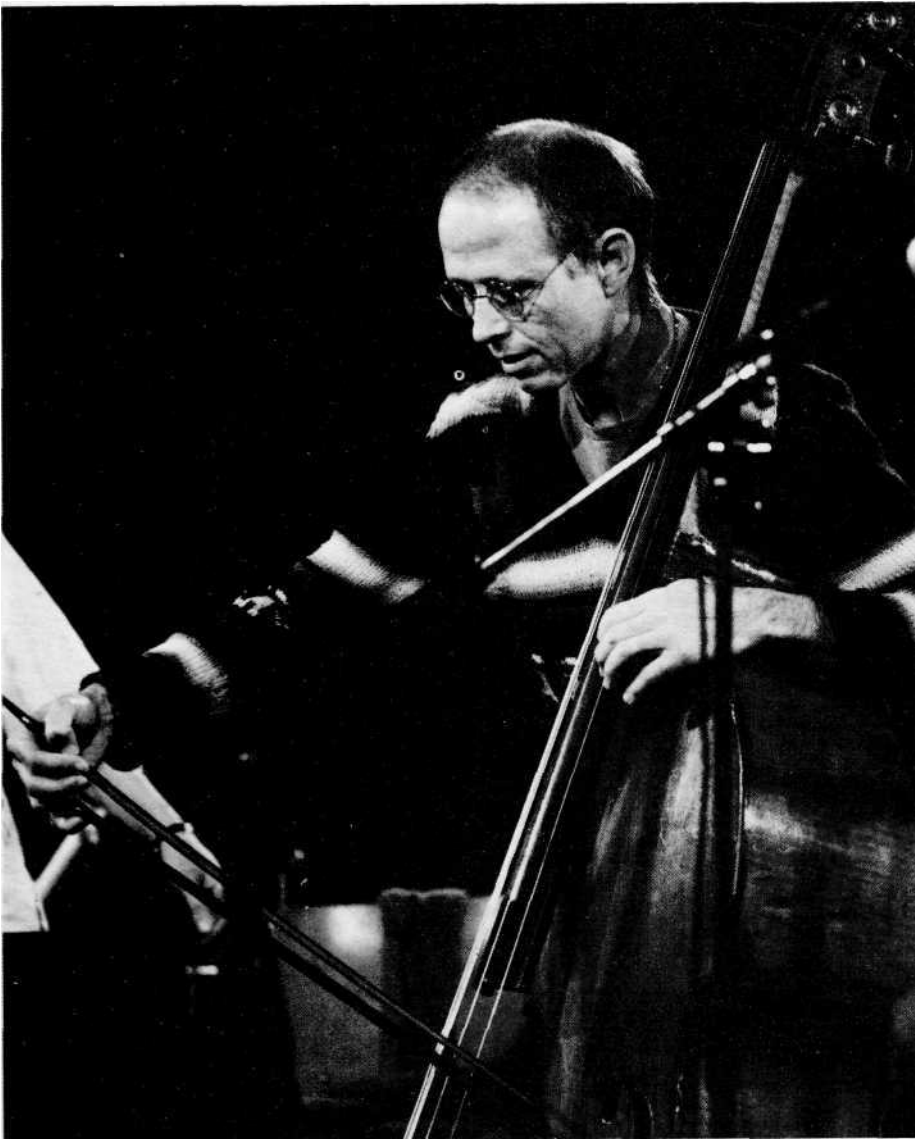
Die sonst typische Art, das Bass-Spiel am Benutzen von kurzen Melodiemotiven zu orientieren, findet hier kaum Verwendung: Nur in „Craggy Slope“ (Seite 1, Stück 2) findet sich dieser Ansatz. Und das pattern wird erst benutzt, um das Stück ausklingen zu lassen!



Pattembezug wird auch in Phillips Spielweise eigentlich nirgendwo notwendig: „Winslow Cavern“ (Seite 2, Stück 2) unterstreicht mehr die charakteristische Klangfarbe des Basses (ruhiges Spiel mit gestrichenem Bogen, dazu perkussiver Ostinat-Bass), als daß es um Motive oder Melodisches geht. Und die experimentell geprägten Stücke kommen eh ohne Derartiges aus. Das heißt jedoch nicht, daß der Gesamteindruck, den diese Platte hinterläßt, ein solcher ist, der vorwiegend von

freiem Spiel ohne roten Faden bestimmt ist: Barre Phillips Musik ist gekennzeichnet durch das Verarbeiten neuer Einflüsse im Bereich der Solo-Bass-Musik: Tonalitäten und Musikpraxis anderer Kulturbereiche (Bordune, vina-ähnliche Glissandi, keine Bluessequenzierung), keine Stilisierung im Hinblick auf verwendbare Leitmotive, andere Kompositionsformen (Seite 1, Stück 1; „Grants pass“).

Bernd Liebig



Seine Musik ist gekennzeichnet durch das Verarbeiten neuer Einflüsse im Bereich der Solo-Bass-Musik: Tonalitäten und Musikpraxis anderer Kulturbereiche, keine Stilisierung im Hinblick auf verwendbare Leitmotive, andere Kompositionsformen: Barre Phillips  
Foto: Klaus Mumpfer



# Frei Improvisierte Musik

## und die Sehnsucht nach ideologischer Harmonisierung

„Wir brauchen improvisierte Musik, weil sie die Möglichkeit einer selbstbestimmten Gemeinschaft - in der Kunst - realisiert“, schreibt Ellen Brandt in ihrem Aufsatz „Improvisation und Komposition in der Neuen Musik“ (JP 1/84, S. 10.11). Sie formuliert damit zwei gegenwärtig nahezu utopisch anmutende Konzeptionen: Musik, die von Menschen in einem Prozeß entwickelt wird, den man freie Improvisation nennt und menschliche Gemeinschaft, die ihr Zusammenleben vom Gedanken der Selbstbestimmtheit leiten läßt. Frei improvisierte Musik hat in der Musik des 20. Jahrhunderts neue ästhetische und personale Dimensionen des Musizierens erschlossen; unabhängig davon, ob sich damit zugleich eine selbstbestimmte Gemeinschaft (etwa im bundesrepublikanischen Ausmaß) verwirklicht. Dabei wurden die Kollektiv- und Individualmodelle früher Jazzimprovisation eingebettet in ein Musizieren, das zwar die genannten Modelle mit ihren jeweils festen musikalischen und personalen Bezugsrahmen weitgehend preisgab (jedoch ihre Bedingungen als musikalische Grunderfahrung zumindest in Erinnerung behielt), dafür jedoch eine Praxis des Musizierens entwickelte, die die ästhetischen und personalen Distanzen und Diskrepanzen zwischen Komponist und Interpret, zwischen Krea- tor und Improvisator als produktiven Faktor im musikalischen Entstehungsprozeß zu einem Gemeinschafts-Ergebnis der jeweils Musizierenden führte. Der rationalistischen Arbeitsteiligkeit in Musik, beschreibbar in „Arbeitsbildern“ wie Komponist, Interpret und Improvisator, fügte frei improvisierte Musik das „Arbeitsbild“ eines gemeinsam, auf mehreren personalen Bewußtseinsebenen entstehenden Musikprozesses hinzu. Ein frei improvisierender Musiker ist Komponist, Interpret und Zuhörer in einem. Will also ein solcher Musiker (außer sich selbst) weitere Zuhörer gewinnen, so muß den Zuhörenden die Möglichkeit des Mitkomponierens, des Mitimprovisierens und damit des in Musik Mitdenkens als musikalische Seinsweise gegeben sein.

In den musikalischen Entwicklungsverläufen der meisten Bundesbürger fehlt bisher jedoch diese ästhetische und personale Komponente der frei improvisierten Musik. Zwar lernt man im Laufe seines Lebens, wie man ein Gedicht schreibt, ein Bild malt oder ein Vase töpft, wie ein Auto funktio-

niert oder wie man ein Haus baut (zum Beispiel, daß man nicht mit dem Dach beginnt, sondern mit einem Fundament); aber, wie komponiert man eigentlich, wie improvisiert man? Gehört Musik eigentlich zu unseren Kulturtechniken?

Als ich meine ersten Musikübungen unternahm, stand in meinem Übungsheft der für mich beunruhigende Satz: „Eine Musik ohne Melodie ist keine Musik.“ Dieser Maxime läßt sich ein anderer Ausspruch zur Seite stellen: „Eine Musik ohne (groovigen) Rhythmus ist keine Musik.“ Beide Feststellungen, die sich übrigens leicht in musikpsychologischen Tests herausarbeiten lassen, markieren zwei Seiten ein- und derselben musikalischen Produktions- und Rezeptionsweise; nämlich der Münze des wohlvertrauten musikalischen Tellerrands, über den hinauszuschauen für Musiker wie Zuhörer ein ästhetisches und personales Wagnis ist.

Man kann ein solches den Musiker wie den Zuhörer verbindendes, auf gesicherten musikalischen Konventionen beruhendes System konservativ nennen. Denn bewahrt wird schließlich nicht nur musikalisch Bewährtes und damit Vertrautes, sondern auch das Sich-Verständigen auf musikalische und vor allem rezipierbare Ordnungsprinzipien. Denn Ordnung und Nicht-Ordnung werden als musikalische Dialektik zu Gunsten von Ordnung anerkannt. Personales im Musikentstehungsprozeß wird dann weitgehend zurückgedrängt, wenn nicht gar aufgehoben zu Gunsten einer nonpersonalen musikalischen Konzeption, einer verallgemeinerbaren musikalischen Idee. Das eigentlich Aufstörende frei improvisierter Musik (gleichsam ihre subversive Kraft) liegt jedoch darin, daß dem non-personalen Element im musikalischen Entstehungsprozeß ein personales frei, offen und gleichberechtigt erfahrbar zur Seite steht. Nur dann ist frei improvisierte Musik jenes innovative ästhetische Spiel, das Möglichkeiten von Selbstbestimmtheit des Menschen jenseits rationaler Arbeitsteiligkeit aufzeigt.

Im Spannungsfeld zwischen Musik als Hochkultur (dabei zwischen Akademismus und Avantgarde) und Musik als alltäglicher akustischer sound-scape erlaubt der Rückzug auf musikalische Tellerränder (auf diverse musikalische Einzelfrak-



Frei improvisierte Musik, innovatives, ästhetisches Spiel, das Möglichkeiten von Selbstbestimmtheit des Menschen jenseits rationaler Arbeitsteiligkeit aufzeigt: (v.l.n.r.) Peter Brötzmann, Willem Breuker, Han Bennink und Michel Pilz  
Foto: Karl-Heinz Bechholz



Entwickelte eine Praxis des Musizierens, die die ästhetischen und personalen Distanzen und Diskrepanzen zwischen Komponist und Interpret, zwischen Kreator und Improvisator als produktiven Faktor im musikalischen Entstehungsprozeß zu einem Gemeinschafts-Ergebnis der jeweils Musizierenden führte: Cecil Taylor

Foto: Hans Kumpf

tionen) zum einen die Freude am weltweiten, immerwährenden Singsang des Mezzoforte und zum anderen die Lust am seligmachenden *roun de lay* des Vierviertels. Nicht zuletzt hilft es, den Wirrnissen der Welt für einen Augenblick dekorativ zu entgehen oder je nach Bewußtseinslage rationalistisch, mythisch, magisch, holistisch (oder wie auch immer) eine Einheit hinter allen Dingen zu sehen. Auch hier wird der Mensch als personales Sein weitgehend zurückgedrängt. Begibt sich frei improvisierende Musik der personalen Komponente, so bleibt sie das vorerst letzte Glied in der Kette rational konzipierter Musik, deren verfahrensmäßiger Austausch nur eine Frage der Zeit ist.

Das uimenschliche Gespür nach einer Totalerklärung der Welt läßt sich mit der Sehnsucht nach ideologischer Harmonisierung charakterisieren. Menschen wünschen Erfahrungen und Erkenntnisse zu „harmonisieren“, möchten ihr Denken, Empfinden und Verhalten zu einer sinnvollen und kohärenten Struktur verbinden. Und dieser Wunsch bewirkt eminente Ak-

te sozialer Gewißheit. Ich stimme nicht nur mit den anderen überein, sondern wir haben alle ein- und dieselbe Gewißheit; zum Beispiel die, wie Musik zu verwirklichen ist.

Jedoch kann dieser Wunsch zum Verlust einer anderen Erkenntnis führen, nämlich, daß nicht Klänge und Geräusche die Musik machen, sondern der Mensch. Frei improvisierte Musik zeigt jedoch, daß der Mensch nicht vernachlässigbar ist, daß er nicht ein beliebiges, reproduzierbares musikalisches Funktionsfeld ist. Frei improvisierte Musik ist daher ein personales Wagnis, der jeweils Musizierende stellt sich in seiner Einzigartigkeit zur Disposition.

Europäische Musik ist, sofern sie ästhetisch-kritisch in größerem Ausmaß Berücksichtigung im öffentlichen Musikleben findet, Werk-Musik. Viele Jahrhunderte Musikentwicklung und rationale Durchdringung des musikalischen Materials haben der Konzeption Werk zur ästhetischen Realität verholten. Ein musikalisches Werk zeichnet sich immer im besonderen Maße durch gestaltwahrnehm-

bare Koordinations- und Ordnungsqualitäten aus. Neue Musik und neuer Jazz haben insbesondere nach 1945 in mehr oder weniger großem Umfange gegen diesen Sachverhalt verstoßen (Musik als Prozeß, als offene Form, Hören auf das Hier und Jetzt). Und sie konnten den Nachweis erbringen, daß ihr Verstoß eine neue musikalische Dimension bedeuten kann (gleichsam ein Spielrahmen für neue Ausdrucksmöglichkeiten und damit auch für neue Konventionen), im Falle der frei improvisierten Musik zugleich die utopisch anmutende Möglichkeit einer rational begründbaren, non-personalen Konzeptions-Gebundenheit von Musik die Irrtumswahrscheinlichkeit personaler Gebunden- und Verhaftetheit zur Seite zu stellen und beide Momente als sinnstiftenden Austausch zwischen Menschen erfahrbar werden zu lassen. Frei improvisierte Musik ist in hohem Maße ästhetische und personale Herausforderung möglicher musikalischer Seinsweisen und stellt an alle die Frage, was wir eigentlich mit Musik wollen.

Rolf-Dieter Weyer

**Großartige Leistungsschau des Österreichischen Jazz**

## Jazz around the clock

Selbst die größten Optimisten im Veranstalterkollektiv von „Jazz around the clock“, einem 24-Stunden-Marathonkonzert, hatten sich nicht soviel künstlerische Substanz von den teilnehmenden, ausschließlich österreichischen Jazzgruppen erwartet. Und auch nicht eine derart erfreuliche Publikumsresonanz, die das Audi Max der Wiener TU zeitweise, besonders in der Nacht vom Freitag, den 7. April, zum Kochen brachte.

Bekanntlich war der Grundgedanke zu diesem Festival, jenen Herrschaften des österreichischen Rundfunks, die den Jazz aus dem Hörfunkprogramm möglichst eliminieren wollten, tönend zu demonstrieren, wie leistungsstark und beachtenswert die heimische Jazzszene ist. Bedenkt man, daß aus mancherlei Gründen mit den präsentierten rund 120 Musikern die Szene nur unvollständig vertreten war (es fehlten Jazzmusiker aus West- und Südösterreich, ebenso Hans Koller und Fritz Pauer, die mit Warne Marsh in der BRD spielten, weiter das Pepl-Pirchner Zwio, Karl Drewo, Oscar Klein und das Vienna Art Orchestra), so muß der Erfolg dieser in der österreichischen Jazzgeschichte bisher wahrscheinlich einzigartigen Veranstaltung noch höher bewertet werden.

Dreiundzwanzig Musikgruppen (die vierundzwanzigste mit Karl Ratzer sagte im letzten Moment aus dubiosen Gründen ab), darunter zwei herrliche Big Bands mit vielen Nachwuchsmusikern, geleitet von den Routiniers Rudolf Hansen und Hans Salomon, zwei Sängerinnen, die folkloristisch angehauchte Christine Jones und die jazzig-vitale Elly Wright, internationale Größen wie Erich Kleinschuster, Karlheinz Miklin und Rudi Wilfer, drei Boogie Pianisten, sechs dem traditionellen Jazz zugehörige Gruppen und erfreulicherweise auch viele hoffnungsvolle junge Instrumentalisten der modernsten Jazzströmungen, boten einen Einblick in die stilistische Vielfalt des Jazz und stellten sehr hohes Niveau unter Beweis. Dies war um so notwendiger, wenn man bedenkt, daß Österreichs Kulturoffizielle einschließlich der Rundfunk-Gewaltigen, sofern sie überhaupt etwas für den Jazz tun - es ist selten genug -, diese Musik meist nur mit wenigen Namen ausdauernder Antichambrierer assoziieren. Es ist äußerst beschämend, daß kaum eine der an „Jazz around the clock“ mitwirkenden Bands (sieht man von Erich Kleinschuster, der in diesem Konzert übrigens prächtig disponiert war, Wilfer und Salomon ab) bisher

eine Chance hatte, in ein ORF-Studio zu gelangen.

Insofern sollte man diese Monsterveranstaltung auch als Nachhilfeunterricht in Sachen Jazz für den ORF bezeichnen.

Die neugegründete Jazzredaktion ließ sich jedenfalls die Gelegenheit nicht entgehen, in das Konzert einige Male live einzusteigen (beim Karlheinz Miklin Trio, bei Elly und Leo Wright, bei der Printers Jazzbands, der ältesten Jazzband Österreichs, etc.). Sie tat dies zuweilen so spektakulär, daß der Eindruck entstehen mußte, „Jazz around the clock“ sei ihrer Initiative zu verdanken. So erfreulich das Engagement der Redakteure Paul Polansky und Walter Richard Langer sein mag, die zugegebenermaßen schon viel für den Jazz getan haben und an der Rundfunk-Misere beileibe nicht schuldig sind, so bleibt doch abzuwarten, wie sich das Medium Rundfunk künftig zum Jazz stellt. Mit der Gründung einer schwach budgetierten (Jahresbudget ca. 200 000,- DM) Jazzredaktion und einigen Einstiegen in eine Non-Profit-Veranstaltung (jede Band spielte für eine lächerliche Aufwandsentschädigung von umgerechnet DM 300,-) ist nämlich die besorgniserregende Situation noch nicht bereinigt.

Was nützt es beispielsweise, wenn die Professoren Rudolf Hansen und Heinz Czadek am Jazzinstitut des Konservatoriums der Stadt Wien in vorbildlicher Weise junge Talente ausbilden, unter anderem kamen aus diesem Institut Musiker wie Hannes Kottek, Karl Fian, Trompete, Christian Radovan, Posaune, Woody Schabata, Vibraphon, Michael Starch, Klavier, Wolfgang Puschnig Saxophon, Flöte, die Musiker der Gruppe Mexas und der hervorragende achtzehnjährige Drummer Mario Gonzi, diese aber nach der Abschlußprüfung kaum irgendwo - sicher nicht beim ORF, wo man sogar die hauseigene Big Band aufgelöst hat - die Möglichkeit bekommen, guten und anspruchsvollen Jazz zu produzieren?

Was nützt es, wenn in einer Musikstadt wie Wien das städtische Kulturamt jährlich zehn Freiluftkonzerte sponsort, aber mindestens dreißig akzeptable Jazzgruppen ihre Anwartschaft auf so einen Job anmelden? Und was nützen schließlich die großartigsten musikalischen Leistungen, wenn die Tageszeitungen (von wenigen Ausnahmen abgesehen) bestenfalls ein Konzert von Miles Davis oder den Tod Count Basies registrieren? So wie es jetzt in Österreich aussieht, wird es noch viele „tönende Demos“ geben müssen, um den als Kulturbeamten getarnten Parteisoldaten endlich klar zu machen, daß Österreichs Jazzexponenten um nichts schlechter sind als jene anderer Länder und einer ähnlichen Förderung bedürfen, wie sie Trachtenvereine und Festspiele schon lange bekommen. „Jazz around

the clock“ sollte ein Anfang gewesen sein. Der musikalische und organisatorische Erfolg sowie die Reaktion beim Publikum geben zu Hoffnung Anlaß.

Klaus Schulz

**Das Internationale Jazzfestival in Villingen**

## Zurück zu Soul und Blues mit B. B. King

Song auf Song, Blues auf Blues. „Everyday I have the Blues“, es ist einer der bekanntesten, zündendsten Renner aus dem Repertoire des „Blues-Boy“ B. B. King. Doch lange vor dem Festivalabschluß mit dem Blues-Buben-König sang schon ein anderer dieses Lied, einer, der sein Saxophon in die Ecke gestellt hat, um sich als überraschend guter, ausdrucksstarker Sänger zu produzieren - Eddie Harris.

Das war im Eröffnungskonzert dieses Festivals, das nun wieder im akustisch akzeptablen Villingen Theater am Ring stattfand. Eddie Harris sang den Blues, diesen und auch einen spritzig-witzigen aus Dizzy Gillespies frühen Bebop-Tagen, schrillte seine Scatsilben parodistisch hoch im Gesangsstil der Charlie Ventura Band, tummelte sich in raspligen Armstrong-Rauhheiten, wirbelte in der Heiser- und Heiterkeit Gillespies und ließ jene inbrünstigen Jazzjodler hören, wie sie vor Jahren einem Leon Thomas aus der Kehle gedrungen sind.

Gesangsmuster, Spielmuster. „Zurück zu den Wurzeln, den Quellen“ hatte Festivalorganisator Fritz Ewald als Motto dieses 8. Villingen Jazzfestivals ausgerufen. Für das Cedar Walton Quartett mit Eddie Harris hieß das, der Tradition zu huldigen und zugleich die Bereitschaft zum Umbruch erkennen zu lassen.

Spannte Walton am Klavier das direkte Faßliche von Soul und Blues mit knappen Modernismen, elegant kurzen Tonartenwechseln und einem romantischen Harmonienduktus zusammen, gab es da viel Interessantes, aber in einem Standard wie „Over the rainbow“ auch nur platte Geläufigkeit, so hatte Eddie Harris auf seinem Tenorsaxophon immer wieder ganz große Momente. Stücke wie „St. Thomas“ und „Blue Monk“ dienten ihm nicht nur dazu, eine Abkehr vom kommerziellen Funkygewäsch zu demonstrieren, sondern auch zu

beweisen, daß er jazzenderweise mehr als nur solider Durchschnitt ist. Harris war dabei Individualist und kreativer Epigone in einer Person, verstand es, viele Stilelemente miteinander zu mischen, alten Be-bop und Neuen Hard-Bop, rustikalen Swing und übergeblasen lostobende Free-Attacks. Ein Musiker, der sich so zum Zeitgenossen vieler Zeiten gemacht hat, der einen Stil kreiert, in dem ein reizvoller Simultaneffekt, das bruchlose Bündeln einander bestrahlender Fremdpartikel die Oberhand hat. Ein solches „Zurück“ bejaht mit jedem Atemzug die

ästhetische Gegenwart, die Offenheit. Villingen '84 an den Wurzeln des Jazz, der „Black Music“, ein Abend gehörte den Gospelsongs der stimmungswandten Damengruppe Stars of Faith, ein anderer brachte ein „Sidney-Bechet-Memorial“, New-Orleans-Jazz und Dixieland mit dem Orchester Claude Luter sowie mit Michel Attenoux und den „Buddha's Gamblers“ aus der Schweiz.

Witz, Showeffekt und ernster Anspruch - „Everyday I have the Blues“ - B. B. King in Villingen. Das Programmheft beteuert, daß dies das einzige Konzert des Blues-

Stars in Deutschland ist. Hatte sich beim Eröffnungskonzert des Festivals besonders nach der Pause zwischen Musikern und Publikum eine Eiskruste gebildet - Modern-Jazz war in diesem Schwarzwaldstädtchen schon immer ein hartes Brot -, so verhielt es sich nun in dieser restlos ausverkauften Blues-Session genau umgekehrt. Denn B. B. King und seine sechs Mann starke Band ließen die Stimmung im Theater am Ring zum Siedepunkt hochkochen, gegen Ende der an Zugaben nicht knausrigen Session hatte es längst einige junge Leute gepackt, sie wippten vergnügt-verzückt im Rhythmus der scharfen Beats, indes das breite Publikum wieder einmal seine (rhythmisch falsche) Mitklatschbereitschaft unter Beweis stellte.

Bedenkt man, daß King, der farbige Sänger-Gitarrist, ja nicht nur den Engzirkel der Getto-Auftritte gesprengt hat, sondern inzwischen auch zum festen Programmpunkt der Glamour-Hochburg Las Vegas avanciert ist, dort also von einem Publikum konsumiert wird, für das Freizeit gedankenloses Exerzieren in der Herde bedeutet, dann ist der Grad des Korumpierens bei King erstaunlich gering geblieben. Es gibt da wirklich nicht überbordend viel an Phrasensumpf, Flausen, Mätzchen, Marktschreierei. „The thrill is gone“ - Die Spannung ist weg - nein nein, wenn King will, dann widerlegt er diesen seinen Bluestitel mit hinreißender Souveränität. Allemaal anwesend dagegen ist die Kopplung von Witz, Showeffekt und ernstem Anspruch. Da fordert King die „Ladies“ und die „Fellows“ im Saal beim „Rock me baby“ ein bißchen zum Mitsingen auf, da darf der Saxophonist (und Leiter) der Band seinen deftigen Rhythm 'n' Blues auch mal bis zum Schrei des röhrenden Hirsches überdrehen, und der Trompeter (ein 3-Zentnergewicht), mimt mal den zarten Jüngling, wenn er im Duo mit Kings Gitarre wehmütig schlanke Growltöne in die Runde sendet. Nicht zu vergessen auch jene wahrhaft blendende Erscheinung, jene über und über in Vaudeville-Flitter verpackte junge Dame, die in der Show einen kurzen Auftritt hatte und ihren Blues doch recht pfffig sang.

B. B. King in Villingen - ein großes Konzert. Am besten war dieser Bluesmusiker dann, wenn er langsam, im fast träge dahingeschleppten Tempo anfang, die Gitarrenakkorde knapp, gezielt aufheulen ließ, wenn sich dann das allmähliche Anschwellen der immer schärfer sägenden Gitarrenriffs, der Keyboardfiguren und des Schlagzeugs zur Bewegungsspirale entwickelte und der Sänger King dann den Gitarristen ablöste, um den Blues, der seinen packenden Rhythmus gefunden hat, mit großer, aufrührerischer Stimme zu singen.



Kopplung von Witz, Showeffekt und ernstem Anspruch: B. B. King Foto: Paul Gerhard Deker I

Klaus Robert Bachmann



Musikalisch **großer Erfolg**  
in Argentinien

## Manlel Jazz '84

Zum vierten Mal fand in Mar del Plata und in Buenos Aires zehn Tage lang das Mar-del Jazzfestival '84 statt. Die einheimische Presse lobte vor allem die gelungene Fusion von Jazz mit anderen Kunstgattungen wie Tanz, Theater, Pantomime sowie die originellen und ungewöhnlichen Instrumentierungen. 1981 gegründet ist es das einzige Jazzfestival in Lateinamerika und es hat sich zur Aufgabe gemacht, in jedem Jahr andere Musiker und Jazzstile vorzustellen. Besonders in diesem Jahr geriet es zu einer „tour de force“, da es in zwei Städten stattfand und zusätzlich ausländische Musiker eingeladen waren. Dies bringt in Argentinien wegen der desolaten wirtschaftlichen Verhältnisse und der schwachen Währungseinheit beträchtliche Schwierigkeiten mit sich. Diesen problembeladenen Sachverhalt zum Trotz konnte es durch die Zusammenarbeit mit der finnischen und österreichischen Botschaft doch wieder stattfinden.

Aus Finnland kam der Jazzkritiker Matti Kontinen und Venezuelas Kritikerzunft war durch Jacques Braunstein vertreten. Finnlands Musiker wurden durch den Pianisten und Komponisten Heikki Sarmanto und die Sängerin Maija Hapuoja repräsentiert, aus Österreich kamen der Tenor- und Sopransaxophonist Karlheinz Miklin und der Pianist Hans Josef Mathe, aus Mexico war der Schlagzeuger Tino Contreras eingeladen worden. Diese Musiker spielten mit einheimischen Künstlern und das Zusammentreffen geriet endlich zu einem wirklichen kulturellen Austausch, im Gegensatz zu früheren Begegnungen, bei denen die ausländischen Musiker nur ihr eigenes Repertoire boten, so daß ein homogenes Zusammenspiel mit argentinischen Musikern verhindert wurde. Heikki Sarmanto und Maija Hapuoja stellten sich in zwei außergewöhnlichen Sets mit dem argentinischen Saxophonisten Bernardo Barraj, dem Bassisten Alfredo Remus und dem Schlagzeuger Norberto Di Bella vor. Karlheinz Miklin machte zum einen mit dem Bassisten Bucky Arcella und dem Schlagzeuger Kike Sanzol und zum anderen mit Arcella und dem Schlagzeuger Norberto Di Bella gemeinsame Sache. Ebenso musizierte Hans Josef Mathe mit verschiedenen argentinischen Musikern u. a. mit dem Bassisten Jorge Gonzalez und der Sängerin Diana Lynn.

Das Mardel Jazz Festival '84 (Alternativ) bot dieses Mal viele Überraschungen und Höhepunkte. So tat sich besonders das Trio Hualaychu mit dem Aerofonisten Lä-

zaro Mendolas, dem Geiger Pablo Esteban Valetti und dem Elektro-Gitaristen Oscar Alberto Fasanelli durch spannungsreiche Improvisationen über traditionelle argentinische Musik hervor.

Die Verwandlung, Novelle von Franz Kafka, wurde in musikalischer und tänzerischer Form vom Ensemble des Teatro fantastic» unter der Leitung der Tänzerin und Choreographin Silvia Vladiminsky zusammen mit dem Duo Graffiti, das aus dem Saxophonisten Oscar Jaureguierry und dem Pianisten Alejandro Tiscornia besteht, aufgeführt. Ferner begeisterte der bewegende Auftritt der Gruppe Gorrion, einem Sextett um den Bandeonisten Nestor Marconi. Der Flötist Alejandro Santos entwickelte sich zum Star des Festivals. Sowohl in Mar del Plata, wo er als Solist mit einem Trio auftrat, als auch in Buenos Aires mit seinem eigenen Quartett, vermochte er das Publikum mitzureißen. Ebenso gut aufgenommen wurden das exzellente Quartett El Umbral aus Rosario, einer 400 km von Buenos Aires gelegenen Stadt, das Bucky Arcella Trio und der Soloauftritt des Gitarristen Luis Borda, der u. a. einen Song vortrug, den er dem amerikanischen Gitarristen Joe Pass gewidmet hatte.

Das Festival, mit dem übrigens auch des Todes von Duke Ellington vor zehn Jahren gedacht werden sollte, ging mit den Auftritten der Bluessängerin Cristine Aguayo, der Vokalgruppe Arsis, einer Negro Spiritual Gesangsgruppe unter der Leitung von Juan La Moglie, den Nguillat Octet, das eine Mischung aus ethnischer Musik und Jazz spielte, dem Trio Comedia, dem Sexteto Nuevos Aires, dem Daniel Curto Quartett und zu guter Letzt dem amerikanischen Sänger Tony Lewis zu Ende. Sämtliche Auftritte wurden mitgeschnitten um demnächst bei der einheimischen Schallplattengesellschaft Polygram als Doppelalbum mit dem Titel „Mardel jazz '84“ veröffentlicht zu werden.

Walter Thiers

### Verbindungslinien zum Jazz

## Festival Tango Argentino

Tango von „AA“ wie Aachen bis „Z“ wie Zürich, mit Zwischenstationen von Berlin bis Wien - beginnt jetzt das große Tango-Business? Immerhin bezieht sich die Tango-Renaissance unserer Tage (anders als frühere „Tango-Moden“) erstmals auf authentische Formen und Interpreten der La-Plata-Musik - Grund genug für Fritz Rau, sich als Veranstalter des Festivals Tango Argentino '84 anzunehmen und so

womöglich an die Pionierleistung des American Folk & Blues Festivals anzuknüpfen. Wer interessiert und begeistert sich aber jetzt bei uns für den Tango? In Interviews und Gesprächen, die ich mit Berliner Konzertbesuchern führte, erklärten fast alle Befragten, daß sie (auch) Jazzhörer seien - gewiß keine Repräsentativerhebung, aber ein aufschlußreiches Indiz! So wurde immer wieder auf die Parallelen von Jazz und Tango hingewiesen, angefangen von der Entwicklungsgeschichte bis hin zur „Vermischung“ beider Musikformen im Tango Nuevo. Die Biographien der Musiker bestätigen diese Perspektive. Dino Saluzzi spielte einst mit Gato Barbieri und wirkt jetzt in der George Gruntz Concert Jazz Band mit. Bassist des Trios von Juan Jose Mosalini ist der aus Korsika stammende Jazzmusiker Patrice Caratini, der in Paris mit Solisten wie Mal Waldron, George Coleman oder Slide Hampton spielte und die Jazz-Bigband „Endeka“ leitet. Repertoire und Stilistik des Sexteto Mayor beziehen sich u. a. auf Astor Piazzolla, dessen Zusammenarbeit mit Gerry Mulligan den Tango in Richtung Jazz „öffnete“. Und schließlich: die Mitglieder der Tanzgruppe „Malambo“ sind durch die Schule des Jazz Dance gegangen—also vielfältige Verbindungslinien zum Jazz, die aber die Sicht auf den Tango Argentino als eigenständige und authentische Musikkultur nicht verstellen sollten.

Der erste Teil des Programms erweitert zunächst den Blickwinkel auf das Umfeld ländlicher Musik- und Tanzformen Argentinien. So entführt Dino Saluzzis Bandoneon-Solistik die Zuhörer in die ferne Andenregion seiner nordargentinischen Heimat, verarbeitet ihre ethno-musikalischen Quellen in improvisatorischen Melodieentwicklungen zu spröden, kontemplativen Artikulationen, in denen der Tango nur als melancholische Essenz späterer urbaner Erfahrungen anklingt. Dramaturgisch wirkungsvoll setzt er dabei klangliche Schärfen, dynamische Brüche und atemschöpfende Zäsuren ein, formt daraus eine gleichermaßen traditionsverwurzelte und „moderne“ Musik ohne pseudo-folkloristische Klischees. Im Widerspruch zu seinem auf Reduktion zielenden Vortrag steht allerdings (trotz sparsamer Verwendung) die elektronische Verfremdung des Bandoneon-Klangs - für mein Ohr eine intensitätshemmende Abstraktion. Saluzzi konzentriert sich bei diesem Konzert auf sein Hauptinstrument, verzichtet also auf seine eindrucksvolle Vokalistik ebenso wie auf die Verwendung von Flöte und Trommel. Vom dumpfen Klang der Bombo-Trommel wird aber dann der furiose Tanz Malambo begleitet - präsentiert vom nach ihm benannten Ensemble „Malambo“ um Alejandro Sedano, als Höhepunkt seiner Darbietung verschiedener Tänze

der Gauchos aus der argentinischen Pampa. Der Malambo ist ein Männertanz, hier „en contrapunto“ im Wettstreit zweier Tänzer vorgeführt, auf Bein- und Fußbewegungen konzentrierte Spannung, in seiner Strenge an Flamenco gemahnend, voller mitreißender Stiefelabsatz-Akzentuierungen. Aber es gibt noch Steigerungsmöglichkeiten, jedenfalls in artistischer Hinsicht, wenn die Tänzer die ursprünglich zum Einfangen von Tieren benutzten „Boleadores“ (an einem Seilende in Leder eingenahte Kugeln) in wild-kreisende Bewegungen versetzen und mit gezieltem Bodenaufschlag perkussive Meisterleistungen vollbringen.

Nach diesem bajadesken Auftakt stößt das Trio Mosalini/Beytelmann/Caratini ins Zentrum des urbanen Tango vor, interpretiert ihn als reine Hörmusik aus klassischem Material und vorwiegend jazzentlehnten Elementen - ein Tango Nuevo, der Tradition und Moderne ausgewogen balanciert. Besonders überzeugend gelingt diese Synthese, wenn das Trio Standards wie „La Cumparsita“ oder „El Choclo“ neu gestaltet. Aber auch bei den aktuellen Eigenkompositionen klingt und schwingt das Erbe immer mit. Juan Jose Mosalini handhabt sein Bandoneon mit großer Fingerfertigkeit, schöpft die klanglichen Möglichkeiten seines Instruments aus, bildete gleichzeitig aber auch so etwas wie das Kommunikationszentrum des Trios, indem er mit Blicken und Gebärden seine Mitspieler dirigiert und inspiriert. Gustavo Beytelmann steuert dazu ein konzertant-elegantes Pianospiele bei - souverän exekutierte Tastenkunst, die sich nie in den Vordergrund drängt. Patrice Caratini rundet mit seinem Baß den Trio-Klang zu fulminanter Fülle, indem er die Saiten vorzugsweise mit dem Bogen bearbeitet. So kann sich auf homogener Grundlage ein Klanggeschehen entfalten, daß sich weitgehend an kompositorische und arrangierte Grenzen hält, ohne dabei je eingeengt zu wirken.

In der zweiten Konzerthälfte kommen die traditionellen Aspekte stärker zur Geltung. So präsentiert sich das Sexteto Mayor in der Besetzung eines „Orquesta Tipica“: Bandoneon und Violine je zweifach vertreten, dazu Piano und Kontrabaß. Obwohl hier auch musikalisch die „klassischen“ Formen dominieren, sind die Anklänge an Piazzollasche Modernismen nicht zu überhören. Das Repertoire ist dabei weitgespannt. Neben Eigenkompositionen der Bandoneonisten Jose Libertella und Luis Stazo, den musikalischen Köpfen des Sexteto, erklingen Gardel-Themen ebenso wie das anzügliche „El Choclo“ des Tango-Papas Villoldo, aber auch Piazzollas musikalischer Nachruf auf seinen Lehrmeister Anibal Trilo „Adios Nonino“ - gewissermaßen ein Querschnitt durch die Tango-Historie. Mit seiner in

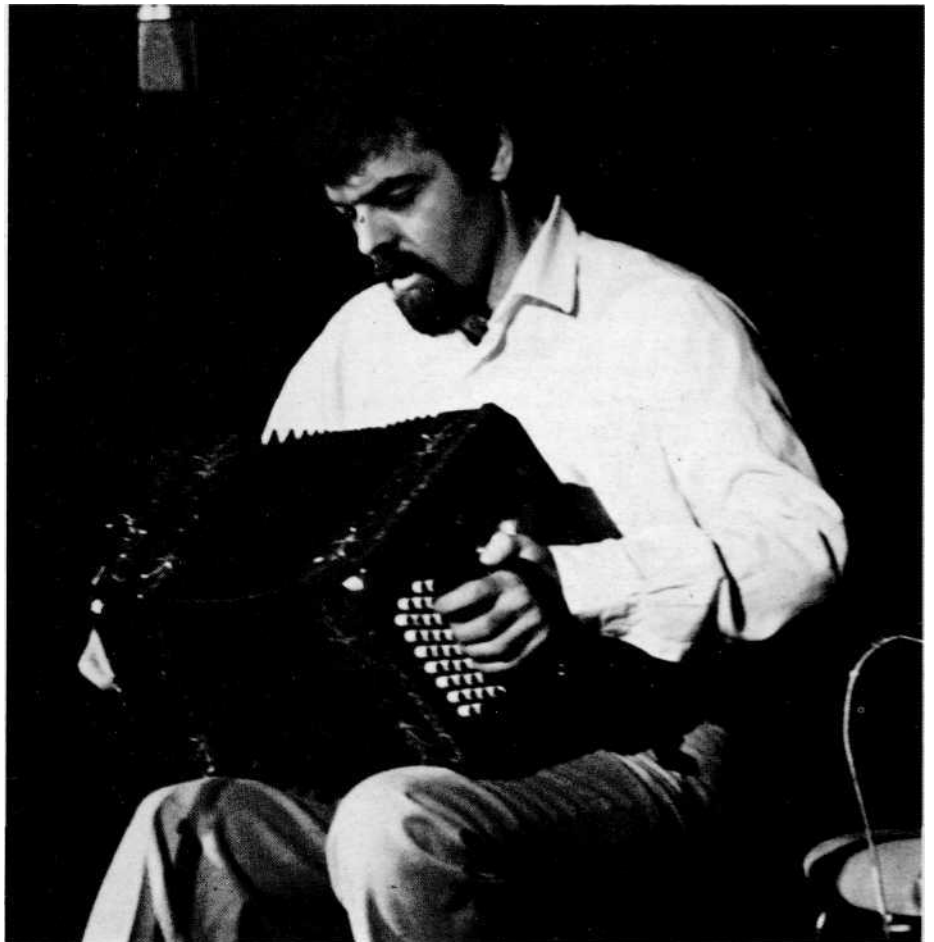
mehr als einem Jahrzehnt des Zusammenspiels erworbenen Meisterschaft führt das Sexteto so eine lebendige Tradition ohne Museums-Perspektive vor. Hier wird schließlich auch die Brücke zur tänzerischen Dimension des Tango geschlagen, wenn das Ensemble als Begleitorchester für das choreographische Finale fungiert: eine prägnante Demonstration der Grupo Malambo, Tango als Ausdruckstanz, voller Kraft und Härte, Erotik und Ernst - nicht mehr der Tanz der Portenos, der enttäuschten Bewohner der Hafenviertel in ihren Cafes und Bordellen, sondern seine stilisierte Sublimation als Bühnenschau.

In Berlin erfährt das Festival-Programm eine unerwartete Erweiterung. „Auf ausdrücklichen Wunsch der Musiker“ spielt hier der Berliner (jetzt ist die deutsche Schreibweise wohl angebracht) Bandonionist Klaus Gutjahr eine „Seleccion de Tangos“, doch mehr noch als seine Spielkunst rechtfertigt seinen Auftritt das Verdienst, die industrielle nicht mehr betriebene Bandonion-Baukunst weiterzupflegen. So nutzten die Argentinier die seltene Möglichkeit, ihre geerbten und betagten Instrumente im Ursprungsland von einem Spezialisten instandsetzen zu lassen: Heinrich Band hatte ja das nach ihm be-

nannte Bandonion um 1840 in Krefeld entwickelt. Dieses Intermezzo bringt einen weiteren Aspekt der Tango-Renaissance ins Bewußtsein: die Rückbesinnung auf Einfachheit und Naturton als Reaktion auf den Überdruß an synthetischer Roboter-musik und Elektronik-Fetischismus... und, für manchen vielleicht eine überraschende Entdeckung: ein Festival ohne Verstärkerrauschen und Lautsprechertürme, bei dem auch die leisen Töne wieder eine Chance haben. Die Jazzfestival-Macher sollten daraus lernen!

Festival Tango Argentino '84 präsentierte bei uns erstmals einem breiteren Publikum Facetten der authentischen La-Plata-Musik. Auch wenn ihre Intimität in den großen Konzerthallen kaum darstellbar ist, mag damit manches Tango-Klischee widerlegt und mancher „Protagonista“ neu gewonnen worden sein. Ausverkaufte Säle in Berlin und anderswo - die Weichen scheinen gestellt für ein Festival Tango Argentino '85. Mein Wunschprogramm aus der Jazzperspektive steht schon fest: Rodolfo Mederos, Gustavo Toker und Nestor Marconi als „neue“ Bandoneonistas, Piazzolla/Mulligan und Saluzzi/Barbieri als „Wiederbegegnungen“ und Michel Portal als europäischer Kontrapunkt.

Eberhard Janke



Pflegt die Bandoneon-Baukunst: Klaus Gutjahr

Foto: Eberhard Janke

# Jazz aktuell

Musikerlebnisse im Westen der Sowjetunion

## Jazz bei den Komsomolzen und in der Kirche

Berichte aus dem Baltikum

Zum fünften Mal bereiste jetzt Hans Kumpf die UdSSR, vor allem, um die dortige Kulturszene kennenzulernen und - als Klarinetist - in Sessions mit einheimischen Jazzmusikern zusammenzuspielen. Erstmals hielt er sich auch in den Hauptstädten der Sowjet-Republiken Litauen, Lettland und Estland auf. Über seine Erfahrungen im Baltikum berichtet Kumpf an dieser Stelle.

Gleich nach der Landung in Moskau fahre ich zu einem Kulturpalast, wo ein Konzert mit Gruppierungen um den Leningrader Pianisten Sergey Kurjochin in vollem Gange ist. Zunächst soll ich dabei mitwirken, dann wieder nicht, weil man Schwierigkeiten fürchtet, wenn ein Westler so „unoffiziell“ öffentlich auftritt. Schließlich verkrümele ich mich namenlos im über zwanzigköpfigen „Crazy Music Orchestra“, das auf Handzeichen des Bandleaders (re-)agiert. Im vollbesetzten Theatersaal erntet Kurjochin, jüngst noch als ideenreicher Avantgarde-Newcomer des sowjetischen Jazz gefeiert, begeisterten Beifall, als er einen „Robot dance“ versucht. Elf Tage später musiziere ich mit Kurjochin wieder zusammen, diesmal entsteht ein russischer Tango mit dem New-Wave-Rocker Boris Grebenschikov als Sänger und Cellisten. Das Environment ist ein total anderes, nämlich eine schmutzige Dachwohnung, bis auf einen verstimmten Flügel möbellos - der „neue“ Club-Raum der unorthodoxen Literaten Leningrads. Zwischen Moskau und Leningrad lagen weniger geheimnisumwitterte Auftritte im Baltikum. Als rebellisch sind die drei neuen Provinzen im Westen der Sowjetunion bekannt, erhielt doch dort die allmächtige Partei bei den letzten Wahlen zum Obersten Sowjet nicht die üblichen 99,99, sondern lediglich 99,97 Prozent Zustimmung. Moskau ist weit, denkt man sich, pflegt die Nationalsprachen und distanziert sich möglichst von allem Russischen. Und an der Ostsee darf sich eine avantgardistische - ja: destruktiv anmutende - Kunst entfalten, welche an der Moskwa oder Newa in den Untergrund verbannt werden würde.

Vilnius ist neben Leningrad das zweite sowjetische Zentrum für Free Jazz, dank des Ganelin-Trios, das nach Umfragen bei Fans und Kritikern das führende Jazz-Ensemble des Riesenreiches ist und bei Konzertreisen im kapitalistischen Ausland begehrte Devisen beschafft. Der Schlagzeuger Vladimir Tarasov kam eigens vorzeitig aus Odessa zurück und organisierte für mich eine Session. Sogar Plakate wurden gemalt und Einladungen (mit der Zen-



Vyacheslav Ganelin und Hans Kumpf (rechts) in Vilnius

Foto: Birgit Hahn

sur-Freigabe-Nummer 6127) gedruckt. Festlich der Ort der improvisatorischen Handlungen: Der Rote Saal im „LTSR Meno Darbuotoju Rumai“, dem historischen Haus der Künste, in welchem kurz zuvor die Schachmeisterschaft ausgetragen wurde. Vyacheslav Ganelin verhalf seinem japanischen „Roland“-Synthesizer zur Premiere, und es entwickelte sich ad-hoc eine von Geräuschcollagen bis zu Spiritual-Anklängen reichende engverzahnte Musik. Das Publikum, vorwiegend Künstler und Jazzexperten, äußerte sich in dem überfüllten Raum sehr herzlich,

und auch wir Musiker hielten die Begegnung für gelungen.

1975 wurde in Riga ein Jazz-Club gegründet: „Rigas Dzeza Klubs“, im Cafe „Allegro“ hat er sein Unterkommen. Natürlich muß alles von oben abgesegnet sein - man ist vom monopolen Jugendverband, den Komsomolzen, abhängig, der große Genosse Generalsekretär wird im Vereins-Bulletin auch mal mit einem Spruch zitiert. Jedoch floriere der Jazzclub derzeit nicht besonders, wird mir erklärt; ziemlich interesselos und überheblich benehmen sich die Leute von Riga, und die Kultur-

Vitales Talent: der 15jährige Armenier Vahagn Karapetyan

Foto: Hans Kumpf



Bürokraten würden progressive Jazz-Tendenzen nicht fördern. Am Spätnachmittag ist eine Session angesetzt, wobei der Tenorsaxophonist Rajmond Raubischko und Bassist Ivar Galeneks meine prominenten Partner sind, in der UdSSR zu den besten Vertretern ihres Instruments zählend. Relativ traditionell, auf Riffs, Zentraltöne und Skalen bezogen, gibt sich das musikalische Resultat des Treffs. Da die Bedienungen lautstark mit dem Geschirr klappern, wird auch eine ruhige Konzentration beeinträchtigt. Gleich danach ist außerhalb des Stadtzentrums eine weitere Veranstaltung mit mir eingeplant. Im Eingangsbereich werden auf Urkunden die Komsomolzen vielfach geehrt, im Saal Losungen und Bilder von tatkräftigen Werktätigen. Jetzt sind vor allem jüngere - vom Rock inspirierte - Amateure meine Partner. Das beste Zusammenspiel kommt mit dem vielseitigen Alexander Axjenow (Klarinette, Posaune) zuwege; ihn hatte ich bereits in Moskau kennengelernt.

Tallinn ging 1967 unauslöschbar in die sowjetische Jazzgeschichte ein, als der amerikanische Saxophonist Charles Lloyd beim dortigen Festival einen aufsehenerregenden Erfolg verbuchte. Das war allerdings den Behörden in Moskau zuviel der Freizügigkeit. Nunmehr darf, ein paar Nummern kleiner, das Konservatorium Festivitäten für Studenten-Jazz abhalten. Der Abschluß vom „Tudengi Jazz '84“ bildet eine „Jätsu-Jämmi“ in einer riesigen Cafeteria der Hochschule. Mainstream ist angesagt beim sowjetischen Nachwuchs. Als überaus vitales Talent zeigt sich dabei der 15jährige Armenier Vahagn Karapetyan auf dem Klavier, den Congas und als heißer Scat-Vocalist. Ich selbst mische bei „Summertime“ und „Satin doll“ mit, und mit dem Saxophonisten Lembit Saarsalu gestalte ich ein unbegleitetes Duo im spanischen Flair. Ohne Öffentlichkeit laufen die nachfolgenden Zusammenkünfte von Saxophon und Klarinette ab. Saarsalu, der zwei eigene Platten auf dem staatlichen „Melodja“-Label herausgebracht hat, als Variete-Musiker aktiv ist und beim Fernsehen arbeitet, hat in Tallinn seine Beziehungen. So ist es möglich, daß wir in der „Niguliste Kirik“, einer Kirche mit fast zehn Sekunden Nachhall, musizieren (ein unvergeßliches Erlebnis!) oder ins gleichfalls mittelalterliche und eben restaurierte Alte Rathaus einziehen können. Der Stadtführer: „Heute werden im Alten Rathaus feierliche Empfänge gegeben, Kriegsveteranen und verdiente Arbeiter geehrt. Bekannte Orchester und Solisten treten auf.“ Wiederum hinterläßt die gepflegte architektonische Atmosphäre Spuren in unserer meist modal angelegten Musik. Außerdem erscheint noch der Pianist Rejne Rannap, der am Vorabend eine eigene TV-Sen-

dung mit Improvisationen über Themen von Bach und Gershwin hatte. In der Regel konzertiert er als Solist, jedoch beherrscht er auch das kommunikative Interplay.

Vor meiner Abreise aus dem einstigen Reval erfolgt in aller Eile eine Session mit Tonu Naissoo. Im Hause des Komponistenverbands machen wir eine Tonbandaufnahme, wobei der Sohn des bedeutenden Komponisten Uno Naissoo präpariertes Piano einsetzt und im Inneren des Flügels hantiert. Ansonsten spielt er konventionell und komponiert Musik zu Werbespots im estnischen Fernsehen. Zurück im eigentlichen Rußland, in Leningrad, ist es wieder zu Ende mit der Gemütlichkeit und der Beschaulichkeit des Baltikums. Jam Sessions mit einem als Tourist aus dem Westen kommenden Klarinettenisten in einer Kirche, bei den Komsomolzen oder in einem Kunsthaus - dies ist hier ein Ding der Unmöglichkeit. Njet!

**Trompeter Don Rader mit der**

## Thomas Stabenow Straight Four

Der Stuttgarter Bassist Thomas Stabenow hat sich in letzter Zeit immer mehr einen Namen als kompetenter wie wandlungs- und anpassungsfähiger Rückhalt für dem zeitgenössisch-nachempfundenen Bebop verpflichtete Besetzungen gemacht. Nach gelungenem Einstand mit dem selbst formierten Quartett „Clips“ und der Mitarbeit in der Johannes Faber-Christof Lauer-Gruppe empfahl sich Stabenow mit seiner Straight Four als solide Begleitung für Stars an der „frontline“.

Mit dem amerikanischen Trompeter Don Rader galt es gleich einen Star-Solisten zu unterstützen, der einfach eine routinierte Rhythmus-Gruppe in seinem Rücken wissen muß. Und Rader läßt keinen Zweifel, wo er den Jazz gelernt hat: In den Big Bands von Count Basie und Maynard Ferguson und zuletzt, bevor er von den USA nach Stuttgart wechselte, in der Woody Herman Herd - Big Band-Leiter Erwin Lehn hat somit einen weiteren phantastischen Bläser in der immer glänzend besetzten Trompeten-Section in seinem Orchester beim Südfunk. Doch Raders Big Band Erfahrung scheint im Combo-Rahmen eher zum Handicap zu werden. Rader ist ein kraftvoller Trompeten-Solist, der sich mit aggressivem Spiel in bemerkenswerte Tonhöhen aufschwingt, ganz in der Art, wie man den traditionellen Big Bands zwischen wuchtigen Bläsersätzen mit virtuos-kraftstrotzenden Soli den letzten Glanz verleiht. Rader haut dem Zuhörer die Melodiefetzen um die Ohren, wie es einst Fats Navarros oder Dizzy Gilles-

pies Art war, aber bei aller Artistik vermißt man das Spiel mit dem melodischen Material, da fehlen die ungeahnten melodischen Wendungen, die den Improvisator zum Komponisten im Augenblick machen - kraftbetontes Spiel verdeckt ein ums andere Mal sensible Nuancen.

Und da bekommen besonders in den Balladen die Begleitmusiker alle Hände voll zu tun, fühlt sich Thomas Stabenow doch an seiner sonoren Baßgeige wesentlich wohler als an der E-Gitarre, mit der er einen großen Teil seines sonstigen Brot-erwerbs bestreitet. Lothar Schmitz mischt auf seiner E-Gitarre einige rockige Farben in das sonst durchweg am Bebop orientierte Klangspektrum und Michael Kersting erweist sich als äußerst gewandter Schlagzeuger, der bei allem Fleiß auch den Einsatz der Becken nicht vergißt. Und so hinterließ die Thomas Stabenow Straight Four letztlich ein abgerundetes Klangbild in der Stuttgarter „Dixieland Hall“. Wichtigster Eindruck jedoch nach diesem Konzert: Es gibt sie noch, die Musiker, die neben ihren Profi-Orchester-Jobs die Freude an der jazzigen Betätigung nicht verloren haben - und ihr in Stuttgart aber auch nachgehen dürfen, während andernorts die Musiker so in die Orchester-Arbeit eingebunden werden, daß sie abends nur noch abgeschlafft ihr Instrument in die Ecke stellen.

Lothar Jänichen



38. Hauptarbeitstagung

## Zwischen E und U

Die „Musik zwischen E und U“ hatte der alljährliche Darmstädter Musikkongreß zur Osterzeit diesmal zum Thema. Natürlich wurde bei der 38. Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung der Jazz, der stets im Konflikt zwischen Unterhaltungsware und ernsthafter Kunstausübung stand, genügend berücksichtigt. Ekkehard Jost, stellvertretender Vorsitzender des Vereins, referierte über „Grenzgänger, Komposition und Improvisation im Niemandsland zwischen Jazz und Neuer Musik“. Nachdem er die frühen Annäherungsversuche (Milhaud, Whitehead usw.), dann den Third Stream der 50er Jahre) gestreift hatte, befaßte er sich ausführlich mit - durch das Aufkommen des Free Jazz - befriedigenderen Kombinationen der beiden Idiome. Dabei kristallisierte Jost fünf Wege der gegenwärtigen Grenzgänger heraus. Die längste Tradition habe die Vorgehensweise, worin „klassische“ Komponisten für Jazzmusiker schreiben würden. Als „Irrweg“ schließlich bezeichnete Jost die einschlägigen Stücke von B. A. Zimmermann, Penderecki und Henze, da die „Neuen Musiker“ keine Improvisationen mehr wollten und sich die Jazzler nicht verstanden fühlten. Die zweite Möglichkeit sei, daß Jazzmusiker konstruktive Mittel der Zeitgenössischen Musik verwenden. Hier hob der Referent besonders Anthony Braxton hervor. „Am erfolgreichsten bestrebt“ sei derzeit in diesem Metier der Trompeter Michael Seil. Zum Dritten gäbe es feste oder ad-hoc-Formationen, in welchen Instrumentalisten aus beiden Lagern improvisieren - New Phonic Art als bekannteste. Außerdem fänden sich zunehmend studierte Jazzmusiker mit Doppelveranlagungen, beispielsweise Michel Portal, Barry Guy und Bernd Konrad seien in beiden Bereichen zu Hause. Diesem und dem fünften Weg billigte Ekkehard Jost die besten Chancen zu. Besonders in England habe sich - um den Gitarristen Derek Bailey - eine Szene mit einer dritten Sprache etabliert. Diese „Free Improvised Music“ sei institutionell zwar noch der dem Jazz-Leben verhaftet, verzichte jedoch auf die rhythmische Qualität des „swing“ und intensiviere die Klangimprovisation.

Am Abend zuvor demonstrierte Prof. Dr. Ekkehard Jost im praktischen Musizieren, wie musikakademisches Wissen und jazzgerechte Vitalität in stimmigen Einklang gebracht werden können. Das Amman Boutz Project alias Ekkehard Jost Quintet alias Carambolage verband vorwiegend

Punktuellen, Free-, Bebop- und Cool-Jazz sowie Choralhaftes in Carla-Bley-Manier. Außer Jost bliesen Saxophone noch Martin Speicher und Dirk Huelst, Herbert Hellhund war der Trompeter und Joe Bonica der Schlagzeuger. bereits bei der Gruppe „Grumppff“ beteiligt war der Bassist Georg Wolf.

Im Analysekurs „Neue Improvisationsmusik zwischen den Stilen“ analysierte Ekkehard Jost Musik von Oliver Lake und die szenenreiche Jam Session der letztjährigen Tagung, während Johannes Fritsch sein für Manfred Schoof gearbeitetes Trompeten-Konzert erläuterte. Tom van der Geld animierte im „Improvisations-Workshop“ die Teilnehmer zur Gruppenimprovisation als Programm-Musik („Kosmos“, „Fallschirm-Kunstspringer“), Peter Michael Hamel ging auf das spirituelle und psychische Moment ein. Konventionell bleiben durfte es bei Eddy Marrons Kurs für Jazz-Gitarre: Da wurden fleißig Akkordverbindungen „geschrubbt“.

Hans Kumpf

### Wohlbedacht-hochexplosive Mixtur

## Globe Unity Orchestra

Das Konzert in Leipzig, Station auf einer kleinen Tour, wird mir in Erinnerung bleiben. Ein ziemlich trister Kinosaal, schlechter Flügel, gut besucht. Freie Improvisation. Man hat manchmal schon Mühe, solche Worte auszusprechen, so viele Erwartungen und Enttäuschungen schwingen mit. Warum sprechen Konzertberichterstatter so selten von ihrer eigenen Befindlichkeit? Also ich hatte an diesem Abend mäßige Stimmung, abgesehen von der Freude, all die großartigen Musiker wiederzusehen.

Daß die vielbeschäftigten Stars, so von Schlippenbach vor Jahren, die Strapazen eingehen, spricht für ein Interesse der Beteiligten. Stars sind sie alle, die Globe Unity-Spieler, wenn auch nicht im landläufigen Sinne. Wichtigste kompositorische Setzung ist die Besetzung. Alexander von Schlippenbach geht dabei fast architektonisch zu Werke. Wenn auch nur ein Musiker fehlt oder durch einen anderen abgelöst wird (ersetzen läßt sich ohnehin keiner), verändern sich Balance, Dynamik, Richtung des Spiels.

Die Besetzung des Leipziger Konzerts: Kenny Wheeler, Trompete, Albert Mangelsdorff, Johannes Bauer, Posaune, Evan Parker, Saxophone, Ernst-Ludwig Petrowsky, Saxophone und Klarinette, Alexander von Schlippenbach, Piano, Alan Silva, Baß, Paul Lovens, Percussion. Nicht Full Force, was die Zahl der Beset-

zung anbelangt, aber hohe Intensität, sprichwörtliches „Freisetzen musikalischer Energie“ im Zusammenspiel.

An diesem Abend wurden Zweifel hinweggeblasen. Die vor achtzehn Jahren spektakulär in die Welt gesetzte Orchesteridee ist lebendig geblieben. Das musikalische Idiom hat sich nicht prinzipiell verändert, doch das spricht eher für Entwicklung als für Anpassung. Die Erfahrungen der einzelnen Musiker, nicht zuletzt die durch die Orchesterarbeit gemachten und gesetzten Erfahrungen, lassen heute eine andere Musik entstehen. Was früher der Planung bedurfte, ergibt sich heute souverän (das schließt die Möglichkeit kompositorischer Einflußnahme nicht generell aus, sondern hebt sie auf ein anderes Niveau).

In Leipzig also ein so organischer (und dabei improvisierter) Wechsel von dichten, zeitweilig sehr prägnanten Orchesterpassagen, aus dem Ensemble gebildeten Kleingruppen (Schlippenbach-Trio und -Quartett erscheinen mir häufig als Konzentrat dessen, was sich dann potenziert durch unterschiedliche Temperamente orchestral verzweigt) und solistischen Statements, eine so schlüssige Synthese eruptiver Energie und formbewußter Konzentration, daß man glauben konnte, der musikalischen Utopie ein Stück näher zu sein.

Mein Stimmungsumschwung gipfelte im Hohnlachen über all das Gerede, das Zeitgeist stilistisch festmachen, wenn nicht gar dem Verkaufstrend entsprechend definieren will. Zweifellos gibt es unzählige Arten, den Puls zu treffen - innerhalb und außerhalb dessen, was als Jazz oder improvisierte Musik firmiert oder auch einfach nur so genannt wird. Das bedeutet auch zuzugestehen, daß manches, was heute gemacht wird und zweifelsfrei nicht Jazz ist, mehr auf den Punkt kommen kann als Jazzinternes. Andererseits gibt es historische Jazzaufnahmen, die zeitnaher erscheinen als aktuell Gepriesenes. Und - das möchte ich hier anfügen - es gibt Konzerte mit dem Globe Unity Orchestra (ganz sicher nicht alle), die den Anspruch von '66 einlösen, in die Gegenwart ziehen, als aktuell erlebbar werden lassen.

All das Wissen und Fühlen, das in der Kürze des Konzerts kulminierte, zog Verbindungslinien von der Geschichte in die Gegenwart dieser Musik. Wenn man das Mitgedachte, aber nicht Ausgespielte in der Hörerfahrung auffüllen kann (das ist durch Analyse kaum sichtbar zu machen), wird man die Tradition mithören können, die eines Ellington und Mingus ebenso wie die eines Tristano, eines Monk... von Schlippenbach bewegt das Ganze, aber niemand ist Mitspieler, jeder ist Gestalter. Zugleich verändert das Orchester die Spielweise der Einzelnen. Das bedeutet keine Angleichung, wenn auch ein unaus-

gesprochenes Gemeinsames spürbar wird. Jeder, er selbst - so in Leipzig - und doch in Bezug auf das Ganze. Keine Abfolge von Kollektiv - Chorus - Kollektiv, sondern die Soli tatsächlich als Generatoren, Katalysatoren für das Zusammenspiel (wenn alle am Ende eines Solos wieder einsetzen, ist die Musik spürbar woanders als vordem), und das Ganze als Bewegung, nicht als Gleichmaß. Flying Solos, kaum Ego-Trips - auch das ist so häufig nicht in der Musik, die wir die improvisierte nennen.

Mag sein, Tendenzen des Materials wirken weiter. Vor allem aber sind es die Musiker - jeder einzelne und alle gemeinsam in dieser wohlbedacht-hochexplosiven Mixtur -, die das Ganze fließend halten. Kein Ende absehbar; Zukunft, oft angezweifelte, für Momente vorweggenommen, verschüttet geglaubte Vergangenheit transparent gemacht. Wie sagte doch Schlippenbach vor Jahren: Kugelgestalt der Zeit...

O. K., auch das Erwähnte bleibt der Vergänglichkeit des Moments überlassen wie der subjektiven Resonanzfähigkeit. Es mag grausam klingen oder tröstlich - die Probe auf das Exempel wird die jeweilige Gegenwart sein. Globe Unity For Example. Der lange Marsch über die Landstraßen, durch die Kinos, Klubs und Keller geht weiter. Die „Stars“ klemmen sich in den Kleinbus, fast ohne zu murren.

Bert Noglik

## Avantgarde muß swingen

### Part Of Art

Konstellationen im kleineren Rahmen, entstanden größtenteils aus den gleichen Orchestern, für die ihre Mitglieder ursprünglich engagiert wurden, schrieben Jazz-Geschichte: Beispielsweise mit Duke Ellington, Count Basie oder Benny Goodman. Auch Part Of Art bilden eine Splittergruppe; freilich unter wesentlich moderneren Voraussetzungen. Herbert Joos, Trompete, Flügelhorn, Wolfgang Puschnig, Altsaxophon, Baßklarinette, Flöte, Uli Scherer, Piano, Jürgen Wuchner, Kontrabaß, und Wolfgang Reisinger, Schlagzeug, gehören dem Vienna Art Orchestra an, einer beinahe großorchestral konzipierten Besetzung, die jazzmusikalisch gestern, heute und morgen souverän und zwingend zusammenführt. Sie verfechten eine Idee, die ihr Selbstverständnis auf Quintett-Ebene stellt. Sie befolgen Regeln, die der avantgardistisch geprägte Jazz unserer Tage mitunter zu vergessen droht: Fortschritt nicht alleine um seines Selbstzwecks willen; Überlegungen auch in die entgegengesetzte Richtung: klares

Bekenntnis zu Tradition und Vergangenheit.

Geschlossenheit, Gefühl, Tanz, Logik, Voraussicht, Skizze, Intelligenz, Ambition, Rhythmik, Kontrolle, Eklektizismus, Verzicht, Kollektiv - diese Bausteine reihten die Musik von Part Of Art bei ihrem Konzert im Münchner Jazzlokal Unterfahrt zu einer Kette, die keine schwachen Glieder kannte, die mit Zerbrechlichkeit und Untertreibung flirtete, die Kraft und Dynamik aktivierte. Uli Scherers „Room and conversation/Part one“ setzte sein Leitmotiv stakkatoähnlich riffartige um in swingende Passagen überzuleiten; sein „Room and conversation/Part two“ verzögerte mit Hilfe elektronischer Manipulation zärtlich gehauchte Klänge Herbert Joos' auf der gestopften Trompete; seine „Afternoon ballad“ stimulierte Tagträume, die derart sensibel anmuteten, daß keiner der Beteiligten wagte, sie aus ihrer Weltverlorenheit zu lösen. Jürgen Wuchners „Dance in a secret garden“ wirbelte rockverdächtig bis tangoverliebt, schließlich orientalisch gesteuert; sein „Open circle“ trieb Tempo voran, als hätte er sich vorgenommen, vor seinen Kollegen ans Ziel zu gelangen. Wolfgang Reisingers „Oriental sound bitch“ führte „schleppend“ über Siebenviertel. Herbert Joos' „Walkin' Josephine“ fang nach „Unterbrechungen“, die seine Fortsetzung raffiniert „hinausschoben“, Inspiration im Umfeld konventioneller Bluesauffassung.

Part of Art gestalteten als Solisten erfrischend lebendig und konkurrenzlos eifallsreich. Sie spielten mit Überraschungen Katz und Maus und wichen keinen Zoll breit von ihrer Überzeugung, die ihnen und ihrem Publikum wie ein Wegweiser durch ihr gesamtes Repertoire half: Avantgarde muß swingen. Und bei ihnen ganz besonders vielschichtig.

Michael Wangler

## Tschechoslowakisches Jazz Festival '84

### Karlovy Vary

Vor zwei Jahren schrieb ich schon einmal an dieser Stelle über die Jazztage in Karlovy Vary (Karlsbad), die damals noch regionalen Charakter hatten. Diesmal, unter der Schirmherrschaft des tschechoslowakischen Kultusministeriums, der Mitarbeit der Tschechoslowakischen Jazz Society und des Kulturbezirk-Zentrums, gewann diese Veranstaltung, die vom 16.-18. März stattfand, ein neues Gesicht. Unter den Teilnehmern waren 7 Profi- und 14 Amateurgruppen, die alle am Wettbewerb teilnahmen, in dem es um die besten Bands nach Oldtime- und Modern Jazz,

um den besten Solisten und die beste Komposition ging.

Am ersten Tag spielte die Rudolf Koudelka Big Band aus Kladno, die Karlovasky Dixieland B.C., das Ventil Duo aus Hradec Králove, die P. Jazz Combo aus Plzeň, Decimet Slany, eine 28 Mann starke Big Band aus Prábram unter der Leitung von Pavel Eliáš, die Dixie Stompers aus der DDR und das Free Jazz Trio aus Olomouc. Am zweiten Wettbewerbstag stellten sich vor: Die Akademik Jazz Band Párov, das Jazz Laboratorium Ostrava und die Oldtime Jazz Band Louená aus Desnou - im vorigem Jahr mit ihrer Sängerin Helena Soklová beim Jazz Festival in San Sebastian sehr erfolgreich -, das Orkiestra ósmego dná aus Posen, die Bratislava Big Band und die Classic Jazz Memorial aus Prag mit der Sängerin Eva Martinková-Kaprasová. Die Jury, unter dem Vorsitz von Dr. Lubomir Doruzka, der übrigens am 18. März während des Festivals seinen 60. Geburtstag feiern konnte, kürte in der Kategorie Oldtime Jazz die Classic Jazz Memorial aus Prag und im Modern Jazz das Ventil Duo aus Hradec Králove zum Sieger. Als bester Solist wurde Milan Opravil/FJT Olomouc, Alt- und Baritonsaxophon und als beste Komposition „Dirge“ von J. A. Kaczmarek vom Orkiestra smego-dná gewählt. Nach einer siebenjährigen Pause bot dieser Wettbewerb nun wieder Amateuren die erwünschte Chance, sich einem größeren Auditorium vorzustellen, wobei das Hotel Thermal in Karlsbad den gemäßen Rahmen bot.

Außerhalb des Wettbewerbs spielten am Samstagabend die Konzert Swing Band unter der Leitung von Ferdinand Havlík, ESP unter der Leitung von Stepán Markovič, Preisträger Formationen, und abschließend das Laco Gerhardt Quartett mit Charlie Mariano als Gastsolisten. Am zweiten Gala-Konzert traten am Sonntagnachmittag das Original Prague Syncopated Orchestra, das Rudolf Dašek Quartett, Laco Deczi's Jazz Cellula mit Vater und Sohn an Trompete und Schlagzeug und die Blues Band von Peter Ůpa und Lubos Andršt auf.

Zum Schluß verlas der Präsident der Tschechischen Jazz Society, Antonin Matzner, eine Gruß-Petition an das Tschechische Friedenskomitee in Prag. Eine Jam Session, ein Jazz Seminar im Kontext zur tschechischen Musik des 20. Jahrhunderts von Ivan Polednak und eine Ausstellung von Jazzfotos und Bildern des Zeichners der Monatszeitschrift Gramorevue vervollständigten das Festivalgeschehen. Alles in allem war das Tschechoslowakische Jazz Festival '84 in Karlovy Vary ein erfolgreicher Neubeginn und gibt den einheimischen Jazz-Amateuren Anlaß zur Hoffnung auf eine Belebung ihrer Szene.

Antonin Truhlář

# Jazz aktuell

Freude an Klang, Melodie, Logik

## Brüninghaus-Stockhausen-Studer

Es war das letzte Konzert der Tournee, aber wo man da bei anderen Gruppen oft Konzentrations- und Stimmungsebbe spürt, übertrafen sie sich selbst und sogar ihre letzte LP „Continuum“: Rainer Brüninghaus, Markus Stockhausen und Fredy Studer bekamen den Jazzpreis 1983 des Südwestfunks, diesen einzigen, denkwürdigen deutschen Jazzpreis. Und da sie gerade vor einem Jahr hier im Jazzkeller in Krefeld waren, wurde geradezu ablesbar, was an Lebendigkeit, an musikalischen und intellektuellen Entwicklungen, an Vielschichtigkeit der Formen und Inhalte sich hier im Sinne des Worts entfaltet wie ein musikalisches Bilderbuch. Seine Texte, Klänge und Zusammenhänge, seine Vorstellungswelt, Metaphern und - im positiven Sinne - Klischees setzen beim Hörer allerhand voraus. Trotzdem aber kann sie auch der genießen, der nicht weiß, daß dies „gebaut“ ist aus Elementen der Minimalmusic, des Blues, Rock, Swing, ebenso fernöstlich bis lateinamerikanisch inspiriert und stilisiert wie aus dem großen Fundus europäischer Musik. Rainer Brüninghaus an Piano und Synthesizer ist als Komponist, als Arrangeur ein Klang- und Formenbaumeister. Er geht bei der Erzeugung von Assoziation, Stimmung, von nahen und fernen Räumen und Landschaften mit seiner unerschöpflichen Palette von elektronischen wie pianistischen Möglichkeiten um, daß man manchmal an Zauber denkt. Aber an einen unmittelbaren, nicht im üblichen intellektuell-elektronischen Klangspiel-Spektrum, sondern bildhaft, mit begreifbaren Wurzeln in der kollektiven Phantasie. Der Trompeter Stockhausen ist im Lauf der Jahre immer mehr der Musiker Markus Stockhausen geworden. Seine Trompete hat heute gleichermaßen geformten, schlanken wie freien, aller spielerischen Ausweitung fähigen Klang, der die Anbivalenz Jazz und Zusammenarbeit mit der väterlichen Musiksprache gut einbringt. Fredy Studer am Schlagzeug ist der „Wilde“ im Trio, der Klima-Funken schlägt, und das wörtlich genommen.

Das „Continuum“, von dem die neue Platte spricht, ist eine, ist die Eigenschaft des Trios. Man könnte es auch als kontinuierliche Balance bezeichnen, bei der sich zwei Merkmale der Musik die Waage halten: Einmal die sehr komplexe Dichte der musikalischen Vorgänge, bei denen Brüninghaus tief ins offene Saiten- und Hämmergedärm des Pianos und bis in urige oder sphärische, ostinatohafte, minimalistische oder lumiere Möglichkeiten der elektronischen Klangveränderung greift. Wie ein

„Doppelwesen“ von Live-Elektroniker und mimosenhafter Pianosensibilität. Stockhausen ergänzt zudem am E-Piano stützend und färbend den Baß, Flügelhorn- und Trompetenton werden - wie er dies schon zu Zeiten seiner Gruppe Key andeutete - verdoppelt, verkoppelt, bis er über Hall, Stakkato oder eine leuchtende Kantilenenlinie wieder zum Thema kommt.

Zum andern ist da die Eigenschaft eben der Kantabilität, der vitalen und elementaren musikalischen Freude an Klang, Melodie, Logik. Und eben diese wichtige und gefundene Balance, damit es „nicht ins Einfache umkippt“, wie Markus sagt. Was hier alles zur Sprache kommt und assoziiert wird, kann man nicht aufzählen, es ist farbenreich und voller Bewegung. Ob in „Stufen“, die ein gerücktes, umdimensioniertes Bachpräludium assoziieren, oder „Bali“ mit seinen schillernden Perspektiven zwischen Exotik und Spiritualität.

Dita von Szadkowski

### Fünf Frauen fanden fiebernde Fans

## Faible für „F“

Fast ein Festival! Im Siegener Jazzclub „Oase“ fanden fünf Frauen fiebernde Fans. „F“ nennt sich das Quintett, das wie aus dem Effeff spielte und mit viel Feeling faszinierte: Frisch, feurig, funky. Die Formation sucht ein festes Fundament im Jazz der 40er und 50er Jahre, faßt Fuß und fährt gut damit. Dies führt zur Konfrontation mit der zeitgenössischen Front. „F“ filtert und folgt einem Stil, der als

Neobop zu fixieren ist. Manchmal fliegen auch Fusion-Funken.

„F“ fällt aus dem Rahmen. Ein Jazz-Ensemble, das nur Frauen featured. Vor ca. zwei Jahren fing alles in Köln an. Fluktuationen in der Besetzung forderten Flexibilität. „Flip, flop & fly.“ Doch drei aus der früheren „F“-Vorhut fechten auch heute noch fleißig mit, bis sie nach fabelhaften Konzerten fix und fertig flüchten. „F“, das sind die Kölnerinnen Monika Haas, Altsaxophon, Heike Röllig, Tenor-, Sopransaxophon und Flöte, Ulla Oster, Baß, Marianne Steffen-Wittek, Schlagzeug, und die aus Siegen stammende Pianistin Heike Beckmann.

Was soll denn dieser Flirt mit „F“? Marianne flachst herum: „Der Phantasie sind keine Grenzen gesetzt.“ Faktisch sei es ein Fiasko, daß Frauen sich bisher kaum für eine Musikrichtung wie den Jazz fit gefühlt hätten. Hier sei es nicht fehl am Platz, das alte Klischee der Frau fortzuwerfen. Zur musikalischen Fassung: „Wir orientieren uns am Konventionellen und versuchen dann, uns darauf freizuschaukeln. Wir wollen uns allen Impulsen öffnen.“

Offen gab sich „F“ auch gegenüber der Folklore Südamerikas, als die Band mit einem Stück von Gato Barbieri Flagge zeigte. Baß und Schlagzeug: eine fetzende Rhythmusgruppe. Die beiden Bläserinnen brachten feine Soli, ebenso wie Heike Beckmann mit „Blue colours“ am Piano. Ulla hätte unter Umständen noch mehr Freiraum verdient, um mit flinken Fingern über die Saiten zu fegen. Finale mit Flair, Keine Frage, Faible für „F“.

Martin Feldmann



Spielte wie aus dem Effeff: „F“ als Frauen-Formation aus Köln. Im Bild von links: Monika Haas, Heike Röllig, Marianne Steffen-Wittek, Ulla Oster und Heike Beckmann

Foto: Martin Feldmann

Eine faszinierende Idee zum Swingen gebracht

## Rachel Gould mit Breath And Bones

Die amerikanische Sängerin Rachel Gould, 1953 in Camden/New Jersey geboren, zählt zur Spitzenklasse. Sie besitzt eine Stimme, die mühelos dreieinhalb Oktaven umspannt und gleich souverän Swingendes und Romantisierendes bewältigt: von katzenhaft geschmeidig bis spröde herbe; von filigran zerbrechlich bis unmißverständlich selbstbewußt; stets mit Gefühl und sicherem Gespür für die Notwendigkeit des Augenblicks.

Rachel Gould - sie wirkte 1983 als Gast-solistin bei Charly Antolinis Gruppe Jazz Power und Joe Haiders International Big Band mit - folgt nicht dem Trend, dem sich viele ihrer Kollegen anschließen: nämlich ihre Stimme fast ausschließlich als Instrument einzusetzen und damit zwangsweise Text und Botschaft zu vernachlässigen. Sie bekannte während eines Gesprächs (Jazz Podium 1/82, Seite 14): „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.“ Joachim Ernst Berendt wählte 1982 ihr Album „The Dancer“ (Trion/Belaphon) zu einer der Jazz-Platten der Woche des Monats Oktober. Es demonstriert ausgewogen ihre persönliche Auffassung von Jazz-Gesang, mutet privat an, beinahe intim. Es beinhaltet neben dem Arien/Harburg-Erfolg „Somewhere over the rainbow“ (hier als Duo Stimme/Schlagzeug, das ungemein Spannung und Dynamik forciert) und dem Duke Ellington-Klassiker „Sophisticated lady“ Eigenkompositionen, die zwischen tänzerisch elegant („Nuage wide“ VCo-Autör Dennis Luxion), gradlinig engagiert („This very vamp“), vorsichtig experimentell („You make me nervous“) und nachdenklich introvertiert („I'll never grow“ VCo-Autor abermals Dennis Luxion) pendeln.

Rachel Gould kam zu ihrem Gastspiel im Bamberger Jazz-Club mit einer Starbesetzung, deren Mitglieder sich internationales Renommee erworben haben. Es begleiteten sie die Posaunisten Hermann Breuer (Brass Jazz), Richard Boone (Count Basie Big Band) und Erik van Lier (Peter Herbolzheimer's Rhythm Combination & Brass), der Kontrabassist Rudi Schroeder (Paul Grabowsky Quintett), der Schlagzeuger Clarence Becton (Mal Waldron Trio) und der Perkussionist Tom Nicholas (Peter Gigers Family of Percussion, John Handy Ensemble).

Gemeinsam brachten sie eine Idee zum

Swingen, die aus der Perspektive einer Sängerin erstaunlich hohe Anforderungen stellte. Sie verzichtete auf den direkten Bezug Stimme/Melodiehilfe (Piano) im konventionellen Sinn und provozierte - zumindest der Form nach - eine Lücke, die die Posaunen wieder schließen mußten. Rachel Goulds Stimme stürzte also keinesfalls abgrundtief in ein Vakuum. Sie konnte sich dank hervorragender Arrangierkunst bei Hermann Breuer und seinen (Satz-)Kollegen orientieren.

Rachel Gould und Breath & Bones boten ein Programm, das auf Abwechslung setzte. Es umschloß Charakteristika differenziertester Farbabstufung und lief selten Gefahr, den dunklen Klängen der Posaunen zu erliegen. „Mr. P. C.“ - noch ohne Gesang - featurte John Coltranes Komposition als Trombone Summit. Sal Nisticos „Bambu“ verbreitete ostinat laufende Monotonie afrikanischen Ursprungs, Arlens/Mercers „Come rain or come shine“ Zweckoptimismus. Rachel Goulds „The dancer“ jonglierte zaghaft, ihr „One by one“ (Co-Autor Hermann Breuer) samba-verliebt lebensbejahend, ihr „Why do your children cry“ desillusionierend schwermütig, ihr „The taker“ aufbegehrend trotzig. Würde eine Jury Jazz-Oscars verleihen, die vorzugsweise Fortschrittsdenken und Risikobereitschaft prämiieren, Rachel Gould könnte sie gewinnen - für ihre Intensität, mit der sie Gefühle beschreibt (vorbehaltlos Empfindungen freilegend und ungeschminkt ehrlich); für ihre Phantasie und Sprache, mit der sie Titel entwirft (ausgeprägt melodios und kristallklar).

Trotz aller Begeisterung und Euphorie: Wo Licht strahlt, fällt auch Schatten. Unverständlich, mit welchem Tempo Rachel Gould innerhalb kürzester Zeit versuchte, ihre Begleiter auf Kurs zu bringen. Sie spielten diesen Abend erstmals als Breath & Bones und erhielten vor ihrem Auftritt nur wenige Stunden Gelegenheit, aufeinander einzugehen. Sie leisteten unter solch erschwerten Bedingungen Phänomenales. Niemand ahnte die Hektik, die nachmittags noch alle in Atem hielt. Erfolg kommt nicht zufällig. Er will von langer Hand vorbereitet werden. Selbst Weltstars, wie sie Rachel Gould zur Verfügung standen, funktionieren nicht auf Knopfdruck. Gerade sie, die als Künstlerin Anspruch auf Sensibilität und Rücksichtnahme erhebt, hätte Weitblick beweisen müssen. Der Bayerische Rundfunk zeichnete auf - für seine Sendereihe „Jazz auf Reisen“ im Zweiten Programm. Er konservierte ein Projekt, das zwar in Bamberg Geburtswehen zu überstehen hatte, jedoch - sobald seine Ausführenden das richtige Verhältnis zueinander finden - in die erste Reihe aufschließen dürfte unter den Jazz-Ereignissen 1984.

Michael Wangler

In memoriam

## Lance Tschannen

Völlig überraschend verstarb am 6. April der bekannte Schweizer Radiomann und Jazzförderer Lance Tschannen mitten in seiner Arbeit an einem Herzschlag. Seine regelmäßige Sendung „Jazz-Bulletin“ an Radio DRS war in den späten 50er und in den 60er Jahren für Deutschschweizer eine wichtige Informationsquelle über das aktuelle Jazzgeschehen, und seit damals verbindet sich sein Name mit dem Jazz in der Schweiz.

Tschannen (1922 geboren) war ein Schulkollege von Hazy Osterwald und bereits in den späten 30er Jahren ein Jazzfan, spielte selber aber nie. Während seinem Ökonomie-Studium begann er journalistisch aktiv zu werden, zuerst für eine amerikanische Nachrichtenagentur und von 1945 an für den Schweizerischen Kurzwellendienst (heute „Schweizer Radio International“). 1969 wurde er Leiter der neugegründeten Abteilung Kultur- und Dokumentarprogramme und begann insbesondere mit dem Aufbau einer Transkriptionsreihe über alle Aspekte der Musik in der Schweiz. Diese „Musica Helvetica“-Programme brachten Schweizer Musiker und Komponisten - auch Jazzmusiker - an über 500 Radiostationen der Welt zu Gehör.

Tschannen hat mehrmals beschrieben, was der Jazz seiner Generation bedeutete, als die Schweiz während des Faschismus in Europa zu einer Zuflucht auch des Jazz wurde. Jazz war für Tschannen ein Ausdruck der Freiheit, Demokratie und Lebensfreude. Auch nach dem Weltkrieg paßte der Jazz ins Bild der Amerika-Begeisterung, voll von Optimismus und Fortschrittsglaube.

Nach einem zweijährigen USA-Aufenthalt wurde Tschannen in den 50er Jahren für den Jazz in der Schweiz aktiv. 25 Jahre lang ging sein „Jazz Panorama“ in Englisch über den Kurzwellensender in alle Welt und trug Tschannen wegen seines perfekten amerikanischen Radiostils das Image eines Schweizer Willis Connover ein. Tschannen war aber auch häufig an Radios DRS und ausländischen Sendern zu hören. Tätig war er auch immer wieder als Berater, Mitveranstalter, Plattenproduzent und Musikjournalist. Tschannen wurde z. B. auch ein Mitarbeiter des Zürcher Jazzfestivals, das sich in den 50er Jahren zum eigentlichen Treff- und Kristallisationspunkt der modernen Schweizer Jazzszene entwickelte. Tschannen ließ der neuen Generation häufig moralische und aktive Unterstützung zukommen - nachmals bekannten Größen wie George Gruntz, Daniel Humair, Flavio und Franco Ambrosetti, Pierre Favre u. a. Er unterstützte auch Radio- und Schallplattenprojekte, die der Bekanntmachung einheimischer Jazzmusiker dienen sollten - in jüngerer Zeit beispielsweise noch für das Swiss Jazz Quintet und die Alpine Jazz Herd.

Mit dem Aufkommen von Free und Rock Jazz verlor Tschannen ein wenig den Kontakt mit den neuesten Entwicklungen. Aber in der Zwischenzeit hatte er sich bereits engagiert als Mitgründer der Internationalen Jazz-Föderation, der er als erster Präsident bis 1979 vorstand. Er vertrat zunehmend die Überzeugung, daß der europäische Jazz gegenüber den USA auch eigenständige Leistungen vorzuweisen habe.

Seit anfangs der 70er Jahre setzte sich Tschannen auch für die Erhaltung und den Ausbau der Swiss Jazz School in Bern ein, namentlich der Berufsabteilung.

Nur erwähnt werden können die diversen anderen Gebiete, auf denen sich Lance Tschannen seit den 70er Jahren betätigte. Als Präsident des Schweizer Musikrats und des Vereins für Volksmusik in der Schweiz war er gut vertraut mit allen Bereichen der Musik, von Naturjodel und Metallaharmonien über Unterhaltungsmusik bis zu moderner Klassik. Durch sein Mitwirken in einer Reihe von weiteren kulturellen Organisationen und Kommissionen der Schweiz besaß Tschannen einen Einfluß, der auch dem Jazz zugute kam. Tschannen hatte diplomatische Umgangsformen, mit denen er bei Behörden und Politikern oft mehr erreichte als ein ungeduldiger Künstlertyp. Auch wenn er in mancher Beziehung umstritten war, hinterläßt sein Tod eine große Lücke. Seine Freunde würdigten ihn als „Radiomann der alten Schute“ und als „Integrationsfigur des Schweizer Jazz“.

Jürg Sotothummarm



# Jazz aktuell

Tuba-Improvisationen

## Pinguin Moschner

Zuletzt konnte man Pinguin Moschner in der Frankfurter Region beim 10. Hofheimer Jazzfest hören, nicht allein allerdings, sondern mit dem European Tuba Quartet. Zu dieser Gruppe haben sich die vier führenden Tubaspieler Europas zusammengefunden, um gemeinsam den Beweis anzutreten, welch erstaunliche Möglichkeiten in einem Blasinstrument stecken, das lange Jahre ein kümmerliches Schattendasein führte. Neben seiner Mitarbeit in verschiedenen Jazzformationen tritt Pinguin Moschner, ein klassisch geschulter Musiker, dann und wann auch als Solist auf und lotet ungeschützt in freien Improvisationen den schier unbeschreiblichen Klangreichtum der Tuba aus.

Angekündigt war er im „Sandsturm“ unter der vieldeutigen Bezeichnung „Pinguin Moschner - Die heitere Tuba-Revolution“. Sein Solo-Programm weist zwar durchaus amüsante und spaßige Aspekte auf, doch hat sich der Musiker aus Aachen in erster Linie der freien Improvisation verschrieben - Moschner weiß nicht, was er spielen wird, ehe er die Bühne betritt. Ein solches Vorhaben nötigt Bewunderung ab, zumal dann, wenn sich nur wenige Zuhörer eingefunden haben, um die „Tuba-Revolution“ zu erleben (bei seinem Auftritt in der Cafe-Galerie „Südstern“ war die Publikumsresonanz erfreulicher). Allerdings liegt eine nicht unerhebliche Gefahr frei improvisierter Musik darin, daß sie unmittelbar an Situation und Stimmung gebunden ist. Was der Künstler instrumental ausdrückt, ist spontaner Reflex auf eine bestimmte Atmosphäre, spiegelt Freude und Enttäuschung, Unwillen und Verunsicherung. Deshalb ist freie Improvisation authentische Kunst schlechthin, nicht einen Moment sucht sie etwas zu vertuschen oder vorzutäuschen.

Eine gewisse Unentschlossenheit Moschners bringt der erste Set des Konzerts zum Ausdruck, denn hektisch, voll überschäumender Einfälle verblüfft er das Publikum mit immer neuen Tönen, Klangwindungen und Geräuschen, ohne auch nur einen Gedanken intensiver zu entfalten. Vom Reich der Tiere bis zum Reich der Technik spannt die Tuba scheinbar mühelos den Bogen: Elefantenschreie wechseln mit Mickeymouse-Stimmen, Dampfersignale mit technisch piepsenden Hochtönen. Moschner parodiert Gespräche, indem er sie auf ihre akustische Substanz reduziert, er imitiert Dialoge, durchbricht sie durch leichtfüßige Kaskaden, um dann wieder mehrstimmig zu spielen. Er singt in die Tuba, wodurch sich Intervalle ergeben, die sich mit den mitschwingenden Obertönen zu Akkorden erweitern. Er

grunzt und schnalzt beim Blasen, läßt durch Zirkulartechnik unendlich wählende Töne entstehen, die Tuba schmettert, pfeift und quietscht.

Was sich hier leichtthändig aufzählen läßt, was beim Zuhören unwillkürlich Assoziationen hervorreibt, erfordert ungeheure Kraft und Technik, zählt doch die Tuba zu den größten Blasinstrumenten überhaupt. Um spieltechnische Variationen ist Moschner nicht verlegen, er verwendet verschiedene Mundstücke und Blätter, benutzt seinen „goldenen“ Plastikkeimer zum Dämpfen oder montiert einen Posaunen-trichter, um gleichsam dialogisch zu spielen.

Und doch bleiben die eindrucksvollen Klang- und Geräuschbilder eigentümlich wortlos, als fehle der instrumentalen „Tuba-Revolution“ das Ziel und somit produktive Beschränkung. Mehr Prägnanz erreichten die Improvisationen von Moschner gewiß, würden sie in ein thematisches Kraftfeld gerückt, würden sie sich als Kontrast wie beim European Jazz Quartet in Kompositionen entwickeln. Ob er nun frei improvisiert oder gebunden: Auf jeden Fall darf man auf die Solo-Platte gespannt sein, die Pinguin Moschner - digital mit dem Kunstkopf aufgenommen - demnächst hofft vorlegen zu können.

Erk Walter



Lotet ungeschützt in freien Improvisationen den schier unbeschreiblichen Klangreichtum der Tuba aus: Pinguin Moschner

Foto: Zylla

## Internationales Improvisationsmeeting

### Ex Tempora Wien 1984: Derek Bailey Company

Der Kontext gibt dem Ereignis die Bedeutung. Nach Ex Tempore '82, dem Tatatu Festival 1983 sowie den Orchester-Workshops mit Michael Mantler und George Russell setzte die Wiener Musik Galerie nun ihre Veranstaltungsfolge in logischer Konsequenz mit der Präsentation einer Derek Bailey Company fort. In einer Stadt wie Wien, in der intellektuell-künstlerisches Vermögen einerseits und instrumentaltechnische Fähigkeiten andererseits bisher meist als unvereinbar galten, kann der Wert solcher Konzertereignisse gar nicht überschätzt werden. Zeigen sie doch, welche Ergebnisse bei Vereinigung von handwerklicher Kompetenz und musikalisch-individualistischer Konsequenz möglich sind. Während der Big Band-Workshop mit George Russell im Januar den Akzent auf die innovativen und kompositorischen Elemente des amerikanischen, traditionsverwurzelten Jazz legte, verdeutlichten die drei Konzerte der Derek Bailey Company vom 27. bis 29. April den eigenständig-europäischen, jazzabgewandten Aspekt der „englisch school“ freimprovisierter Musik.

Bailey hatte für Wien eine Company aus acht Musikern zusammengestellt Johannes Bauer und George Lewis, Posaune, Tony Coe, Klarinette und Tenorsaxophon, William Evans und Thebe Lipere, Percussion, Phil Wachsmann, Violine und Franz Koglmann, Flügelhorn.

„... diese Situation, kombiniert mit der bewußten Abwesenheit stilistischer Homogenität, schafft den fruchtbarsten Ausgangspunkt für den Aufbau einer musikalischen Substanz mittels Improvisation.“ (Baily im Programmheft) - Company-Newcomer waren Koglmann, Bauer und Lipere, und schon die Auswahl dieser drei Musiker, ließ einiges vom Konzept dieser Company ahnen: So wirkte Lipere auf Congas und einem Arsenal afrikanischer Percussionsinstrumente, initiierte brodeind-rhythmische Passagen, um sie am kühl-distanzierten Spiel vor allem der Engländer zerbrechen zu lassen. Koglmanns Beiträge waren von bewußten Gegenakzenten bestimmt, mündeten aber gelegentlich auch in ein konsensbestimmtes Duo, vor allem mit Lewis und dem brillanten Tony Coe. Während Koglmanns Rügelhornton, wie immer, am besten im unbegleiteten Solo zur Geltung kam, entpuppte sich der temperamentvolle Johannes Bauer aus der DDR als treibendes Element im Ensemble und erzeugte mit seiner jazzigen Riff-Spielweise zusätzliche Kontraste zur „Viktorianischen Kühle“ und „ästhetischen Selbstentsagung“ (J.

Engelhardt) von Bailey, Evans und ganz besonders Wachsmann.

Die Dominanz der Kontraste verwandelt selbst die Ereignislosigkeit in Spannung. Gegensätzlichkeit als Prinzip bestimmte auch die räumliche Umgebung der Konzerte. Die Architektur des barocken Palais Liechtenstein, in dem sich das Wiener Museum Moderner Kunst befindet, traf sich mit den sparsamen, abgeklärten Klängen der Improvisationsmusiker, wie die alten Deckenfresken im Saal auf die übergroßen Formate der Fotorealisten prallten. Je vertrauter die Musiker der Company mit dem Raum wurden, um so mehr bezogen sie ihn in ihr Spiel mit ein, nützten den Hall für statische Klangexperimente, drangen ins Publikum vor, brachten den ganzen Saal zum Klingen. Baileys Musik wirkte in dieser Raumsituation doppelt asketisch. Aber gerade diese Askese enthält unausgesprochen all jene Möglichkeiten, die Musiker wie Eugene Chadbourne, Henry Kaiser und andere seit einigen Jahren ausloten. Wenn Bailey spielt, stellt er seine Klänge ohne jeden expressiven Gestus den übrigen akustischen Ereignissen gegenüber, ohne Suche nach erzwungener Übereinstimmung mit den anderen Musikern. Verfolgen zwei eine

Neben dem virtuosen, im traditionellen Jazz wie der modernen Konzertmusik und der freien Improvisation gleichermaßen beheimateten Tony Coe, wirkte vor allem der einzige Amerikaner dieser Company als Integrationsfigur: George Lewis. Mit Witz, Feeling, Intellekt und einem unvergleichlich warmen, wandlungsfähigen Posaunenton improvisierte er Übergänge, verband scheinbar Unverbindbares: Klangschöpfungen auch aus dem Zufall heraus, eine Mischung aus Bewußtem und ungelenkt Freiem.

Es gibt einen von den Intentionen der Musiker völlig unabhängigen Teil der Musik, der durch eine Art unbewußte Beziehung zwischen den Spielern entsteht (nach Derek Bailey). Fünf Improvisationsblöcke in jeweils wechselnden Besetzungen wurden pro Abend gespielt, und infolge dieses Rituals des Umgruppierens nach jedem Stück, glich keine der fünfzehn Improvisationen der anderen. Selbst innerhalb der einzelnen Blöcke mußten sich die Zuhörer ständig auf neue musikalische Sprachausformungen einstellen. Der Reiz der Musik lag zweifellos nicht zuletzt in der Totalität der Unbestimmbarkeit, des Nicht-Voraussagbaren. Reizvoll auch, sich als Zuhörer der individualisti-



**Lipere (links) initiierte brodeind-rhythmische Passagen - Derek Bailey (rechts) stellte seine Klänge ohne jeden expressiven Gestus den akustischen Ereignissen gegenüber**

**Foto: Christian Lukow**

gemeinsame Linie, so gehen sie lediglich ein kurzes Wegstück wie zufällig miteinander, um sich gleich wieder zu trennen. Ich kenne keine entspanntere Musik, als die von Derek Bailey. Afrikanische und europäische Traditionen, stark körperliches und völlig vergeistigtes Spiel, Rhythmik und Statik sowie mindestens acht höchst individuelle Auffassungen existierten in dieser Company miteinander und gleichzeitig, ohne daß Brüche und Unterschiede verwischt worden wären.

sehen Willkür der Improvisatoren auszusetzen, sich auf deren Kompetenz verlassen zu können, ohne auch nur für einen Moment die kritische Haltung aufzugeben. Detail am Rande: Vergeblich bemühte sich der anwesende Vertreter der Sicherheitsbehörde durchlaufende Muster zu entdecken und verbißsen wippte er dort mit dem Fuß, wo nurmehr höchste Konzentration von Hirn und Gefühl das Erlebnis und das Verstehen ermöglichten.

Robert Bilek

# Jazz News

Jazzunterricht - Leitfaden für Musiker und Musikschullehrer, heißt eine neue Veröffentlichung, in der die Jazzdozenten an der Westfälischen Schule für Musik in Münster ihre Unterrichtserfahrungen zusammengetragen haben. Sie ist als Hilfe gedacht für Jazzmusiker, die pädagogisch tätig werden wollen und für Musikschullehrer, die sich dem Jazz öffnen. Klavier, Gitarre, Saxophon, Baß und Schlagzeug werden ausführlich behandelt. Kommentierte Literatur- und Schallplattenhinweise fehlen ebenso wenig wie Anschriften aus allen Bereichen der unterrichtenden Jazzszene. Jazzunterricht ist erhältlich bei Peter Ortman, Akademie Remscheid, Küppelstein 34,5630 Remscheid, gegen Vorauszahlung von 9,80 DM pro Exemplar per Verrechnungsscheck oder auf das Konto 6 656 631 bei der Sparkasse Remscheid, BLZ 340 500 00.

Beim **Jazz in the Garden**, der seit 15 Jahren alljährlich im Sommer stattfindenden Berliner Konzertreihe im Garten der Nationalgalerie, werden u. a. mit ihren Gruppen spielen: Jane Ira Bloom, Dollar Brand, Max Roach, Lester Bowie, Vocal Summit, Cecil Taylor. Kontakt: Sjut Rohlf, Tel. 0 30/ 216 11 27.

Der **Jazzclub Leverkusen e. V.** versucht die Jazzszene in Deutschland - Bands, Clubs, Jazzinteressierte - locker zu organisieren, um gemeinsame Interessen oder Probleme jedweder Art zu diskutieren und anzugehen. Die Organisation soll sich in Anlehnung an die Satzung der International Jazz Federation (IJF) völlig ehrenamtlich gestalten. Gedacht ist deshalb an einen geringfügigen Monatsbeitrag von 1,- DM (Porto- und Papierkosten), eine vierteljährliche Informationsschrift sowie einen jährlichen Treff der Mitglieder. Kontakt: Erhard T. Schoofs, An der Dingbank 49,5090 Leverkusen, Tel. 2 40 79.

**A Night at the Savoy** hieß eine Show, die im April im Village Gate in New York stattfand, die die Erinnerung an den legendären New Yorker Savoy Club, der während der Swing Ära einer der populärsten Clubs war, wieder aufleben läßt. Mitwirkende waren der Sänger und Steptänzer Harold Nicholas, der Lieder zu Ehren Duke Ellingtons und Ella Fitzgeralds sang, die Norma Miller Jazz Dancers, die den Lindy Hop, Big Apple, Shim Sham und andere Tänze der Swingzeit darboten. Eingerahmt wurden die Auftritte durch den Saxophonisten Eddie Barefield & his Savoy Stompers, die Big Band Musik von Glenn Miller, Tommy Dorsey, Erskine Hawkins, Jimmie Lunceford u. a. spielten.

**Percy Harris** begann Ende Mai mit der Produktion seiner zweiten LP. Vom 16. bis 31. Juli wird Harris mit der Blues Unlimited eine Frankreichtouree unternehmen. Kontakt: Percy Harris, Wildbadstr. 5,5580 Traben-Trarbach, Tel.: 0 65 41/36 23.

## 2. Int. Jazz Workshop in Tübingen

Für den 2. Internationalen Jazz Workshop, der vom 10. bis 17. August in Tübingen durchgeführt wird, konnten folgende Dozenten gewonnen werden: Jamey Aebersold, Jerry Bergonzi, Nick Brignola, Jerry Coker, Bobby Watson, Saxophon und Flöte, John McNeil, Kevin Dean, Trompete und Flügelhorn, Slide Hampton, John Leisenring, Posaune, Hal Galper, Dan Haerle, Keyboards, Howard Roberts, Steve Erquiaga, Gitarre, Todd Coolman, Sigi Busch, Bass, Adam Nussbaum, Ed Soph, Schlagzeug, Birger Sulsbrück, Percussion und David Baker, Strings. Folgende Kurse werden dabei angeboten: How to teach jazz improvisation, Dozent Jamey Aebersold (10./11. 8.) und Jazz

Improvisation & Combo Workshop (12. bis 17. 8.). Es werden verschiedene Combos, je nach instrumentalem und improvisatorischem Können der Teilnehmer zusammengestellt. In jeder Combo werden maximal 8 Musiker unter Anleitung eines Dozenten arbeiten. Daneben werden verschiedene Theorieklassen und Meisterklassen angeboten. Für jedes Instrument stehen mindestens 2 Dozenten zur Verfügung. Ab 12. August werden jeden Abend Konzerte mit wechselnden Dozentengruppen stattfinden. Die Teilnehmerzahl ist begrenzt. Kontakt: Hans Gruber, advance music, Stadtlanggasse 9, 7407 Rottenburg a. N., Tel.: 0 74 72/18 32.

## Im August: 2 Jazzkurse in Burghausen

Vom 13. bis 19. August und vom 20. bis 26. August finden im Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß in Burghausen zwei Jazzkurse statt. Beide Kurse behandeln, nach Anfängern und Fortgeschrittenen getrennt, jeweils dasselbe Programm: Rhythmik, Harmonik, Improvisation, Arrangement und Zusammenspiel (in Gruppen verschiedener Zusammensetzung und Stilistik). Auch eine Big Band ist vorgesehen. Für diejenigen, die beide Kurse besuchen, werden in der zweiten Woche besondere Veranstaltungen durchgeführt. Am Ende jedes Kurses findet ein Abschlußkonzert statt. Zu beiden Kursen sind Musiker aller Stilrichtungen eingeladen. Auch komplet-

te Gruppen können teilnehmen.

\* Die Kursleitung liegt in Händen von Joe Viera, Dozenten sind: Joe Viera, Theorie, Saxophon, Reinhard Glöder, Bass, Heinrich Hock, Schlagzeug, Richard Wiedemann, Klavier, Axel Prasuhn, Saxophon, Flöte, Gesang, Jochen Rose, Trompete, Wolfgang Kulawik, Gitarre, Pavel Blatny, Komposition. Die Teilnahmegebühr pro Kurs beträgt DM 140,-, beide Kurse zusammen DM 240,-. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17,8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr auf das Konto Nr. 4 77 16 (BLZ 710 930 00), Helmut Viertel, der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

## Rhythm & Percussion Workshop in Bremen

Die Musikerinitiative Bremen veranstaltet am 23. und 24. Juni einen Rhythm & Percussion Workshop mit der Family of Percussion, dem Jazzwio und Steve Swallow. Kursinhalte: Einführung in die indische, türkische, afrikanische und brasilianische Musik, Gruppenunterricht für Drum-Set, Percussion-Instrumente, Conga, Timbales, Vibraphon/Marimbaphon, Gitarre, Kontra- und E-Bass, Rhythmik/ Polyrhythmik, Percussion für Nicht-Percussionisten, Zusam-

menspiel, Fachdiskussionen. Die Kursgebühr beträgt DM 70,- und ist gleichzeitig mit der Anmeldung auf das Konto der Musikerinitiative Kontonummer 105 66 54 bei der Sparkasse in Bremen (BLZ 290 501 01), Stichwort: Workshop Juni, zu überweisen. Anmeldeschluß ist der 15. Juni, Anmeldungen sind zu richten an die Musikerinitiative Bremen, c/o Th. Proff, Grünenstr. 114,2800 Bremen 1, Tel.: 04 21/59 29 21.

## 2. Ingolstädter Blues-Jazz-Rock-Workshop

Das Kulturreferat der Stadt Ingolstadt veranstaltet in Zusammenarbeit mit der Stadt. Sing- und Musikschule vom 4. bis 10. August den 2. Ingolstädter Blues-Jazz-Rock-Workshop in den Räumen der Musikschule. Das Programm des Kurses, der für Anfänger und Fortgeschrittene ausgeschrieben ist, umfaßt Theorie, Harmonielehre, Rhythmik, Instrumentalunterricht, Combospiel, Jam Sessions. Am 10. August ist ein Abschlußkonzert mit Schülern und Dozenten geplant. Als Dozenten konnten

gewonnen werden: Colin Dudman, Klavier, Keyboards, Synthesizer, Dill Katz, Bass, Mark Ramsden, Saxophon, Nie France, Schlagzeug, John Etheridge, Gitarre, Peter Tüscher, Trompete, Freddie Santiago, Percussion, Gerhard Eichlinger, Harmonielehre. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 120,-. Anmeldeschluß: 30. Juni. Kontakt: Raimund Frick, Ausstellungsräume im Stadttheater, Schloßlande 1,8070 Ingolstadt, Tel.: 08 41/30 53 66.

**Alex Merck** ist von 23. Juni bis 3. Juli mit seiner Group und dem Posaanisten Raul de Souza auf BRD Tournee. Der Gitarrist hat soeben mit seinem Quartett und de Souza eine Platte unter dem Titel „Minds and bodies“ vorgelegt. Kontakt: Jörg Hagenbuch, Am Weitersborn 19,6501 Klein-Winternheim, Tel.: 0 61 36/8 78 04.

**Jazz Fusion Tübingen**, die Gruppe mit dem Saxophonisten Helmut Müller, dem Pianisten Reinhold Fraig, dem Bassisten Eckhard Apfelstedt und dem Schlagzeuger und Percussionisten Botho Karger, wird im Juni mit neuem Programm in Italien und im Herbst in der Schweiz auftreten. Das Repertoire des Quartetts reicht von Standards über percussive Latinmusik bis zu freien Eigenkompositionen. Im Juli wird Jazz Fusion Tübingen im süddeutschen Raum zu hören sein. Kontakt: Helmut Müller, Gartenstraße 143, 7400 Tübingen, Tel.: 0 70 71/2 37 76.

**Alfred Harth** komponiert und inszeniert eine „Frankfurter Stadtoper“. Die Aufführungen, bei dem etwa 250 Beteiligte mitwirken, werden am 30. Juni und 7. Juli mittags auf dem Römerberg in Frankfurt stattfinden.

Die **Solid Old Jazzband** belegte beim internationalen Jazzwettbewerb für Amateurochester im Rahmen des 15. Jazz Festivals der Region Dinkirchen den dritten Platz in der Kategorie „Traditional Jazz“ hinter den schwedischen Mystos Hot Lips und der polnischen Daily Jazz Combo. Zu dem Wettbewerb hatten sich 54 Gruppen aus ganz Europa angemeldet, 13 waren von der Jury nach den eingesandten Demo-Bändern ausgewählt und nach Dinkirchen eingeladen worden. Der Saxophonist der Solid Old Jazzband, Karl Heinz Heim, wurde von der 11 köpfigen Jury als bester Solist des Wettbewerbs besonders ausgezeichnet. Kontakt: Solid Old Jazzband, Moserstr. 26, 7000 Stuttgart 1, Tel.: 07 11/24 43 76.

**Ruby Braff** stellte sich kürzlich zusammen mit den Gitarristen Vater und Sohn Bucky und John Pizzarelli bei einem Konzert in New York vor.

Das **Karnataka College of Percussion** mit der Sängerin Rama Mani, das beim Jazz Fest Berlin 83 auftrat, gastiert im Juni wieder in Europa. U. a. wird es sich beim North Sea Jazz Festival in Den Haag vorstellen. Kontakt: Ausfahrt Musikverlag, Mühlenhof 18, 4802 Halle, Tel.: 0 52 01/7 04 15.

**Horace Silver** konnte kürzlich sein Duke Ellington gewidmetes Werk „Message from the Maestro“ mit dem Brooklyn Philharmonic Symphony Orchestra unter der Leitung von Lukas Foss bei einem unter dem Motto „Tribute to Duke Ellington“ veranstalteten Konzert in New York uraufführen. Dabei trat auch Mercer Ellington mit eigenem Orchester sowie dem Brooklyn Philharmonie auf und spielte Ausschnitte aus Duke Ellingtons unvollendeter Oper „Queenie Pie“.

**Hans Peter Nef** gab im Mai mit dem iranischen Percussionisten Ali Mossalanejad in Kairo ein Konzert. Im Herbst sind weitere Auftritte des Gitarristen mit seiner Band in der ägyptischen Hauptstadt geplant. Kontakt: E. Naumann, Goßlerstr. 77, 3400 Göttingen.

**Koinonia** nennt sich eine Latin-Jazz-Rock-Gruppe, deren Kopf der Bassist Abraham Laboriel ist, der Mitglied in Lee Ritenours Gruppe sowie der Al Jarreau Band war und zahlreiche Platten mit anderen namhaften Jazz-Rock-Größen eingespielt hat. Weitere Mitglieder sind die Gitarristen Dean Parks und Hadley Hockensmith, der Saxophonist John Phillips, der Pianist Harlan Rogers, der Drummer Bill Maxwell und der Percussionist Alex Acuna. Die Gruppe wird im Juni/Juli auf Deutschlandtournee sein. Kontakt: Energie Für Alle, EFA-Mitte, Weltklang, Moussonstr. 12, 6000 Frankfurt, Tel. 0611/44 41 98.

**Gunter Hampel** und seine Galaxie Dream Band spielten Anfang April im Theater for the New City, das teilweise vom Goethe-Institut mitbegründet wurde, und Mitte Mai im Jazz Center of New York. Der Multiinstrumentalist wird im Sommer zusammen mit Marion Brown auf eine ausgedehnte Deutschlandtournee gehen. Kontakt: Ulli Blobel, Nützenberger Str. 9a, 5600 Wuppertal 1, Tel. 02 02/30 92 84. Tune Up nennt sich eine junge Amateurband, die sich aus dem Saxophonisten Jörg Steinhart, dem Mundharmonikaspieler Willi Rehm, dem Gitarristen Frank Schoenmaker, der Bassistin Iris Loem und dem Schlagzeuger Jürgen Hippler zusammensetzt. Das Repertoire der Gruppe besteht aus Stücken von Cannonball Adderley, Sonny Rollins, Charlie Parker u. a. Kontakt: J. Steinhart, Lichtwiesenweg 5, 6100 Darmstadt, Tel. 0 61 51/16 38 45.

**Salamander**, die schwedische Frauenjazzgruppe, hat bei amf records ihre neueste Platte mit dem Titel „Juxtapositions“ vorgelegt. Kontakt: amf records, Großkölnher Str. 7.1, 5100 Aachen, Tel. 02 41/310 26.

**Thomas Schweitzer Big Band** ist der Name eines 18 Mann starken Orchesters, das im Januar 1982 gegründet wurde. Das Repertoire setzt sich aus traditionellen Big Band Arrangements bis hin zu Eigenkompositionen mit zum Teil avantgardistischem Charakter zusammen. Kontakt: Roland Voss, Beensdorfer Str. 80, 4971 Hüllhorst-Oberbauerschaft, Tel. 0 57 44/35 89 oder Rolf Sudmann, Tel. 05 21/33 08 24.

Glassy **Whisper** nennt sich eine Jazzformation aus Kassel, die aus dem Gitarristen Norbert Zellmer, dem Pianisten Uwe Volkmer, dem Bassisten Lutz Prößdorf und dem Schlagzeuger Bernd Breneck besteht. Die Musik der Gruppe orientiert sich an der ganzen Bandbreite des Jazz, ohne auf eine bestimmte Stilrichtung festgelegt zu sein. Kontakt: Norbert Zellmer, Am Donarbrunnen 22 A, 3500 Kassel, Tel. 05 61/4 28 27.

## Jazzkurs auf Schloß Weikersheim

Vom 27. Juni bis 3. Juli findet der Jazzkurs der Musikalischen Jugend Deutschlands auf Schloß Weikersheim statt. Die Dozenten des Kurses, der von Sigi Busch geleitet wird, sind Uli Beckerhoff, Trompete, Wolfgang Breuer, Big Band, Sigi Busch, Bass, Wolfgang Engstfeld, Flöte, Saxophon, Jo Thönes, Percussion, Ed Kroger, Posaune, Eddy Marron, Gitarre, Otto Wolters, Piano. Anfängern

und fortgeschrittenen Jazzmusikern aller Instrumente bietet der einwöchige Kurs instrumentale und theoretische Unterweisung, Stil- und Improvisationsübungen, Arrangement/Rhythmik/Gehörbildung, Big Band, Workshops/Diskussionen/Konzerte. Kontakt: Musikalische Jugend Deutschlands, Marktplatz 12, 6992 Weikersheim, Tel.: 0 79 34/2 80.

## 13. Nationales Jazzseminar Siena

Vom 22. Juli bis 5. August findet in Siena zum dreizehnten Male im Fortezza Medicea das Nationale Jazzseminar statt. Als Dozenten konnten gewonnen werden: Enrico Rava, Trompete, Giancarlo Schiaffini, Posaune, Gianluigi Trovesi, Klarinette, Saxophon, Claudio Fasoli, Saxophone, Franco D'Andrea, Enrico Pieranunzi, Klavier, Riccardo Zegna, Rhythmik, Tommaso Lama, Gitarre, Theorie, Bruno Tommaso, Kontrabaß, Arbeit mit Gruppen, Bruno Biriaco,

Schlagzeug, Giancarlo Gazzani, Big Band, Satzprobe, Luca Cerchiarri, Jazzgeschichte, Marcello Piras, Improvisationstechnik. Ergänzend finden Dozentenkonzerte und Referate über verschiedene Themenkreise des Jazz sowie ein begleitender Kursus für Musikpädagoginnen statt. Die Teilnahmegebühr beträgt 150 000 Lire. Kontakt: ARCI Area Senese, Via Vallerozzi, 77, Tel. 05 77/4 75 52, 1-53100 Siena.

## 1. Wiener Jazz-Seminar

Das Franz Schubert Konservatorium in Wien führt vom 20. bis 25. August und vom 27. August bis 1. September das 1. Wiener Jazz-Seminar durch, bei dem jazzinteressierten Musikern die Möglichkeit geboten wird, sich auf ihrem Instrument weiterzubilden und im Ensemblespiel vom Trio bis zur Big Band wertvolle Erfahrungen zu sammeln. Außerdem wird ein Überblick über Jazz-Theorie und

Jazz-Arrangement geboten, der von den Grundzügen bis zur neuen Technik reicht. Ein eigener Kurs, der nur Theorie umfaßt, soll über Arrangiertechniken und Jazz-Harmonik einen großen Überblick bieten. Anmeldungen sind bis spätestens 15. Juli zu richten an das Franz Schubert Konservatorium, A-1010, Wien, Hegelgasse 2, Tel.: 52 34 85.

## Warkshep mit Daug Hammond in Celle

Am 1.12. und 4. Juni findet in Celle ein Workshop mit dem amerikanischen Schlagzeuger Doug Hammond in Zusammenarbeit mit jungen Celler Musikern statt, die in der klassischen Tradition geschult sind. Mit ihnen will Doug Hammond ein Konzept erarbeiten, in dem eine Synthese zwischen klassischer Kammermusik und Jazz

versucht werden soll. Ergänzend dazu hält der amerikanische Tänzer Robert Salomon einen Tanz-Workshop. In einer Abschlusveranstaltung wird das gemeinsam Erarbeitete aufgeführt werden. Kontakt: Hildegund Seidel, Am Försterbach 2, 3100 Celle, Tel. 0 5141/313 67.

## Peter Kowald führt Sound Unity Festival in New York durch

Nach seiner Ankunft im Februar in New York gründete Peter Kowald gemeinsam mit William Parker, Butch Morris, Jemeel Moondoc, Patsy Parker und Wayne Horvitz in New York die Musikerorganisation Sound City. Derzeit läuft in New York das wesentlich von ihm vorbereitete „Sound City Festival“, das am 3. Juni endet und bei dem u. a. teilnehmen: Jerome Cooper Octet, Butch Morris Ensemble, Fred van Hove - Paul Rutherford, Frank Wright Quartet, Brötzmann - Kowald - Cyrille, John Zorn's Impressions of Africa, Spiritual Fire, Leo Smith und New Dalta Ahkri, New York City Artists Collective Septet, William and Patsy Parker's A Thousand Cranes Opera, Irene Schweizer - Rüdiger Carl, Leroy Jenkins, Atshuko Yuma and Sky Bridge, David S. Ware and Company, Bill Dixon Quartet, Abdullah

and Dancers, Jimmy Lyons Quintet, Peter Kowald Quartet, Charles Tyler Sextet, Jemeel Moondoc Sextet, Gunter Hampel Sextet, Frank Lowe Quintet, Commitment, Don Cherry and Sound Unity Festival Orchestra. Ein Film über das Festival, eine Rundfunksendung und eine Fernsehreportage des WDR werden vom Aufenthalt Peter Kowalds in den USA berichten. Zudem findet noch ein Konzert statt, bei dem Peter Brötzmanns Komposition „Alarm“ aufgeführt wird. Am 20. Oktober soll das nächste Festival der Sound Unity in Verbindung mit Karl Bergers Creative Music Foundation in der New Yorker Universität stattfinden. Peter Kowald hofft, daß diese Art der Zusammenarbeit zwischen Musikern aus den USA und Europa auch im nächsten Jahr fortgesetzt werden kann. Kontakt: Tel. 6 73-74 21, New York.

Die **George Gruntz Concert Jazz Band** wird nach zwei Proben am 29. und 30. Juni in New York am 1. Juli ein Konzert in der Carnegie Hall geben, am 7. Juli beim Wiesen Jazz Festival in Österreich, am 13./14. Juli beim Jazzfestival in Pori, Finnland, und am 20. Juli beim Antibes Jazz Festival in Frankreich auftreten. Es wirken mit: Bill Pusey, Marcus Belgrave, Palle Mikkilborg, Trompete, Peter Gordon, Sharon Freeman, Tom Vamer, Frenchhorn, David Bargeon, Ray Anderson, David Taylor, Posaune, Howard Johnson, Tuba, Baritonsaxophon, Bassklarinette, Ernst Ludwig Petrowsky, Urs Blöchliger, Seppo „Baron“ Paakunainen, reeds, Dino Saluzzi, Bandoneon, George Gruntz, keyboards, Kim Clarke, Bass und Sheila Jordan, Gesang. Der Schlagzeuger stand bei Redaktionsschluß noch nicht fest.

**Rene Krebs-Schapiro**, experimental-avantgardistischer Solotrompeter aus der Schweiz, gibt im Juli einige Solokonzerte in der BRD. So tritt er am 7. 7. im Goldenen Anker in Pforzheim auf. Kontakt: Rene Krebs-Schapiro, Obmannamtsgasse 11, 8001 Zürich, Tel.: 47 42 47. N24C448

**Peter Finger** hat ein neues Trio formiert. Mit dem Gitarristen spielen der Saxophonist Roland Schmitt und der Percussionist Joachim Luhrmann. Kontakt: Peter Finger, Oststr. 92, 4500 Osnabrück, Tel. 05 41 n 02 05 oder 43 24 55.

**Gerhard Eichlinger Connection feat. Mark Ramsden** nennt sich eine Jazzformation, die sich aus dem Flötisten Gerhard Eichlinger, dem Saxophonisten Mark Ramsden, dem Gitarristen Peter O'Mara, dem Bassisten Martin Zierold und dem Schlagzeuger Tony Lush zusammensetzt. Kontakt: Gerhard Eichlinger, Hans-Mielich-Str. 8, 8000 München 90, Tel. 0 89/65 33 67.

**Das Günter Klatt Quartett** wurde durch den Posaunisten Marty Cook zu einem Quintett erweitert. Vom 4. bis 14. Juni, 2. bis 8. Juli und vom 8. Oktober bis 18. November wird das Quintett in Deutschland unterwegs sein. Kontakt: Andreas Krieger, Preysingstr. 22, 8000 München 80, Tel. 0 89/48 61 55 oder Günter Klatt, Friedensstr. 28, 8000 München 80, Tel. 0 89/40 57 14.

**Michael Sagmeister** nahm für Mood Records seine vierte LP unter eigenem Namen mit dem Titel „The silent spectacle“ auf. Mit dem Gitarristen spielt u. a. der Saxophonist Christof Lauer. Kontakt: Hans W. Schneider, Landhausstr. 107, 7000 Stuttgart 1, Tel. 0711/26 03 43.

Die **Axel Fischbacher Group**, die seit April vergangenen Jahres besteht und sich aus dem Gitarristen Axel Fischbacher, dem Bassisten Stefan Rademacher und dem Schlagzeuger Andreas Pilger zusammensetzt, legte im Januar ihre erste Schallplatte mit dem Titel „Rumba Ibiza“ vor. Kontakt: Peter Koppenhöfer, Brüsseler Str. 9, 5300 Bonn 1, Tel. 02 28/67 78 26.



# Es starben

Olaf Hudtwalcker ist am 23. April im Alter von 68 Jahren in Barcelona gestorben. Er war zuvor in Frankfurt, wo er eine seiner regelmäßigen Jazzproduktionen beim Hessischen Rundfunk absolvierte, in ein Krankenhaus eingeliefert worden, wo ihm sein linker Arm abgenommen werden mußte. Nach überstandener Operation war er an seinen spanischen Wohnsitz zurückgekehrt, wo er dann starb.

Hudtwalcker, Jazzfreund seit den 30er Jahren, war auch mit dabei, als es nach dem Krieg darum ging, dem Jazz in Deutschland wieder Raum zu geben. Um Spreu von Weizen zu trennen hatte er nicht nur den rechten Maßstab zur Hand, er war es selbst, an dem die Strömungen und Bemühungen gemessen werden konnten. Er gehörte jenem Triumvirat an, das 1949 die Basis für die Deutsche Jazz Föderation bildete, in der sich alle aktiven Kräfte zusammenfanden, die sich um ein wirklich authentisches Wiedererstehen der so lange verbannten Musik bemühten. Hudtwalcker war der Grand Seigneur, dessen Ausstrahlung als anerkannter Kunstschachverständiger den Jazz in dem angemessenen Licht erscheinen ließ. Von seiner Aktivität als Präsident des Hot Club Frankfurt und der Deutschen Jazz Föderation gingen viele wesentlichen Impulse aus und weit über Frankfurts Grenzen hinaus fand Hudtwalcker hohes Ansehen und Anerkennung. Seine Jazzsendungen für den Hessischen Rundfunk, die er auch nach seinem Umzug nach Spanien fortsetzte, waren von hohem Niveau und trugen mit dazu bei, daß der Name Olaf Hudtwalcker hierzulande nicht in Vergessenheit geriet. Man wird ihm gewiß jetzt nach seinem Tod ein gutes Andenken bewahren.

Claude Hopkins, einer der prominenten Big Band Leader der 30er Jahre, ist - wie wir leider erst jetzt erfuhren - bereits am 19. Februar im Alter von 80 Jahren gestorben. Er war der musikalische Leiter der Josefine Baker Show, leitete dann in Washington eine eigene Band und zog ab 1930 mit seinem Orchester in die bekanntesten Ballsäle Harlems ein: spielte wie alle damals berühmten Big Bands im Savoy, im Roseland oder Cotton Club: Der Trompeter Jabbo Smith, die Posaunisten Vic Dickenson, Fernando Arbello, Klarinettist Ed Hall, die Saxophonisten Hilton Jefferson und Benny Waters gehörten u. a. dem Claude Hopkins Orchester an, das bis 1940 bestand. Auch später leitete Hopkins immer wieder Bands, spielte mit Henry Red Allen, Charlie Shavers, Buster Bailey, Tyree Glenn und Panama Francis, machte viele Plattenaufnahmen, gehörte zudem der World's Greatest Jazzband an, reiste auch nach Europa, trat bei Festivals auf.



Count Basie

Foto: Georges Braunschweig

## Zum Tod von Count Basie

William Basie, geboren am 21. August 1904 in Red Bank, New Jersey, lernte in jungen Jahren bei seiner Mutter Klavierspielen, liebte den Pianisten Fats Waller und den Schlagzeuger Sonny Greer, begann seine Laufbahn als Musiker in Show Bands, kam nach Kansas City, spielte mit den Blue Devils von Walter Page, dann mit dem Bennie Moten Orchester, übernahm die Band 1935 und wurde zu einem der erfolgreichsten Big Band Leader der Jazzgeschichte. Den Beinamen Count verdankte er einem Rundfunkansager in Kansas City, der in einer Sendung von der königlichen Jazz-Familie sprach, vom Duke of Ellington, King of Oliver und dann den Count of Basie erfand. Basie haßte zunächst den Namen Count, wollte lieber Buck, Hoot oder gar Arkansas Fats heißen, fand sich aber schließlich mit dem Count ab, der selbst den Namen Basie überflüssig werden ließ. 1942 heiratete der Count eine Tänzerin, die er schon 13 Jahre zuvor kennengelernt hatte, als er noch im Bennie Moten Orchester saß und sie zu den Whitman Sisters gehörte. Es war eine glückliche Ehe und als Catherine Basie am 11. April 1983 nach 41 Ehejahren starb, war das für den Count einer der härtesten Schläge seines Lebens. Einst hatten sie zunächst

in New Yorks Fifth Avenue gewohnt, dann ein eigenes Haus in St. Albans, Queens, bezogen, wo sie 26 Jahre zubrachten, bis sie sich zu einem Hauskauf auf den Bahamas entschlossen, wo der Count nach dem Tod seiner Frau dann allein mit seiner Tochter, der jetzt 41-jährigen Diana, lebte. Sein Gesundheitszustand war in den letzten Jahren schlecht: Count Basie war Diabetiker, mußte nach einem Herzinfarkt seine Tätigkeit eine Zeitlang unterbrechen, hatte mit Magengeschwüren zu tun und kam bei Veranstaltungen nur noch im Rollstuhl auf die Bühne. Drei Wochen vor seinem Tod war Basie mit Verdacht auf Bauchspeicheldrüsen-Krebs in ein Krankenhaus in Hollywood, Florida, eingeliefert worden, doch verheimlichte man ihm dann diesen nun feststehenden Tatbestand, da man um seine maßlose Angst vor Krebs wußte und ihn nicht noch psychisch belasten wollte. Von der Verurteilung seines Buchhalters, mit dem er 20 Jahre lang zusammengearbeitet hatte, erfuhr er noch. Es war seine Frau Catherine, die Unregelmäßigkeiten in der Buchführung festgestellt hatte, daraufhin Basies Rechtsanwälte einschaltete, die den Fall an den FBI weitergaben. Es erwies sich, daß dieser Buchhalter 75 000 Dollar unterschlagen hatte und im März erging das Ur-

teil: 15 Monate Gefängnis. Basie, der noch 1983 in seiner Geburtsstadt Red Bank Unterstützung für die Errichtung eines Erziehungsheimes gegeben hatte, war bis zum Schluß der festen Meinung, mit seinem Orchester am 11. Mai am Queens College ein Konzert zum Gedenken an seine Frau geben zu können. Seine Musiker waren noch im Urlaub, als Basie am 26. April starb, erst auf den 2. Mai war der Beginn einer 2monatigen Konzertreise festgesetzt, die von Pittsburgh ausgehend am 30. Juni mit einem Auftritt in der New Yorker Carnegie Hall enden sollte. Nun plante man die genau festgelegte Tournee mit einem der wenigen noch lebenden großen Bandleader der Swingära durchzuführen: mit Cab Calloway. Nach seinem Tod war der Leib Count Basies von Florida nach New York übergeführt und in der Bentas Funeral Chapel an Manhattans St. Nicholas Avenue aufgebahrt worden, wo ihn viele seiner Freunde und Verehrer zu einem letzten Gruß aufsuchten. Der Trauergottesdienst fand am Montag, dem 30. April, nachmittags in der Abyssinian Baptist Church in Manhattan unter Beteiligung einer großen Menge von Jazzfreunden, prominenter Solisten, Stars von Bühne und Film sowie Vertretern des öffentlichen Lebens statt. Anschließend erfolgte dann die Einschäuerung. Die Nachricht vom Ableben Count Basies wurde weltweit verbreitet und wurde überall mit Bestürzung aufgenommen. Nach Duke Ellington, dessen Todestag sich am 24. Mai zum 10. mal jährte, war nun auch die zweite überragende Persönlichkeit des Big Band Jazz abgetreten: der Count.

**Machito**, als Frank Grillo am 16. Februar 1912 in Tampa, Florida, geboren, ist am 17. April in London einem Schlaganfall erlegen. In Havanna aufgewachsen kam Grillo 1930 aus Cuba wieder in die USA zurück, wo er mit afro-cubanischer Musik auf sich aufmerksam machte, in den 40er Jahren in New York mit Jazzmusikern zusammenzuarbeiten begann, im Lauf der Jahre Plattenaufnahmen u. a. mit Charlie Parker, Howard McGhee, Curtis Fuller, Flip Phillips und Johnny Griffin machte. Er war es, der vor allem jene Latin-Strömung auslöste, aus der heraus auch die heutige Salsa Musik erwuchs. Grillo wohnte mit seinem Stiefbruder, dem einstigen Chick Webb Trompeter Mario Bauza zusammen in New York, und hatte noch als 74-jähriger den Ehrenpreis für Latin music in Empfang nehmen können. Als er nun mit seinem Orchester eine 11 wöchige Konzertreise durch Europa in London begann, starb er völlig überraschend im Alter von 75 Jahren.

**Red Garland**, der zu den profiliertesten Pianisten des Jazz gezählt wird, starb am 23. April in seiner Geburtsstadt Dallas in Texas im Alter von 60 Jahren. Von Hot Lips

Page entdeckt spielte er in den 40er und 50er Jahren mit vielen namhaften Jazzmusikern von Coleman Hawkins, Charlie Parker über Roy Eldridge bis zu Miles Davis und John Coltrane. Er bildete auch ein eigenes Trio, zu dem u. a. die Bassisten Paul Chambers und Sam Jones sowie Art Taylor und Philly Joe Jones als Schlagzeuger gehörten und zu dem sich auch Solisten wie Donald Byrd, Blue Mitchell, Oliver Nelson, John Coltrane, Jimmy Heath oder Pepper Adams gesellten, wenn es zu Plattenaufnahmen kam. Red Garland war spürbar von Erroll Garner beeinflusst, fand aber zu einem eigenen Stil, bei dem er Formen modernen Jazz mit traditionellen Swingfeeling verband.

Juan Tizol, puertoricanischer Possaunist und in den Jahren 1929 bis 1953 eine der Stützen - auch als Arrangeur - des Duke Ellington Orchesters, starb am 23. April in Inglewood, Calif., an einem Herzschlag. Tizol, der 84 Jahre alt wurde, war 1920 in die USA gekommen, hat in Washington D. C. in einem Tanzorchester, später mit den Cotton Pickers gespielt und war 1929 in das Ellington Orchester eingetreten, das er von 1944 bis 1951 verließ, um sich der Big Band von Harry James anzuschließen. Er kam dann zum Duke zurück, ging aber 1953 erneut zu James, trat 1960 wieder kurz ins Ellington Orchester ein. Er zog dann nach Los Angeles und wirkte nur noch gelegentlich bei Plattenproduktionen mit. Er blies Ventilposaune mit weichem Ton und melodiebetont, schrieb so unvergängliche Stücke wie „Caravan“, „Perdido“, „Pyramid“ oder „Conga Brava“.

## 3.1JF European Jazz Competition

Vom 10. bis 13. Oktober findet in Leverkusen zum dritten Mal die European Jazz Competition der International Jazz Federation statt. Interessierte Gruppen sollen ihre Anmeldungen möglichst früh abschicken. Sechs Formationen werden von einer internationalen Jury zu der Endausscheidung im Oktober nach Leverkusen (bei Erstattung der Unterkunftskosten und einem festen Geldbetrag) eingeladen, nach der die Siegergruppe zu den European Young Jazz Artists 1984 gekürt wird sowie einen weiteren Geldbetrag erhält. Darüber hinaus werden weitere Auftrittsmöglichkeiten bei mehreren Festivals vermittelt. Anmeldungen können

## Jazzförderpreis Calla 1984

Die Jazzinitiative Celle, Initiator und Ausrichter des ersten Jazzförderpreises im Jahr 1983, wird auch in diesem Jahr am 6. Dezember diesen Bandwettbewerb veranstalten. Dabei ist an eine Ausweitung des Bewerberkreises auf ganz Niedersachsen gedacht. Unterstützt wird dieses Unternehmen wie im Vorjahr von der Stadt Celle, der Stadtparkasse, der AOK-Celle und dem niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst. Sinn und Zweck sind die

## Deutsches Jazz Forum 1984 in Braunschweig

Das diesjährige Deutsche Jazz Forum der Union Deutscher Jazz-Musiker findet am 19. und 20. Oktober in Braunschweig im dortigen Freizeit- und Bildungszentrum „Bürgerpark“ statt. Es wird wieder einen Querschnitt des herausragenden zeitgenössischen Jazzschaffens in der Bundesrepublik präsentieren. Workshops, Aktionen, Info-Börse und Jahreskongreß der UDJ werden Rahmenveranstaltungen bilden. Das Festival wird von den Musikern der UDJ zusammen mit der örtlichen Musi-

**Moment's Notice** ist der Titel eines Fotobandes von Carol Friedman, das Porträts amerikanischer Jazzmusiker zeigt. U. a. sind unter den 74 Porträts Fotos von Gerry Mulligan, Earl Hines, Stan Getz, Ornette Coleman, Dizzy Gillespie und Count Basie. Kurzporträts zu den Musikern schrieb Gary Giddins. Das Buch erschien bei Schirmer in New York und wird zum Preis von \$ 21,95 angeboten.

**Toshiko Akiyoshi** trat mit ihrem New York Jazz Orchestra featuring Lew Tabackin an 4 Montagen im April im „Lush life“ in New York auf.

**Louis' Children: American Jazz Singers** unter diesem Titel erschien ein Buch von Leslie Gourse, in dem Gesangsstars wie Cousin Joe, Mildred Bailey, Billie Holiday, Mel Tormé, Joe Williams, Jon Hendricks und Tania Maria porträtiert werden. Es liegt bei Morrow in New York als Hardcover zum Preis von \$ 19,95, aber auch als Paperback für \$ 12,95 vor.

nen von allen in Europa residierenden Gruppen mit maximal sieben Mitgliedern, von denen keiner vor dem 30. Juni dieses Jahres 30 Jahre alt werden darf, abgegeben werden. Ob die Musiker Profi- oder Amateurstatus haben, ist unerheblich. Anmeldungen können unter den u. a. Adressen angefordert werden und müssen vollständig ausgefüllt mitsamt einer Cassette von 20 bis 30 Minuten Länge bis zum 30. Juni abgeschickt werden an die International Jazz Federation, 13 Foulser Road, London SW 17 8 UE, Great Britain, oder International Jazz Federation, Lindweiler Weg 144, D-5000 Köln 60.

gezielte Förderung junger Solisten und Jazzformationen aller Stilrichtungen vom Trio bis zur Big Band. Die Leitung der Jury liegt in Händen von Prof. Joe Viera. Um die Teilnahme bewerben können sich Gruppen, deren Mitglieder nicht älter als 26 Jahre und im niedersächsischen Raum ansässig sind. Kontakt: Jazzinitiative Celle c/o Jürgen Wippich, 3109 Wieckenberg, Jeversener Weg 25, Tel.: 0 51 46/1755.

kerinitative und der Stadt Braunschweig organisiert. Es ist eine Non-Profit-Veranstaltung. Im Zentrum der gemeinsamen Diskussionen zwischen Musikern, Journalisten, Kulturpolitikern und Publikum werden in diesem Jahr Aspekte der Neuorientierung zwischen der Gewerkschaft Kunst und der geplanten Kultur- und Mediengewerkschaft stehen. Kontakt: Union Deutscher Jazz-Musiker, Otto Wolters, 3304 Wendeburg-Ersehof, Tel.: 0 53 03/52 55.

## 1. Norddeutsche Frauenmusikwoche 1984

Vom 12. bis 19. August findet in der Jugendherberge Worpsswede die erste Frauenmusikwoche statt. Angesprochen werden ausnahmslos Frauen, die gerne miteinander Musik machen möchten. Angeboten werden folgende Programmpunkte: Improvisation mit Körper, Stimme, Rhythmus, Gruppenimprovisation, Tanz und Bewegung, Instrumentalunterricht (für Anfängerinnen und Fortgeschrittene), Ausprobieren neuer Instrumente, Einführung in die Technik, Musikmachen in Gruppen, in denen ver-

**Louisiana Red** wurde der W. C. Handy International Blues Award 83 in der Kategorie „Traditional Male Blues Artist of the year“ von der Memphis Blues Foundation verliehen. Der Preis wird jährlich durch eine Umfrage unter mehreren hundert internationalen Blueskritikern, Bluesmusikern und Schallplattenproduzenten ermittelt. Kontakt: Rolf Schubert, Bonner Str. 4, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/32 27 29.

**Harold Ashby**, Buddy Terry, Joe Temperley und das Richard Wyands Trio bestritten im Jazzclub „Sweet Basil“ in New York einen „Salute to the Duke“.

schiedene Musikrichtungen berücksichtigt werden. Die Musiktheorie soll dabei nicht von der Praxis getrennt werden, sondern in den Instrumentalunterricht und das Gruppenspiel einfließen. Ergänzend dazu sind Referate über die Situation der Frau in der Musik vorgesehen. Die Kursgebühr beträgt 250,- DM inkl. Unterkunft und Verpflegung. Anmeldungen sind zu richten an S. Poepping/L. Schaff, Lutterothstr. 60, 2000 Hamburg 20.

## Jazz beim 2. Int. Zelt-Musik-Festival Freiburg

Beim bereits seit 30. Mai laufenden 2. Internationalen Zelt Musik Festival Freiburg 1984 treten neben Künstlern aus dem Bereich von Klassik, Rock, Theater und Varieté auch Jazzmusiker auf. Es sind dies: Abercrombie-Towner (2. 6.), Toto Blanke-Rudolf Dasek (6. 6.), Jane Ira Bloom (7. 6.), Eg-

berto Gismonti, Nana Vasconcelos, Steve Swallow, Keiko Abe (9. 6.), Pierre Favre Group, Peter Giger Family of Percussion, Steve Swallow (10. 6.), Lester Bowie Brass Fantasy (14. 6.), Johnny „Guitar“ Watson, Burton Greene (15. 6.). Kontakt: Alexander Heisler, Jacobistr. 46, 7800 Freiburg, Tel.: 07 61/2 65 85.

**Mofols - Percussion & Strings** heißt die neue Gruppe um den Percussionisten Gert Kilian, der außerdem der Schlagzeuger Doug Hammond und der Cellist Muneer Abdul Fateh angehören. Die Musik der Gruppe basiert auf dem Konzept der Percussionmusik mit Einflüssen aus Funk, Jazz und Avantgarde. Kontakt: Gert Kilian, Beethovenstr. 9, 7311 Notzingen, Tel. 0 70 21/39 98.

**Chico Hamilton** wird bis auf weiteres jeden Mittwoch mit seinem Quartett, dem der Altsaxophonist Arnie Lawrence, die beiden Gitarristen Cary DeNiger und Calvin Kuhn und der Bassist Paul Ramsey angehören, im Bistro Reginette's in New York auftreten. Beim ersten Konzert Mitte April war der Sänger Tony Bennett, bekannt durch seine Zusammenarbeit mit der Count Basie Big Band, unter den Zuhörern.

**Joe Gravas** leitet die Harry James Band, die derzeit wieder auf Tournee ist.

**Benny Goodman** wurde Mitte April im Waldorf Astoria in New York von der Songwriters Hall of Fame für seine Verdienste als Komponist und Musiker mit dem „lifetime achievement award“ geehrt.

**Valerie Wellington** wird in diesem Monat ihr Europa-Debüt geben. Mit der Blues-Sängerin, die Ende 1983 ihre erste LP mit Magic Slim und Sunnyland Slim für das Chicagoer Rooster Blues Label aufnahm, spielen der Tenorsaxophonist Gary Wiggins, der Pianist Chris Rannenberg, der E-Bassist Wolfgang Gleixner und der Schlagzeuger George Green. Kontakt: Rolf Schubert, Bonner Str. 4, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/32 27 29.

## Sarah Vaughan beim JVC Jazz Festival

Beim JVC International Jazz Festival, das vom 9. bis 11. Juli open-air im Kalkbergtheater in Bad Segeberg durchgeführt wird, treten u. a. Sarah Vaughan, Miles Davis mit Band, Dave Brubeck, B. B. King, Lionel Hampton, Stanley Clarke-Miroslav Vitous, Ray Bryant, Katie Webster, Spyro Gyra und Axel Zwingenberger auf. Gesponsort wird das Sommer-Jazz-Festival von der japanischen Firma JVC, die Stars zum Festival liefert George Wein.

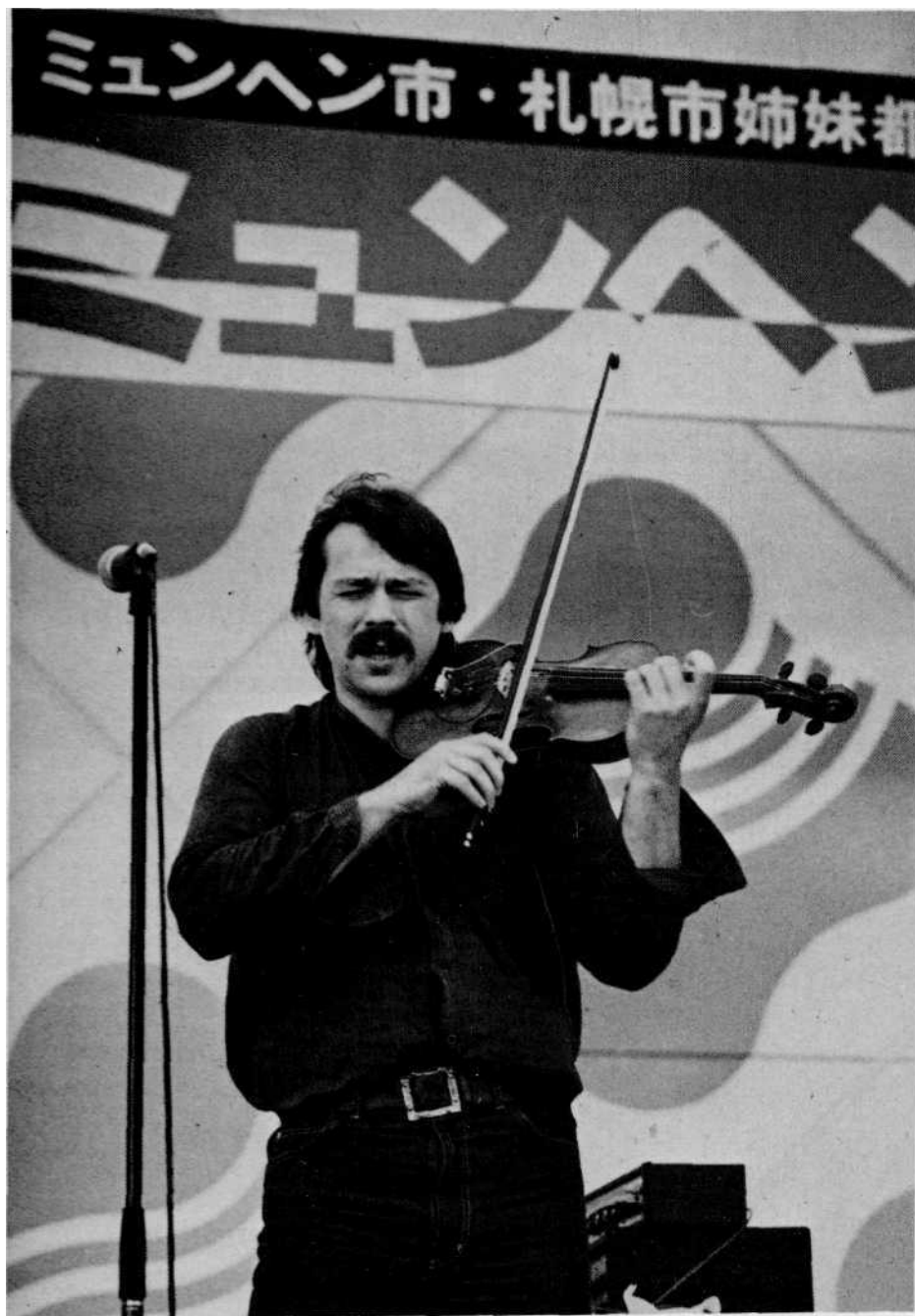


Foto: Gerd Pfeifer

# Hannes Beckmann

Hannes Beckmann, am 24. August 1950 in Bielefeld geboren, begann im Alter von sechs Jahren Geige zu lernen, da alle Familienmitglieder Geige spielten. Hannes bekam seine Geige vom Urgroßvater geschenkt, der auch dafür sorgte, daß er Unterricht nahm. Ab seinem 14. Lebensjahr besuchte Hannes Beckmann das Konservatorium wo er im Schulorchester Geige und Bass spielte, und außerdem Harmonieunterricht erhielt. Aber er bekam Schwierigkeiten, als die Schulleitung erfuhr, daß er nebenbei als Schlagzeuger in einer Beatgruppe mitwirkte. Er erzählt selber: „Bei Verwandten hörte ich das erste Mal Swingmusik. Später zog ich nach München, wo ich im Duo mit einem Mund-

harmonikaspieler Blues auf der Straße und in kleinen Clubs geigte. Aber jeder von uns bediente zudem noch ein Rhythmusinstrument und so kamen Hi-hat und Baßtrommel dazu. Anfang der siebziger Jahre besuchte ich einmal das Domicile, wo außen eine Jam Session angekündigt war, und ich wollte mitmachen. Ich kannte keinen der Musiker, weiß nur, daß Joe Nay z. B. dabei war, aber nach dem ersten Stück kam der Inhaber Ernst Knauff und teilte mir mit, daß die Musiker lieber alleine weiter musizieren wollten. Das war wohl nicht das Wahre, was ich da abgeliefert habe.“

Von 1970 bis 1974 besuchte Hannes Beckmann das Konservatorium in Mün-

chen, wo er als Hauptfach Kompositionsunterricht wählte. Während dieser Zeit hatte er sich zwei Zigeuner-Bands angeschlossen. Im ehemaligen Club Song Parnass fanden abends häufig Sessions mit südamerikanischen Musikern statt, dort lernte Hannes die Percussionspieler Pery dos Santos und Charly Campbell kennen, die ihn an die südamerikanische Musik heranführten, und mit denen er heute noch zusammen arbeitet. Hannes dazu: „Durch Campbell fand ich Zugang zur Salsa Musik und durch Pery und Eddie kam ich zur afro-brasilianischen Musik. Diese Musiker brachten mich dann als Bläserersatz in das riesige brasilianische Ballett Brasiliana - heute heißt es Brasil Tropical - in dem es hervorragende Tänzer und Musiker gab.“

Hannes Beckmann gründete dann die Band Sinto die 1972 für Phonogram eine LP unter dem Titel „Right on brother“ einspielte. Hannes weiter: „Ich mußte erst einmal lernen, wie eine Band zu organisieren ist, ich hatte noch nicht einmal Adressen von Clubs oder Veranstaltern. Als der Bassist Ali Haurand dies in einem Münchner Club erfuhr, bestellte er mich am nächsten Tag ins Hotel und sagte mir aus dem Kopf ca. 60 Adressen mit Telefonnummern und Postleitzahlen auf. Dank dieser Hilfe bekam ich die Band ab 1974 so langsam on the road.“

1979 wirkte Hannes Beckmann bei der MPS-Produktion „Violin Summit“ mit. Für die Band Sinto war das Domicile ab 1976 sehr wichtig geworden, denn die Band trat jeden Monat eine Woche lang dort auf und dies zweieinhalb Jahre lang. Hannes wieder: „Ich lernte im Domicile wichtige Musiker wie z. B. Attila Zoller persönlich kennen, man konnte ja dort immer gute Musiker und Bands hören. Ich bedaure natürlich, daß es das Domicile als Jazzlokal nicht mehr gibt, da es ein Ort internationaler musikalischer Begegnungen war.“

Nach dieser Periode trat Hannes Beckmann zwei Jahre lang mit dem Percussionisten Pery dos Santos auf. Die beiden nahmen für Network eine Kassette auf, zu der es eine Broschüre mit zweiundvierzig Seiten gibt. Der Titel ist „A gipsy meets Brazil“. 1981 spielte die Sinto-Band das Album „Tango des Friedens“ für PTA ein. Beim SWF-Jazzmeeting lernte Hannes Baden Powell persönlich kennen, den er in sehr guter Erinnerung behalten hat. Hannes Beckmann war bisher u. a. auf den Jazzfestivals in Bratislava, Burghausen, Nürnberg, Singen und Villingen zu hören. 1982 gastierte er mit seiner Gruppe in Sapporo, wo er mehrere Konzerte gab. 1983 entstand eine Platte mit Dusko Goykovich unter dem Titel „Balkan Connection“, die z. Z. noch unveröffentlicht ist. Im März 1984 erschien bei PTA die neueste LP von Sinto unter dem Titel „International reflection“ - Latin Dances and European Dreams“.

Horst Weber



# JAZZPODIUM

Nr. 7/XXXIII Juli 1984  
ISSN 0021-5686  
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 32,-

E 1315 EX

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



Sarah Vaughan

7640 KEHL

BRANDECKMEG 2

KIRNER, WILFRIED

6368203

901

02-50





Foto: Frank Knittermeier

# Trummy Young

## Meine Jahre mit Earl Hines, Jimmie Lunceford und Dizzy Gillespie

Bevor ich zu Jimmie Lunceford ging, arbeitete ich in einer Band, in der alles sehr lose war, es gab nicht viel Disziplin, aber die Band war gut: das Earl Hines Orchester. Earl ließ uns die Freiheit zu tun, was wir wollten, Budd Johnson, Wallace Bishop, Omer Simeon, Ray Nance - wir konnten uns da so richtig entwickeln und entfalten. Bei Lunceford gab es dafür keine Möglichkeit mehr, die Voraussetzung für eine Teilnahme in seinem Orchester war musikalische Reife. Bei Earl konnte man etwas erforschen, der Freiraum hierfür war vorhanden. Ich hatte immense Freude an der Zusammenarbeit mit ihm und ich lernte, während ich zum Earl Hines Orchester gehörte, eine Menge Fehler erkennen.

Die Anfangszeit, in der ich ins Orchester eingestiegen war, so 1932/33, ist mir noch in bester Erinnerung. Wir arbeiteten da zumeist in einem Nachtclub in Chicago, dem Grand Terrace. D. h. zumindest die Wintermonate über, denn da es in jenen Tagen noch keine Klimaanlage gab, mußten die Clubs während des heißen Sommers schließen. In dieser Zeit gingen wir gewöhnlich auf Tournee und traten dabei jeden Tag in einer anderen Stadt auf. Es bestanden damals keine anderen Arbeitsmöglichkeiten für Big Bands, obwohl es

denen besser ging als den kleinen Gruppen. Die hatten noch weniger Chancen. Bevor Ray Nance zu Hines stieß, leitete er eine kleine Band in Chicago, die beachtlich gut war. Ich hatte Gelegenheit, sie öfter zu hören, denn wenn wir bei Hines mit der Arbeit fertig waren, spielte Ray noch.

Ins Grand Terrace kamen die Leute, um eine Show zu erleben. Mit uns traten etwa 16 Tänzerinnen, Steptänzer, Artisten, Komödianten und alles mögliche sonst auf. Wir spielten abends ab 10 bis morgens um 4 Uhr, erst dann war Feierabend und das sieben Mal pro Woche. Wenn ich mich recht erinnere, betrug die Wochengage damals pro Mann 44 Dollar.

### Budd statt Lester

Unvergeßlich ist mir auch jener schlimme Busunfall, den wir mit der Band hatten. Nahe Davenport, Iowa, prallte ein Lastwagen gegen den Bandbus und zwar genau an jener Stelle, an der unser Tenorist, Cecil Irvin, ans Fenster angelehnt schlief. Der Aufprall brach ihm das Genick. Er blutete zwar äußerlich nicht, aber er war sehr hellhäutig und verfärbte sich langsam ganz blau. Es war morgens so zwischen 2 und 3 Uhr als sich dieser schreckliche Unfall ereignete, bei dem ich mir den Fuß-

knöchel brach. Earl selbst war damals nicht dabei, er reiste mit dem Zug. Als wir dann hinterher in Minneapolis in einem Theater auftraten, ergab sich die Wahl zwischen zwei Tenoristen, die als Ersatz für Cecil in Frage kamen. Ich hatte bei einem nächtlichen Streifzug in Minneapolis in einem Nachtlokal namens Cotton Club einen jungen Tenorsaxophonisten gehört, der mich stark beeindruckte und ich erzählte Earl gleich davon. Aber Earl war in diesem Moment schon fest entschlossen, nach Chicago zu telegraphieren und Budd Johnson zu verpflichten. Damit war der Fall entschieden. Über diesen Entschluß sprachen Earl und ich später immer wieder, denn wir hatten die Chance verpaßt, Lester Young zu engagieren, so hieß nämlich dieser junge Tenorsaxophonist, den ich durch Zufall gehört hatte und den dann Basie für sich gewinnen konnte. Lester blies damals schon wunderbar, und ich hatte keinen Tenorsaxophonisten getroffen, der in dieser Art spielte.

Die Zeit mit Lunceford war sehr anstrengend, denn dabei ging es zumeist um One nighters, Abend für Abend in einer anderen Stadt. Aber da wir alle sehr jung waren, fiel uns das nicht allzu schwer. Wir verdienten zwar nicht allzu viel Geld, aber wir hatten große Freude daran, miteinander zu spielen, und ich meine, das teilt sich auch mit, wenn man das Orchester auf Platten hört. Louis Armstrong, der das Lunceford Orchester sehr schätzte, kam immer, wenn sich ihm eine Gelegenheit bot, bei uns vorbei und wir tauschten Erfahrungen aus. Mit Lunceford spielten wir viel zum Tanz, gaben auch Konzerte an Colleges und Universitäten und bestritten manchmal Wochenendengagements an Theatern.

Durch die Zeit mit Earl Hines erwarben wir uns alle einen guten Namen, da wir Nacht für Nacht mit der Band Rundfunkübertragungen machen konnten, die in weiten Teilen der USA zu empfangen waren. Damals waren Jazzorchester nicht allzu häufig im Radio zu hören, Bands wie Guy Lombardo wurden da bevorzugt. Doch wir hatten das Glück, Abend für Abend eine halbstündige Jazz-Show für den Rundfunk bestreiten zu können. Und da kam es vor, daß uns Leute wie Cab Calloway anriefen und uns Komplimente über unsere Musik machten, die sie im Radio gehört hatten. Ich war ganz stolz, als eines Tages der Bruder von Budd Johnson, der im Cab Calloway Orchester spielende Posaunist Keg Johnson, auf mich aufmerksam geworden war und nach meinem Namen fragte.

### 33 Dollar für Margie

Bei Earl Hines sang ich nie, damals war mir überhaupt nicht bewußt, daß ich singen konnte. Doch mit meinem ersten Versuch, mit „Margie“, landete ich schon einen Hit. Es war Sy Oliver - er schrieb

neben Ed Wilcox den Großteil der Arrangements für Jimmie Lunceford - der mich eines Tages, als er mich so vor mich hinsingen hörte, darauf ansprach. Er sagte: „Das klingt gut, was du da singst, sing mal lauter.“ Und da sang ich ihm einen der wenigen Songs, die ich kannte, nämlich „Margie“ vor. Er zog gleich einen Bleistift aus der Tasche, schrieb auf, was ich sang, ließ es mich dann noch einmal wiederholen und tat sehr geheimnisvoll. Er fertigte dann ein Background-Arrangement zu dem, was ich sang. Lunceford hatte ja damals schon das Gesangstrio und da durfte ich dann auch mitsingen, so daß wir über ein Gesangsquartett verfügten. Es machte Spaß mit dabei zu sein. Wenn ich heutzutage eine Platte machen könnte, die ein solcher Hit werden würde, wie es damals „Margie“ war, wäre ich ein reicher Mann. Für „Margie“ bekam ich nur 33 Dollar - für die Plattenaufnahme - das war's! Lunceford verdiente eine Menge damit, seine Band wurde dadurch noch populärer, er bekam auch dafür die Tantiemen, doch ich ging leer aus. Der Mann, der „Margie“ geschrieben hat, schickte mir einen sehr freundlichen Brief, sprach anerkennende Worte aus, bedankte sich auch bei mir, aber Geld sah ich keines. Es wurden bestimmt an die drei Millionen Platten davon verkauft, ich machte mir aber darüber nicht allzu viele Gedanken. Es war etwas, was ich mit Freude getan hatte und „Margie“ half mir ja, bekannt zu werden. Wenn ich schon damals Millionär geworden wäre, dann hätte das meine Einstellung zur Musik überhaupt nicht verändert. Ich spiele nicht um des Geldes willen. Gewiß ist Geld notwendig, um zu leben, aber es war nie Brennpunkt meiner Überlegungen. Erst wenn man pleite ist, fangen die Schwierigkeiten an, und ich war schon unendlich viele Male in meinem Leben am finanziellen Ruin. Aber ich hatte

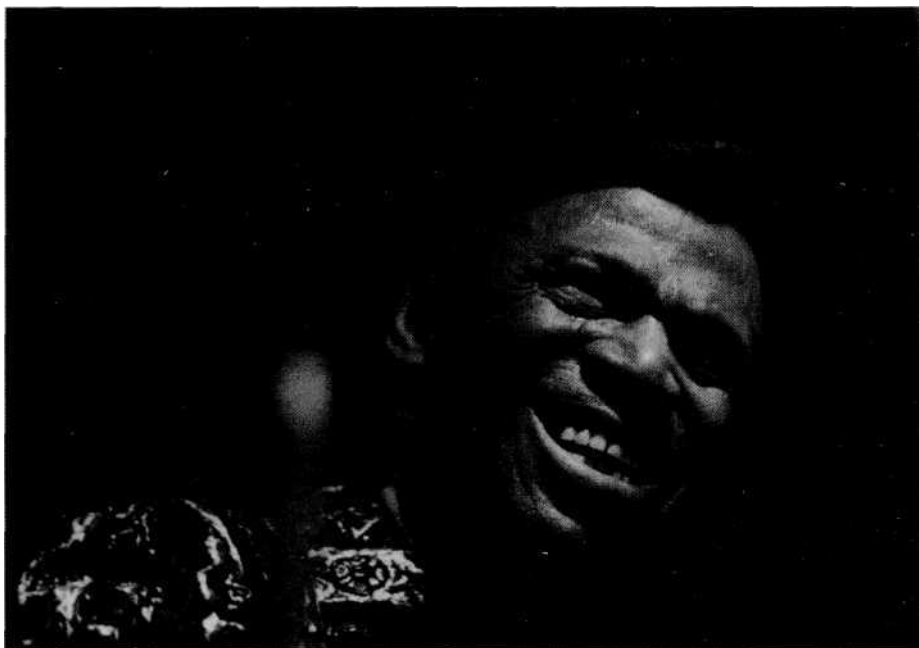
das Glück, mein ganzes Leben lang als Musiker arbeiten zu können; zwar verdiente ich nie sonderlich gut, aber ich hatte Freude an der Musik. Es gab nur ganz wenige Jobs, an denen ich keine Freude hatte, und wenn mir das bewußt wurde, dann packte ich meine Sachen, auch wenn der Weg zunächst einmal ins Nichts führte.

Doch zurück zu Lunceford. Ich glaube, er war beim Publikum so beliebt, weil die Band über eine Vielfalt musikalischer Ausdrucksmittel verfügte. Einige Hörer liebten die jazzigeren Dinge, einige die mit dem Gesangstrio oder -quartett und wieder andere Stücke wie „Annie Laurie“. Eines Sonntags saß ich mit Sy Oliver, meinem Zimmernachbarn, in einem Hotel in Nashville, Tennessee, zusammen und erwähnte so beiläufig, ich hätte eine Idee für ein Stück. Er zeigte sich interessiert und ich sang es ihm vor. Er war gleich Feuer und Flamme - er wollte es sogleich mit mir ausarbeiten. Und da es damals im Süden der USA gesetzlich verboten war, sonntags dort aufzutreten, wo Alkohol ausgeschenkt wurde, hatten wir viel Zeit dazu. Und obwohl es offiziell sonntags keinen Alkoholausschank gab, hatten wir doch immer etwas zu trinken. Sy und ich saßen dann an jenem Sonntag mit ein paar Drinks am Klavier des Hotels und schließlich war mein Song fertig: „Tain't what cha do“. Der Text entsprang der Erinnerung an meinen Vater, der mich - ich mag so dreieinhalb Jahre alt gewesen sein - aufs Knie nahm und sagte „Tain't what cha do it's the way how you do it.“ „Life is fine“, ein Stück das ich auch für Lunceford schrieb, war eine Aussage über das damalige Lebensgefühl. Ich spielte dieses Stück seit jener Zeit nie wieder, ich habe es so gut wie vergessen. Ich mußte es mir erst wieder einlernen.

## Einklang und Spannungen

Eines Tages kam mir der Gedanke, ein Stück für Billie Holiday zu schreiben. Ich kannte sie schon geraume Zeit bevor sie populär wurde. Sie trat damals in einem kleinen Club uptown in New York auf und ich pflegte dorthin zu gehen und mit ihr zu jammen. Eines Tages brachte ich ihr „Travelin' light“ mit. Sie liebte es, sagte mir das auch immer wieder, und ich bedankte mich stets bei ihr, wenn sie es sang. Johnny Mercer schrieb ja bekanntlich die Lyrics dafür. Niemand außer Billie Holiday konnte es eigentlich singen. Ella Fitzgerald sagte mir eines Tages: „Ich nahm dein Stück auf, aber weißt du Trummy, wenn Billie Holiday einmal etwas gesungen hat, dann gehört es ihr, dann kann niemand mehr etwas damit tun. Sie drückte deinem „Travelin' light“ den Stempel auf.“ Das ist wahr, denn ich hörte auch beispielsweise Joe Williams „Travelin' light“ singen, aber es wurde Billie Holidays Eigentum. Übrigens habe ich selbst dieses Stück nie gespielt und nach wie vor bringe ich Billie damit in Verbindung. Sie ließ praktisch niemandem etwas von diesem Stück übrig. Ich mochte aber auch die Art, in der Ben Webster es blies. Er schuf eine der schönsten Fassungen, die ich jemals davon gehört habe. Noch kurz bevor Ben starb, konnte ich ihm noch einmal sagen, wie sehr ich es zu schätzen wisse, was er aus meinem Stück mache. Als ich bei Lunceford war, kam Webster oft, um einzusteigen; er brachte immer sein Horn mit und wir freuten uns alle, wenn er mit uns spielte. In jener Zeit war er voll Feuer und Temperament. Er fühlte sich dann später in Europa innerlich verlassen, ich glaube, daß sein Lebenswille nicht mehr groß war. Er spielte aber immer sehr bewegend, mit wunderbarem Ton. Amüsant fand ich die Auseinandersetzungen, die er mit Don Byas ausfocht. Als Don sich ein Motorrad zulegte, redete er Ben zu, sich auch eines zu kaufen. Und als der ihm seine Abneigung gegen Motorräder offenbarte, hänselte er ihn: „Du getraust dir keines zu kaufen, weil du ja schon Angst hast, nur auf eines zu sitzen!“ Diese Art Haßliebe hegten bekanntlich auch Hawkins und Webster füreinander. Zwischen Roy Eldridge und Dizzy Gillespie bestand ein ähnliches Verhältnis. Es ist komisch, aber Vic Dickenson und ich, wir hänselten uns nie in dieser Art, wir sind gut befreundet, spielten auch immer wieder zusammen, tun es auch in neuerer Zeit bei den Jazz Parties in Colorado. Ihr Organisator, Dick Gibson, stellt uns daher mit Vorliebe immer zusammen ins Scheinwerferlicht. Wir haben uns nie über irgendetwas gestritten oder gar zerstritten. Es ist schwierig zu erklären, warum manche Verhältnisse so gespannt sind.

Es gab einen Posaunisten, dessen Streitereien mit anderen Musikern geradezu sprichwörtlich waren: Fred Beckett aus



Ließ Trummy Young die Freiheit, zu tun was er wollte: Earl Hines

Foto: Hans Kumpf

Kansas City. Er lebt schon lange nicht mehr. Jedesmal, wenn ich in Kansas City auftrat, holte er mich nach der Arbeit ab und drängte mich, mit ihm die ganze Nacht irgendwo zu jammen, manchmal bis morgens 10 Uhr. Er spielte sehr gut und sogar Jay Jay Johnson gestand, daß er seinen Stil nach ihm ausgerichtet habe. Beckett gehörte einige Zeit dem Lionel Hampton Orchester an und als er erkrankte, ersetzte ich ihn dort für kurze Zeit. Ich bat Gladys, die Frau von Hampton, ihm meinen Verdienst zu geben, weil er ja im Krankenhaus lag und auf das Geld angewiesen war. Die Hampton-Bandmitglieder jedoch bestanden darauf, daß ich es ihm selbst bringe.

Zwei Wochen half ich damals Hampton während seines Engagements im Strand Theater in New York aus, dann kehrte ich wieder zu meinem Job auf die 52nd Street zurück. Ich arbeitete dort in der Begleitband von Bille Holiday, die von dem Gitarristen Tiny Grimes geleitet wurde. Mitglied war auch der Tenorsaxophonist John Hardee, der aus Texas stammte und dann wieder in seine Heimat zurückkehrte, um dort zu unterrichten. Denzil Best war der Schlagzeuger unserer kleinen Band, die ausschließlich die Aufgabe hatte, Billie Holiday zu begleiten. Wir spielten gewöhnlich zur Eröffnung des Abends eine Nummer und dann stand sie im Mittelpunkt. Und wenn sie abgetreten war, ließen wir den Abend mit einem weiteren Stück ausklingen. Dann kam Art Tatum an die Reihe und bestritt ein anderthalbstündiges Programm, Ich schaffte es nie, aus dem Club herauszukommen, bevor er seinen Set beendet hatte. Ich mußte ihn hören! Art Tatum war für mich einer der Helden des Jazz und in diesem kleinen Club mit der intimen Atmosphäre spielte er wunderbar.

### **Bird und Dizzy**

Ich trat viel auf der 52nd Street auf, auch mit Dizzy Gillespie, aber ich wurde nie zu einem Bebopper. Ich spielte meine eigene Sache mit ihnen und es funktionierte. Ich erinnerte mich an eine Platte, die ich mit Dizzy, Charlie Parker, Oscar Pettiford und dem Bluessänger Rubberlegs Williams 1945 machte. Das war das Lustigste, was ich jemals erlebte. Charlie Parker war sehr müde und wir alle versuchten uns mit schwarzem Kaffee aufzuputschen. Parker tat in seinen Kaffee irgendeine Droge. Rubberlegs sprach kräftig dem Whisky zu, wollte dann schließlich noch etwas Kaffee hinterher trinken und erwischte dabei Parkers präparierten Kaffee. Parker dagegen schlürfte dann im Glauben, es sei seine, die einzige Tasse Kaffee, die noch dastand, aus und sagte dann schließlich höchst verwundert: „Dieses Zeug hat überhaupt keine Wirkung mehr bei mir, das ist ja schrecklich. Ich fühle es überhaupt nicht mehr, früher hat es mich beinahe umgehauen.“ Inzwischen lief Rub-

berlegs der kalte Schweiß herunter, er wurde sichtbar wütend und brüllte schließlich bei der Aufnahme: „What's the matter now? Am I crazy?“ Anscheinend hatte er das Gefühl, verrückt zu werden. Erst später wurde uns klar, daß er Parkers gepanschten Kaffee erwischt und daraufhin die Aufnahme praktisch ruiniert hatte. Als ich ihn vier Tage später traf, gestand er mir, daß er drei Tage lang so gut wie überhaupt nicht habe schlafen können und daß er von uns Aufklärung darüber verlange, was wir ihm in den Kaffee getan hätten. Schon bei der Plattenaufnahme hatte er Dizzy wütend vorgeworfen, daß er falsche Töne spiele, obwohl der nur wie gewohnt seine flatted fifths blies. Doch Rubberlegs war wie von Sinnen, er hörte auf zu singen, drehte sich nach Dizzy um und herrschte ihn an: „Du spielst völlig verstimmt“. Rubberlegs war ein Riesenkern und es war zu komisch, diesen Bären von einem Mann so in Rage zu sehen. Wir dachten, er würde gleich überschnappen. Die Geschichte verbreitete sich natürlich wie ein Lauffeuer in New York und alle Musiker lachten schallend darüber. Meiner Meinung nach hat niemand je eine plausible Erklärung dafür gefunden, warum Parker sich selbst mit Drogen zerstörte. Ich redete auch schon mit Gus Johnson darüber, der Bird schon kennengelernt hatte, als der praktisch noch als Jugendlicher in der Band von Jay McShann saß. Gus sagt, Parker sei schon immer voll innerer Spannungen gewesen, er habe einen wachen Verstand besessen, aber habe sich selbst immer ungeheuer zugesetzt. Warum weiß niemand. Freilich hat auch ihn genau wie alle anderen Musiker jener Zeit stark berührt, was politisch und sozial vor sich ging, schließlich litten wir ja in vielerlei Hinsicht darunter. Aber es warf uns nicht um, all das wurde nicht dominierend in unserem Leben. Auch Lester Young sah vieles ganz klar, war sich auch dessen bewußt, daß Stan Getz mit vielen Dingen, die er von ihm abgeschaut hatte, Geld scheffelte, während er leer ausging. Es gilt all diese Überlegungen und Einsichten nicht zu nahe an sich herankommen zu lassen, es wird diese Art der Ungerechtigkeiten auf allen Gebieten zu allen Zeiten geben. Und nur, wenn man zu schwach und zu empfindsam ist, dann haut es einen um. Dizzy durchschaute all das immer, er ist ein schlauer Fuchs, aber auch ein guter Freund. Als letzten Sommer in Nizza das Gerücht umging, ich sei gestorben, war Dizzy der erste, der meine Frau Sally anrief, um zu fragen, ob sie nach meinem Ableben nicht etwas Geld benötige. Dizzy, Budd Johnson und ich sind sehr eng verbunden. Ich bin zwar einiges älter als Dizzy, aber wir empfanden vieles gleich. Ich versuchte ihn auch in die Earl Hines Band einzuschleusen, aber Earl dachte damals, Dizzy sei einfach crazy. Erst später revidierte er seine Meinung.

Viele Solisten waren einfach zu far ahead, die Swingbandleader konnten ihnen nicht folgen. Earl war noch toleranter als die meisten von ihnen. Auch ich spielte, als ich mich der Hines Band anschloß, etwas anders als die meisten Posaunisten jener Zeit. Und Earl gab mir die Chance, das zu entwickeln. Wenn man etwas Neues ausprobiert, dann macht man eine Menge Fehler, egal wer man ist. Und ich machte Fehler die Fülle! Selbst die Ober im Grand Terrace in Chicago sagten immer wieder zu Earl Hines: „Wo hast du nur diesen verrückten Posaunisten her! Was will denn der erreichen?“ Und sie beschwatzten ihn, sich von mir zu trennen. Doch Earl hielt zu mir und ich werde ihm das nie vergessen.

Es machte mich sehr traurig, als ich erfuhr, daß er sehr einsam starb. Seine beiden Töchter sind ja auch schon längere Zeit nicht mehr am Leben, die eine verunglückte, wenn ich richtig unterrichtet bin, bei einem Autounfall tödlich, die andere erlag einem Herzschlag. Seine Gefährtin Jeannie trennte sich schon vor Jahren von ihm. Wessen Schuld es war, weiß ich nicht, das ist von außen immer schwer zu beurteilen, was sich in einer Familie tut. Es ist eine bittere Erfahrung für einen Mann so alt zu sein und so verlassen sterben zu müssen. Ich liebte Earl sehr, er tat viel für mich. Angefangen von dem ersten Tuxedo-Anzug, den er mir lieh, als ich in seine Band einstieg ...

### **Warum spielen sie nicht mehr?**

Als ich jung war und mich mit der Posaune beschäftigte, mußte ich immer wieder erfahren, daß die Musiker, die schon fest im Sattel saßen, den Jungen nichts zeigten, einzig aus der Angst heraus, sie würden etwas von ihnen lernen und vielleicht besser werden. Ellingtons Tricky Sam Nanton beispielsweise versteckte sogar seinen Posaunendämpfer in der Tasche und verriet niemandem etwas über die Geheimnisse seines Spiels. Er bastelte ja bekanntlich seine Dämpfer selbst, ebenso wie sein Kollege Bubba Miley. Die beiden versuchten auch vor der Industrie ihre Dämpfer geheimzuhalten, aber irgendwann gingen sie dann doch in Serie. Tricky Sams Spezialität war es, die Trompetendämpfer für die Posaune umzufunktionieren. Tricky herrschte mich einmal an, als ich mich ihm voll Bewunderung näherte: „Du kommst nur hierher, um das zu stehlen, was ich spiele!“ Aber trotzdem mochte er mich und ich ihn. Ich ging oft hin, wenn Ellington irgendwo auftrat und ich kannte sie alle, Juan Tizol, Lawrence Brown. Es ist schade, daß Lawrence schon lange nicht mehr spielt, er lebt in Los Angeles. Er war ein wunderbarer Posaunist. Ich kenne nicht den Grund dafür, warum er sich zurückzog, er sprach nie über seine Probleme mit mir. Auch Cootie Williams und Buck Clayton, die nicht mehr spielen, waren hervorra-

gende Musiker. Ich meine, daß, wenn sie Musik machen wollten, könnten sie das auch noch. Niemand kann mit Bestimmtheit sagen, welche Gedanken in ihren Köpfen rumoren. Schließlich spielt Andres Segovia auch noch, obwohl er älter ist und bestimmt ebenfalls seine Schwierigkeiten hat - wenn man alt wird, bekommt man Arthritis und alle möglichen Krankheiten. Aber wie gesagt, ein Segovia ist noch immer aktiv! Eubie Blake spielte bis kurz vor seinem 100. Geburtstag. Wenn du wirklich spielen willst, dann hält dich nichts auf der Welt davon ab. Ich kannte einen Posaunisten in New York, der überhaupt keinen einzigen Zahn mehr hatte, auch kein Gebiß besaß, sondern auf dem Zahnfleisch spielte - und nicht schlecht! Es war Floyd Brady aus Detroit. Zuletzt sah ich

ihn auf der Bowery in New York. Er war Alkoholiker, und ich kann nicht sagen, ob er noch am Leben ist. Aber wenn er noch mit all seinen Handicaps spielen konnte, dann sind auch alle anderen dazu fähig. Es gibt Menschen, die haben keine Hände mehr, und sie lernen mit den Füßen zu malen und zu schreiben.

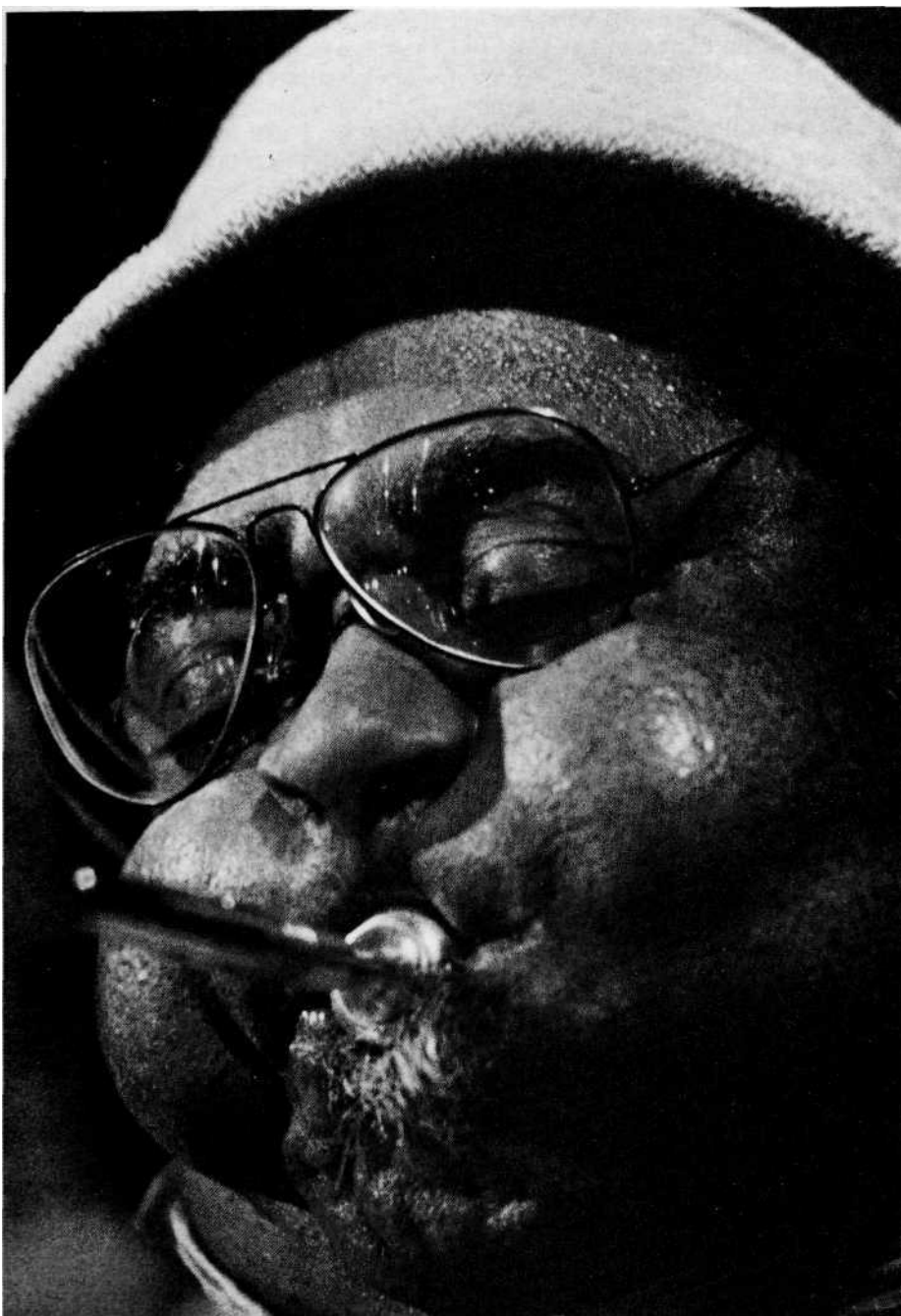
Ich versuche immer die positive Seite im Leben zu sehen, es ist allzu leicht, nur noch das Negative wahrzunehmen. Du mußt im Innern stark sein, das ist wichtig. Du mußt den Willen haben, etwas zu tun, und genau das solltest Du nie verlieren. Du kannst einen Teil deiner Kraft einbüßen, aber wenn der Wille nicht mehr da ist, dann geht es nicht mehr weiter. Die ganze Motivation, etwas zu tun, ist auf den inneren Antrieb zurückzuführen. Du möchtest

etwas so sehr, daß du ständig daran arbeitest. Das ist überall so, du wirst auch nie in irgendeiner Disziplin perfekt, aber immer besser. Als einmal jemand Benny Goodman fragte, warum er so viel übe, antwortete der: „Vielleicht werde ich nie wirklich groß, aber zumindest gut.“ Das ist eine gelungene Antwort. Du wirst nie jemanden treffen, der etwas sehr gut macht und der nicht auch hart dafür gearbeitet hätte. Es gibt nicht so etwas wie Glück, was die Fähigkeiten anbetrifft.

### Vom Neusein und Altwerden

Nur ganz wenige Posaunisten verwenden einiges von dem, was wir alten schufen, die meisten von ihnen scheinen es nicht einmal zu mögen. Sie sind auch nicht in der Lage, es zu spielen. Du mußt etwas wirklich tun wollen, um es auch tun zu können. Wenn ich das spielen wollte, was man heute auf der Posaune hört, dann würde ich so lange hart daran arbeiten, bis ich es gepackt hätte. Aber mir fehlt dafür der Antrieb. Ich kann nur das spielen, was ich fühle. Eine große Anzahl der neueren Posaunisten kam bekanntermaßen von Jay Jay Johnson her. Er ist ein großartiger Musiker, aber wenn so irrsinnig viele Posaunisten versuchen, wie Jay Jay zu klingen, dann ist damit ein Mangel an Vielfalt des Ausdrucks verbunden, und das ist schade. Zudem wird keiner von ihnen jemals eine zweiter Jay Jay sein, denn was er Neues brachte, ist seine Errungenschaft, niemand spielte so vor ihm, es ist einer der ganz großen Posaunisten aller Zeiten. Es gibt einige Posaunisten, deren Spiel ich besonders gerne mag, so liebte ich etwa immer Vic Dickensons Spiel. Er ist der humorvollste Musiker, den es heute überhaupt gibt. Ich rief ihn kürzlich an, nachdem ich gehört hatte, er sei krank, und war erleichtert, als er mir am Telefon sagte, er habe sich schon wieder hochgerappelt. Er ist 78 - ich bin erst 72.

Viele Menschen haben große Angst vor dem Altwerden, ich denke nicht daran, aber es ist eben doch eine unvermeidbare Tatsache. Andererseits: wenn man nicht alt wird, stirbt man jung! Das Alter macht mir überhaupt nicht zu schaffen; was mir Sorge bereitet, ist die Vorstellung, krank zu werden. Ich war schon sehr krank, und bevor das eintrat, machte ich mir nicht solche Gedanken. Nun achte ich auf jedes Anzeichen. Ich mußte mir beispielsweise abgewöhnen, nachts nach dem Spielen noch üppige Mahlzeiten zu mir zu nehmen. Eine Suppe, ein Salat, das geht gerade noch, aber kein aufwendiges Essen wie früher. Ich schränke mich auch sehr mit dem Trinken ein, ich halte eisern Maß. Früher, vor allem mit Armstrong, trank ich große Mengen, wir sprachen kräftig dem Courvoisier zu. Es gab auch einmal ein Marihuana-Pfeifchen, aber keine härteren Drogen. Diejenigen, die härtere Drogen nahmen, sind fast alle nicht mehr unter uns. Nur wenige haben überlebt. Ich kann



Ein schlauer Fuchs und ein guter Freund: Dizzy Giliiespie

Foto: Jörgen Bo



das nicht erklären, ich war niemals Teil der hard drug scene. Es ruinierte einige meiner Freunde, nicht zuletzt Bennie Green, den wunderbaren Posaunisten. Er war auch ein sehr liebenswerter Mensch. Als er noch ein Kind war, half ich ihm Posaune spielen zu lernen, in Chicago. Ich kannte damals auch schon Kai Winding, wie mir überhaupt die meisten um eine Generation jüngeren Kollegen vertraut sind. Einige von ihnen kamen immer wieder einmal mit Fragen bezüglich des Posaunespielens zu mir. Ich tat mein Bestes, ihnen dabei zu helfen.

Endet mit dem Count die Big Band?

Jetzt, nachdem Count Basie gestorben ist, sieht die Lage der Big Bands traurig aus.

Ich traf die Basie Band vor ein paar Monaten noch in Honolulu, ohne den Gitarristen Freddie Green, er mußte sich damals in Californien einer Operation unterziehen. Basies Tod - das bedeutet einen großen Verlust. Es hat sich ja erwiesen, daß es eigentlich nie machbar ist, einen Ersatz für den Bandleader eines Jazzorchesters zu finden. Urbie Green leitete die Basie Band, als Basie im Hospital war, aber auch das funktionierte nicht recht. Urbie ist ein guter Musiker, doch ist seine Konzeption von der Basies total verschieden. Es fehlt somit auch die Antriebskraft. Basies Piano spielte einen enorm gewichtigen Part im Orchester, seine Stärke war sein sense of timing, sein rhythmisches Gespür. Die Tempi, die er vorgab, waren unvergleichlich. Niemand hatte dieses Timing wie Basie, auch nicht die Größten der Großen.

Vor ein paar Monaten hatte ich während der Pause bei einem Konzert Gelegenheit zu einem Gespräch mit Basie, und dabei eröffnete er mir, daß der Tod seiner Frau Catherine für ihn so schmerzhaft sei, als ob er seinen rechten Arm verloren hätte. Er gestand, daß er drauf und dran gewesen wäre aufzugeben. Ich sagte, daß es jetzt für ihn noch viel wichtiger sei weiterzumachen, denn ich fühlte, daß er sehr, sehr traurig war und nur die Arbeit mit der Band ihm noch einen Lebensinhalt gab. Er saß da auch schon im Rollstuhl und konnte so gut wie nicht mehr gehen, und es erstaunte mich, daß er trotzdem solche anstrengenden Reisen - bis nach Japan - unternahm. Aber er konnte nicht aufhören. Er wäre noch früher gestorben, wenn er sich zurückgezogen hätte. Es gibt keine Big Band, die den hohen Rang der Orchester von Ellington oder Basie erreicht hat. Lunceford hätte vielleicht in dieselbe Spitzengruppe vorstoßen können, wenn er lange genug gelebt hätte.

Man kann nicht mit Bestimmtheit sagen, daß die Big Bands tot sind. Vielleicht kommt jemand über Nacht hoch, es ist nicht vorauszusehen. Die Musik ist ständig in einem sich weiterentwickelnden Prozeß, sie stirbt nicht. Eine gute Idee bleibt eine gute Idee. Ich glaube nicht, daß die Tage der Big Bands vorüber sind. Es müssen nur neue Namen kommen. Es mag keine Ellingtons oder Basies mehr geben, aber doch andere profilierte Musikerpersönlichkeiten. Was die heutige Lage der Big Bands so schwierig macht, ist der enorme Anstieg der Hotel- und Transportkosten. Wenn man eine amerikanische Big Band nach Europa bringen will, entstehen horrenden Kosten.

#### **Mrs. Young: Nix New York!**

Ich würde auch sehr viel mehr Arbeit bekommen, wenn es für viele Leute nicht zu teuer wäre, mich von Hawaii einfliegen zu lassen. Die ökonomische Lage ist für die meisten sehr schwierig geworden, die Leute brauchen ihr Geld für die lebensnot-

wendigen Dinge, für Essen, Miete, sie können es sich nicht leisten, teure Konzertkarten zu kaufen.

Ich könnte jeden Abend spielen, aber ich möchte das nicht. Ich möchte mir heute diejenigen Engagements aussuchen, die mir wirklich Freude machen. Ich spielte 10 Jahre auf Hawaii, meist in Hotels, aber ich bin es müde, seit damit Auflagen der Hoteliers verbunden sind. Sie wollen diese oder jene Musik von mir haben, meist soll sie ganz leise und dezent sein - all das kann und will ich nicht machen. Es ist zumeist indiskutabel, was mir heute von verschiedenen Hotels auf Hawaii angeboten wird; leider gibt es dort keine Jazzclubs mehr. Ich lebe gerne auf Hawaii, obwohl Jack Lesberg und andere immer wieder versuchen, mich zu überreden, nach New York zurückzukommen. Hawaii ist viel schöner, was das Wohnen anbetrifft, trotzdem wäre es mir persönlich ziemlich egal, ob ich in New York oder Hawaii zu Hause bin, aber meine Frau hat eine Riesenabneigung gegen New York, sie ist Japanerin.

Obwohl ich heute 3000 Meilen von Los Angeles weg lebe und damit einen sehr weiten Weg nach New York habe, ist der Kontakt zu meinen Musikerfreunden nicht abgebrochen. Einige rufen mich immer wieder an und fragen mich, ob ich zu tun hätte und ob es mir gut ginge. Jack Lesberg gehört vor allem zu jenen. Und seit meiner Krankheit bekomme ich von überall Hilfe, wenn ich auf Reisen bin. Sogar beim Koffertragen. Peanuts Hucko, mit dem ich wieder mit den Satchmo's Men reiste, fragte mich immer teilnahmsvoll: „Old folks, how ya doin'?" Schließlich konnte ich mir nicht verkneifen, zu ihm zu sagen: „Moment mal, Peanuts, du bist ja auch nicht mehr der Jüngste!" Es macht Spaß, mit Musikern wie ihm zu spielen, und ich habe immer wieder erfahren, daß es im Jazz keine Rassenschränken gibt. Wir Musiker helfen uns gegenseitig, ohne danach zu fragen, wer wir sind. Wir bilden eine große Familie.

Ich freue mich meines Lebens, und wenn ich ein Solo spiele und das Publikum spendet mir begeistert Beifall, dann fühle ich mich glücklich. Deshalb möchte ich auch gut spielen, arbeite dafür, versuche gut zu sein, vielleicht bin ich es nicht, aber ich strebe immer danach. Ich versuche das auszudrücken, was ich fühle. Du bist niemals allein auf der Bühne, wenn du spielst, du hast das Publikum, die Menschen, die dir zuhören. Wenn du sie nicht für dich einnehmen kannst, dann bist du einsam. Wenn du auf das Publikum herunterschaut, die Leute nicht anerkennst, dann kannst du auch nicht mit ihnen korrespondieren. Das ist das Ganze - die Korrespondenz, die Kommunikation.

(Aufgezeichnet nach einem Gespräch mit Gudurin Endress)

# Art Farmer

**1. Bobby Shew: Kyss Abyss.** Bobby Shew tp, Gordon Brisker ts, Bill Mays p, Bob Magnusson b, Dick Berk dm. Komposition von Bobby Shew, aufgenommen 18. Dezember 1978, Hollywood. Von Platte Inner City 1017 „Outstanding in his field“. „Ich weiß nicht, wer das war - es war eine ‚standard contemporary 5 piece‘-Band; sehr gut gespielt, aber wenn ich ‚contemporary‘ sage, dann bedeutet das, daß man Einflüsse eines Freddie Hubbard, Joe Henderson und McCoy Tyner mehr oder weniger heraushören kann. Bei den Soli gab es das typische ‚one chord thing‘, das mir weniger gefällt. Die Musiker spielten zwar gut, aber es fehlte doch eine gewisse Identität, weil es solche Bands in fast jeder Stadt gibt.

Sie spielen und komponieren auch ganz ähnlich.“ (Nach Aufklärung:) „Oh Bobby Shew! Ja, ich kenne ihn. Ein guter Trompeter. Ich hörte ihn jüngst mit Horace Silver in Los Angeles. Den Tenorsaxophonisten kenne ich jedoch nicht, wohl aber Bill Mays und Bob Magnusson. Ausgezeichnete Musiker!“

**2. Wynton Marsalis: The Bell Ringer.** Wynton Marsalis tp, Branford Marsalis ts, ss, Kenny Kirkland p, Phil Bowler b, Jeff Watts dm. Komposition von Wynton Marsalis, aufgenommen 1983, New York City. Von Platte CBS 25354 „Think of one“. „Von der Perfektion, wie hier Trompete gespielt wird, schließe ich auf Wynton Marsalis. Ich habe noch nicht all zu viel von ihm gehört, um ihn an seinem idiomatischen Material zu identifizieren. Ich erkenne ihn aber an seiner Perfektion, Trompete zu spielen. Man hört Einflüsse eines Miles ... Wynton ist ein äußerst einfallsreicher, kreativer Musiker, was manchmal von der phänomenalen Technik überdeckt wird ... Das einzige, was mich beunruhigt, ist die Tendenz, zu sagen: Oh ja, ich habe ihn gehört, aber was gibt es jetzt Neues! Das ist 1985! Ich habe ihn 1983 gehört, jetzt schreiben wir 1984 und wenn man einen Musiker einmal gehört hat, glaubt man schon alles zu wissen, was er zu sagen hat. Wenn ein Musiker innerhalb eines Jahres so in die Szene drängt und alle Preise einheimst, dann ist das gut und schlecht - die Gefahr besteht aber in erster Linie für den jeweiligen Musiker. Man sollte ja auch beobachten, was

andere Musiker tun, die keine Newcomer sind und ebenso hohen Qualitätsansprüchen gerecht werden wie z. B. Woody Shaw. Aber Woody hat man ja schon gehört, das ist das Problem! Ich würde gerne wissen, da man ja auch im Jazz herumorakelt, wie und in welche Richtung er sich entwickeln und wie Wynton in 5 Jahren spielen wird. Heute wissen wir es nicht. Wir dürfen uns aber auch kein vollständiges Bild von einem Musiker machen ausgehend davon, was er in einem oder in zwei Jahren gebracht hat! Er ist 22 und ein Star. Er hatte einen tollen Start. Es gab aber auch andere Trompeter, die bereits in jungen Jahren großartig spielten! Nur hat Wynton die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt, weil er 2 verschiedene Stilrichtungen - Jazz und Klassik - beherrscht. Nun, ein Trompeter wie Clifford Brown - ich bin sicher - wenn er gewollt hätte, hätte er es auch gekonnt - er war ein Wahnsinnsmusiker, aber er spielte eben lieber Jazz! Wynton ist sicher ein hingebungsvoller Musiker, ruft man sich seine vielfältigen Ambitionen in Erinnerung - und das ist nicht nur eine Sache des Talents. Manche, die ihn gehört haben, sagen vielleicht: Na, für ihn ein Kinderspiel, so zu spielen. Aber um den Eindruck entstehen zu lassen - that's easy - dahinter steckt viel Arbeit! Übrigens waren Fats und Booker auch in sehr jungen Jahren bereits wunderbare Musiker!“

**3. Changes: Home Again.** Uli Beckerhoff tp, Wolfgang Engstfeld ts, Ed Kroger p, Peter Bockius b, Peter Weiss dm. Komposition von Wolfgang Engstfeld, aufgenommen Mai 1979, Ludwigsburg. Von Platte EGO Records 4015

„Wiederum eine ‚contemporary 5-piece jazz‘-Band, mit einem üblichen Song, so wie ihn heute viele Gruppen spielen. Ich weiß nicht, wer hier spielt. Man hört beim Trompeter die selben Einflüsse heraus wie heute bei den meisten Trompetern. Gut interpretiert, aber ich habe schon so viel in dieser Richtung gehört, daß es mir schwerfällt, all diesen Bands meine Aufmerksamkeit zu schenken. Wer war es? (Nach Aufklärung)

Kenne ich leider nicht! Es war wirklich gut gespielt, wobei man sagen muß, daß das allgemeine musikalische Niveau schon so hoch ist, daß man einfach mehr verlangt.“

**4. Blue Mitchell: Bolivia.** Blue Mitchell tp, Slide Hampton tb, Bob Berg ts, Cedar Walton p, Sam Jones b, Billy Higgins dm. Komposition von Cedar Walton, aufgenommen 13. September 1977, New York City. Von Platte Muse Records MR 5149 „Something in common“.

„Bis jetzt haben wir drei Aufnahmen gehört und dies ist nun ein Album, das eine Identifikation in der Richtung ermöglicht, zu sagen, es handelt sich um ältere Musiker, weil sie einfach mehr Augenmerk auf den Rhythmus legen. Es hatte mehr Swing, es vermittelte ein Lebensgefühl und das ist das Große am Jazz, obwohl es mehr und mehr Tendenzen weg vom Rhythmus, weg vom Swing gibt. Musikalische Inhalte wie Harmonie, Intonation, Artikulation, Melodie, melodische Kreativität sind ‚great‘, aber diese Inhalte findest du in jeder Musikrichtung. Den Rhythmus, der dich glücklich macht, den gibt's nur im Jazz. Eine Cedar Walton-Komposition und ich glaube auch, daß Cedar am Piano war; der Trompeter wahrscheinlich, weil er nur im Satz spielte, Blue Mitchell; Billy Higgins, die Cymbals klangen nach ihm, an den Drums, Bob Berg am Tenorsaxophon, der Posaunist Curtis Fuller oder Slide Hampton, aber ich glaube, es war Slide und Sam am Baß. Das hier war eine meiner Lieblings-Rhythmusgruppen, wir spielten sehr oft zusammen.“

(Diese „magic triangle“ war Arts bevorzugte Rhythmusgruppe Mitte der 70er Jahre, als er wieder vermehrt in die Staaten kam. Cedar, Sam und Billy waren m. E. ‚die‘ kongenialen Partner für Art. Mit ihnen konnte er seine lyrischzarten Balladen in einer unerreichbaren Meisterschaft ausgestalten, aber auch in fetzigen Bop-Chasern mächtig loslegen. In dieser Besetzung wurden drei LPs eingespielt: ‚To Duke with love‘ (CTI), ‚Yesterday's thoughts‘ und ‚Live at Boomer's‘ auf Nippon Phonogram)

**5. Woody Shaw: Eastern Joy Dance.**

Woody Shaw tp, Steve Turre tb, Mulgrew Miller p, Stafford James b, Tony Reedus dm. Komposition von Mulgrew Miller, aufgenommen 7. Januar 1982, New York City. Von Platte enja 4018 „Lotus Rower“. „Das war eine meiner Lieblingsgruppen, das Woody Shaw Quintett mit dem Posaunisten Steve Turre. Eine Band, die in dieser Besetzung nicht mehr existiert. Woody hat wirklich zu einem individuellen Sound gefunden. Es ist das Größte, etwas zu schaffen, was nur du bist. Wenn du von Woody 24 Takte hörst, dann weißt du, es ist Woody. Er ist ein wunderbarer Musiker! Als Woodys CBS-Vertrag gelöst wurde, war er sehr enttäuscht. Man muß bei CBS eine Menge Platten verkaufen, um den Vertrag zu halten - und das ist sehr schwierig, weil sie noch ganz andere Leute im Programm haben. Als Verkaufsmanager mit 40-Stunden-Woche wirst du deine Zeit nicht damit verbringen, Dexter,

Cedar oder Woody zu vermarkten, um in der internen Hierarchie aufzusteigen, wenn du im Programm noch Barbara Streisand hast."

**6. Art Blakey: Oh - By The Way!** Terence Blanchard tp, Bill Pierce ts, Donald „Duck" Harrison as, Johnny O'Neal p, Charles Fambrough b, Art Blakey dm. Komposition: Terence Blanchard, aufgenommen 20. Mai 1982, Loenen, Holland. Von Platte Timeless SJP165 „Oh - by the way".

„Ich weiß nicht, wer es war - aber wieder eine sehr gute Aufnahme. Ich habe nicht die geringste Idee, wer es war, aber das ist ja sicher nicht die Hauptsache! Das Wichtigste ist doch, ob es gut gespielt war - und das war es!

**7. Bruce Forman: 20/20.** Tom Harrell tp, Bruce Forman g, Albert Dailey p, Mike Richmond b, Billy Hart dm. Komposition

von Bruce Forman, aufgenommen 1. September 1981, New York City. Von Platte Muse Records MR 5273 „20/20".

„Das muß das Album des Gitarristen sein, da ihm doch breiter Soloraum eingeräumt wurde. Es war wieder ein sehr guter Trompeter dabei, aber ich konnte keine individuellen Eigenheiten erkennen, die mir die Identifikation erleichtert hätte." (Nach Aufklärung) „Oh, Tom! Er ist sehr gut! Eine gute Aufnahme! Vom Gitarristen bin ich sehr angetan."

**8. Red Rodney/Ira Sullivan: What Can We Do.** Red Rodney flh, Ira Sullivan flh, Garry Dial p, Paul Berner b, Tom Whaley dm. Komposition von Simon Salz, aufgenommen 1980, Village Vanguard, New York City. Von der Platte Muse Records MR 5209 „Live at The Village Vanguard". „Eine Aufnahme mit Flügelhorn. Nach der Themenvorstellung dachte ich, es wäre Freddie Hubbard, aber in den Soli gab es

nicht die aggressive Spielweise, die ich von ihm erwarte. Eine interessante, sehr schöne Komposition. Mir gefiel es, wie die gesamte Gruppe, insbesondere der Drummer, spielte. Ich glaube also nicht, daß es Freddie war." (Nach Aufklärung:) „Also diese beiden haben mich doch schon öfters reingelegt! Jedesmal, wenn ich eine Aufnahme von ihnen höre, frage ich, wer spielt denn hier? Sie sind wirklich großartig. Ira ist ein ‚wizard'. Es scheint, daß aus allem, was er macht, ergreifende Musik wird."

**9. Freddie Hubbard: Santa Anna Winds** Freddie Hubbard tp, Kenny Barron p, Buster Williams b, Al Foster dm. Komposition von Freddie Hubbard, aufgenommen 16./17. Mai 1981, New York City. Von der Platte enja 3095 „Outpost".

„Das klang jetzt wirklich nach Freddie. Ich muß sagen, daß er derzeit den größten Einfluß auf junge Trompeter ausübt - ein Trend, der seit einigen Jahren offenkundig ist: Man hört fast aus jedem jungen Trompeter etwas von Freddie heraus, auch bei Wynton ... Das wichtigste was uns Freddie in bezug auf das ‚modern trumpet playing' vermittelte, war mehr Augenmerk auf die tieferen Tonlagen zu richten. Man hört heute auch mehr und mehr Trompeter im tieferen Register spielen, aber als Freddie damit begann, gab es nur ganz wenige davon. Jedenfalls war es keineswegs eine Selbstverständlichkeit. Die meisten spielten so hoch sie konnten und schafften sie das nicht, bewegten sie sich eben im mittleren Register. Freddie ist einer meiner Lieblingsmusiker. Er hat einen individuellen Sound entwickelt. Er besitzt zwar gewisse, durchaus entbehrliche Eigenheiten - aber das ist seine Sache. Ich schätze ihn vor allem wegen seiner ‚musicianship', er kann sein musikalisches Feuer in den verschiedensten Richtungen entfachen und er kann - wenn er will - auch eine Ballade wundervoll interpretieren. Die Rhythmusgruppe begleitete eher abstrakt, es waren ausgezeichnete Musiker; aber ich weiß nicht, wer". (Nach Aufklärung:) „Kenny ist hervorragend! Ja, als Buster zum Bogen griff, dachte ich kurz an ihn, Al ist ein Drummer mit einem unerhörten Rhythmusgefühl. Ich habe schon drei oder viermal in NYC mit ihm gespielt - immer wenn sich die Möglichkeit ergab, mit Al zu arbeiten, nützte ich sie aus. Ich rede jetzt nicht von dem Al Foster, der mit Miles spielt, sondern von Als ‚straight ahead swing', seinem ‚timing'. Bei solchen Drummern fühlt man sich in guten Händen. Du mußt ihnen nicht sagen, wie sie zu spielen haben, auch wenn sie einen bestimmten Song noch nie gehört haben. Der erste in dieser Reihe war, glaube ich, Art Blakey, der seine Musiker in seine rhythmischen ‚Hände' nahm."



Kann Balladen wundervoll interpretieren: Art Farmer

Edgar Weber

# Coleman Hawkins und Ben Websler auf Platten

Wenn man sich anhand der von Yvon Delmarche und Iwan Fresart jetzt vorgelegten Diskografien (siehe unter Buchbesprechungen in diesem Heft) die Coleman-Hawkins-Aufnahmen von der Mamie-Smith-Begleitung 1922 bis zur letzten Pablo-Platte „Sirius“ 1967 nochmal anhört, muß man einmal mehr feststellen, daß es keinen anderen Jazzmusiker gibt, der sein Leben lang fast von Jahr zu Jahr besser wurde, der an sich so arbeitete, wie Hawkins.

Daß das Saxophon allgemein, aber auch das Tenor vor Hawkins in den Orchestern ein wenig ernstgenommenes Instrument war, mehr für „effects“, als um saubere Töne zu produzieren, hört man in Hawks ersten Aufnahmen. Selbst wenn man in Betracht zieht, daß Henderson bis zu den Mittzwanzigern ein zickiges Tanzorchester und die Aufnahmen noch akustisch waren, hat Hawkins noch die „slap-tongue“-Technik des Zirkus-Saxophons, und seine kurzen Improvisationen sind absolut nichtssagend. Gerade weil das Henderson-Orchester von stetig wechselnden Stars nur so strotzte, hört man den Unterschied der superjazzigen Blechbläser wie Armstrong, Stewart, Joe Smith, Ladnier, Bobby Stark, Harrison, Big Green, Morton zu Hawkins. Aber von diesen Jazzern wurde Hawkins scheinbar so gefordert, daß er sich spürbar ständig verbesserte. Zehn Jahre später, als Hawkins von Henderson wegging, war er der Tenorsaxophonist mit dem vollen Sound und der bestechenden Phrasierung. Eine Stagnation erlitt seine Entwicklung dadurch, daß er 1934-39 in Europa war und mit nicht adäquaten Spielern auftrat, während in den USA Leute wie Hershai Evans, Chu Berry, Ben Webster, Lester Young, Ike Quebec und andere im Zentrum des Jazz standen und erstklassige Aufnahmen machten.

Nach seiner Rückkehr aus Europa stellte er eine kurzlebige Band auf, von der es neben drei auf Bootleg-Labels veröffentlichten Sessions aus dem „Savoy“ nur 8 Titel auf Industrie gibt, unter anderem das maßlos überschätzte „Body and soul“. Wie letzteres den ungeheuren Erfolg hatte und auf die Hit-Liste kam, konnte sich Hawk selbst nicht erklären, da er „nicht besser spielte als sonst“. Tatsache aber ist, daß Hawk in Balladen nicht mehr zu schlagen war und auch nicht im „rhapsodic“-Stil, der bald als Vorbild von Lester Youngs Stil abgelöst wurde. Hawks Orchester jener Jahre hatte keine Bedeutung und diente wie das von Armstrong

zur selben Zeit nur als Hintergrund für den Meister. Zur gleichen Zeit machte Hawkins jedoch bei jeder Gelegenheit Aufnahmen mit diversen Pick-up-Gruppen wie z. B. mit den Lionel Hampton Combos. Auf dessen „Dinah“ von 1939 hört man zum ersten Mal, wie Hawk das Atemholen zum Stilmittel macht. Auf einem Höhepunkt seines Könnens, mit unübertroffenem Biß, Attacke und swingender Impro-

visationsfähigkeit, zeigt sich Hawkins ab 1943 in der Sitzung mit den Esquire All Stars und dem berühmten „The man I love“ mit Eddie Heywood, Oscar Pettiford und Shelly Manne.

Es folgt eine Zeit, die von den Plattenaufnahmen her die interessanteste im Jazz überhaupt ist, als Mitte der vierziger Jahre der alte Jazz mit den Ideen des neuen konfrontiert wurde. In ganz kurzer Zeit entstanden eine außerordentlich große Zahl bedeutender Aufnahmen von einer Dichte, Intensität und Überfülle neuer Ideen, wie es sie seither nicht mehr gegeben hat. Und Hawkins wußte besser als jeder andere das Alte mit dem Neuen zu verbinden. Die „Appollos“ vom Februar 44 mit Gillespie und Roach sind wohl die ersten auf Industrieplatten festgehaltenen Doku-



Voller Sound, bestechende Phrasierung: Coleman Hawkins

Foto: Jazz im Bild



mente des neuen Jazz, und Hawk fällt gegen Gillespie keinesfalls ab. Spielt er dagegen in der Zeit mit reinen Swing-Musikern wie Ed Hall, Jonah Jones, Cozy Cole, Emmett Berry, ist er immer die modernste, vorwärtstreibende Kraft. Aufnahmen von 44 mit Modern-Leuten wie Thelonious Monk und Denzil Best können sich hören lassen.

Die beste Gruppe, die Hawkins je hatte, sind die Quintette und Sextette mit Howard McGhee Anfang 45. Da ist jede Aufnahme eine Sternstunde (sind im Moment wieder auf Capitol und Queen Disc zu haben). Diese Aufnahmen standen mit ihrem finanziellen Erfolg jedoch im umgekehrten Verhältnis zur Qualität. Deshalb ging er dann zu JatP und machte dort, wie Charlie Parker, Lester Young und die anderen Bläser, nicht seine besten Aufnahmen.

Nach Aufnahmen mit einer weiteren Reihe von Pick-up-Groups, wie Fats Navarro, J. J. Johnson und anderen, entstand 1948 ein weiterer Meilenstein, das, was man voreilig die erste Free-Jazz-Aufnahme des Jazz nennen könnte, nämlich „Picaso“ auf Clef. Ein unbegleitetes Tenor-Solo ohne durchgehenden Rhythmus, ohne durchschaubares Thema, wenn auch hie und da in der Ferne die Harmonien von „Body and Soul“ mal auftauchen, von ungeheurer Majestät und Monumentalität, souverän und sicher, konkurrenzlos. Der Produzent Norman Granz berichtet, daß dies eben das genaue Gegenteil von Free war, daß Hawkins diese 3 Minuten 10 Sekunden dauernde Aufnahme zwei Stunden am Piano ausarbeitete, dann weitere 2 Stunden aufnahm (diese Bänder müßte man haben!), dann, unzufrieden mit dem Resultat, die Aufnahmen wieder verwarf und einen Monat später weitere 4 Stunden darauf verwandte.

Dieses unbegleitete Spielen wandte Hawk dann öfters an, wenn es auch wenig Tondokumente davon gibt. Der Süddeutsche Rundfunk hat in seinem Archiv noch einen Mitschnitt eines Konzertes, bei dem Hawk vom Oscar Peterson Trio begleitet wird und die erste Hälfte von „Autumn leaves“ auf gleiche Weise unbegleitet improvisiert. Dieses „Autumn leaves“ vom 23.10. 67 entstand nach seiner letzten Plattenaufnahme, ein wehmütiger Schwanengesang auf das Ende der Ära der Jazz-Giants und speziell des größten Tenor-Giganten. Zwar war Hawk da schon etwas kurzatmiger und sprühte nicht mehr von neuen Ideen, aber die durchdachte Dramaturgie, der Aufbau, die absolute Meisterschaft in der Phrasierung ist da, und der Ton ist noch reifer.

Diese Meisterschaft in der Phrasierung kann man am besten auf den vielen Aufnahmen mit dem kongenialen Roy Eldridge feststellen, mit dem er jahrelang eine Gruppe hatte. Eldridge improvisierte spontan, was ihm gerade in den Kopf kommt, mit dem Ziel, dauernd die Swing-



Einzelgänger, starke Persönlichkeit: Ben Webster

Foto: Hans Harzheim

Intensität zu steigern, das Spannungsverhältnis zum Grundrhythmus möglichst groß zu machen, loszufetzen. Hawk liefert druckfertige Meisterwerke. Wieder reifer geworden, blies er bei JatP am 16. 9. 50 sein „Yesterday“ (auf Clef), wonach weitere Bläser eigentlich Komplexe haben sollten, sich dieses Themas je wieder anzunehmen. Danach allerdings folgten Platten mit Schmalz-Balladen wie „Moulin Rouge“, „La mer“ etc., mit strings und woodwinds, vor denen man jeden warnen muß. Auch für Hawkins stank Geld nicht. First Class jedoch wieder die berühmten Clayton-Jam-Sessions 1954-56, die „Sessions at Riverside“, aber die Aufnahmen wurden von nostalgischen Swing-Sammlern gekauft, die Jazz-Entwicklung hatte sich längst dem gegensätzlichen Ton der Young und Getz verschrieben, relaxed, elegisch, cool, ohne Vibrato, dünnere Töne in Alt-Lage, die Anheizer waren nicht mehr gefragt. Deshalb ging auch die herrliche Platte auf Riverside 1957 unter, die Hawk mit J. J. Johnson, Oscar Pettiford und anderen machte, auf der er neben heißen Nummern wieder zwei unnachahmliche Balladen, „Laura“ und „Think deep“ nicht still aus Ton modellierte, wie die Getz-Young-Adepten, sondern aus Marmor weißelte, daß die Brocken nur so fliegen.

Erstklassig dann die Swing-Session mit Red Allen oder mit Cootie Williams und Rex Stewart, interessanter aber noch im

gleichen Jahr die Begegnung mit John Coltrane bei einer Thelonious-Monk-Sitzung: Man könnte meinen, daß die genial-pathologischen, zerfetzten Themen von Monk gerade das sind, was Hawk, dem Geschlossenheit der Form, Ordnung eines Themas über alles geht, nicht mag, aber wenn die Ausdrücke „Challenge“ oder „working hard“ gerechtfertigt sind, dann hier. Beide Tenoristen sind in Bestform und im „Blues for tomorrow“ kongenial, wobei Coltrane im Gegensatz zu Hawkins vom Blues her kommt, während bei solch vertrackten Stücken wie „Epistrophy“ und „Well you needn't“ Coltrane spielend neue Tore aufstößt und Hawk auf den Platz verweist, der aber mit fliegenden Fahnen untergeht, in „Off minor“ Platzherr ist und natürlich die Ballade „Ruby my dear“ mit seiner Löwenpranke an sich reißt. Zwei Generationen und 22 Jahre Unterschied, aber kein Qualitätsabstand.

Kongenial auch die Begegnung mit Webster auf Verve: Die beiden Majestäten legen sich gegenseitig die besten Bissen vor. 1957 auch der Mitschnitt der Sendung „The Sound of Jazz“ auf CBS mit allen großen schwarzen Swing-Stars, die noch etwas zu sagen hatten. Ein Jahr später mit Tiny Grimes in der gehobenen Rhythm 'n' Blues-Sparte auf Prestige, dann mit Milt Jackson auf Atlantic und dann die lange Reihe der Aufnahmen der Prestige-Sublabel Swingville und Moodsville, nichts mehr

grundlegend Neues, aber mit immer größerer Altersreife. Zurück zu den Wurzeln als Begleiter von Bluesleuten wie Jimmy Witherspoon, Jimmy Rushing und Big Joe Turner. Der Soundtrack eines der herrlichsten Jazzfilme, „After Hours“, mit Roy Eldridge, leider vergriffen, dann die Reihe der Impuls-Aufnahmen, anfangend mit dem berühmten „Doozy“ unter Benny Carters Namen 1961, im selben Jahr mit Shelly Manne „Cherokee“, das herrliche alte Spiritual „Joshua fit the Battle of Jericho“ auf Verve, Hot Jazz in einer Zeit, die die Jazzsendungen im Rundfunk dem Free Jazz widmet, aber auch besinnliche, fast resignierende Stücke wie „Cry like the wind“ auf Moodsville, eine völlig zeitlose Musik des größten Tons aller Jazz-Reeds.

Wenn die Begegnung mit Ellington auf Impulse Resultate unter beider sonstigem Niveau brachte, so bewies sich Hawkins ebenfalls 62 in „Go Li'l Liza“ wieder mal als der alte Löwe. Eine Anpassung an den Zeitgeschmack: „Desafinado“ verunglückte genauso wie Parkers Einlassung mit einem Latin Rhythm. Wieder im selben Jahr erfolgte das Treffen mit Clark Terry bei „A Tune for the Tutor“, Jazz at it's best, sofort gefolgt von Mist wie „Träumeri“ mit string und woodwinds, eher gedacht als Hintergrundmusik für windelschleppende Hausfrauen in den Supermärkten. 1963 noch einmal auf Impulse eine Begegnung mit Sonny Rollins, der von Impulsivität, Swingfähigkeit und großem Ton eine artverwandte Natur ist (hier merkt man erst, wie rau und brutal Rollins' Ton ist). Diese Begegnung ist als Summe weniger als die beiden Einzelteile für sich. Die letzte Platte auf Pablo 1967 ist nichts Neues mehr, aber ein letztes Denkmal von Hawk, wie ungeheuer schön und doch ausdrucksvoll der Ton eines Blasinstruments sein kann in einer Jazzwelt, in der die nachgewachsene jüngere Jazz-Generation daran gewöhnt wurde, eher Geräusche als Töne zu vernehmen, im Glauben an die Gleichung: je häßlicher der Ton, desto größer der Protest, gegen was auch immer. Und natürlich Protest gleich Aussage.

Bruder Ben Webster, kaum 5 Jahre jünger, hat eine ähnliche Karriere dokumentiert: ein Einzelgänger in einer unendlichen Reihe von blowing-sessions, dazu eine maßgebliche Prägung in einer Big Band. Webster wollte laut Interviews immer wieder in die Ellington-Band zurückkehren, aber der Duke, sonst gegenüber allen Schwächen seiner Musiker sehr tolerant, hatte sich endgültig mit Webster verkracht.

Auf Websters ersten Aufnahmen mit dem Blanche Calloway Orchester 1931 ist er noch völlig unauffällig, auch bei Bennie Moten 1932 ist sein Ton noch unausgeprägt, aber schon wird er der einzige ernstzunehmende Rivale von Hawkins. Bei Henderson 1934 ist er in seinen

## **In den 40er Jahren ist Ben Webster auf dem Höhepunkt seines Könnens, und in den langsamen Stücken gibt es keinen, inklusive Coleman Hawkins, der in wenigen Tönen so viel Atmosphäre aufbaut.**

schnellen Stücken ebenfalls noch mittelmäßig. Seine Stärke, die erste gute Ballade, bläst er bei Benny Carter 1934: „Dream lullaby“. Das nächste gute Solo ist „A sunbonnet blue“ bei Teddy Wilson 1935. Bei Ellington machte Webster 35 und 36 sieben Aufnahmen, aber in dieser Zeit, in der das Ellington-Orchester qualitativ abgesunken war, ist alles mittelmäßig.

Die erste Aufnahme im Webster-Stil ist wohl „I'll see you in my dreams“ vom 16.12. 36. Ab da kann man Webster schon vom Ton her sofort identifizieren. Überhaupt geben die Wilson-Holiday-Sessions Webster zum ersten Mal den Rahmen, in der Combo mit kongenialen Musikern zu spielen, und heraus kommt eine Reihe von erstklassigen Aufnahmen. Auf Hendersons „Sing you sinners“ 1937 kommt dann der kräftige Anheiz-Swington, mit dem Webster künftighin alle Gruppen, in denen er spielen wird, vorwärts treibt.

Die Teddy Wilson Big Band 1938 war wie das Hawkins-Orchester eine sehr vergängliche Geschichte, sie hatte kein eigenes Profil und fiel der besseren Konkurrenz zum Opfer. Von Webster kommt hier nichts bemerkenswert Neues, auch bei den beiden Sessions mit den Lionel Hampton Pick-up-groups 39. Schon kommt das Jahr 40, und über Webster bei Ellington ist genügend Gutes geschrieben worden. Spätestens hier ist Webster auf dem Höhepunkt seines Könnens, und in den langsamen Stücken gibt es keinen, inklusive Hawk, der in wenigen Tönen so viel Atmosphäre aufbaut. Auch vom Swing her ist er Hawkins ebenbürtig, während er in der Vielzahl der Ideen, auch in deren Kühnheit, zweifellos den 2. Platz einnimmt, bestenfalls. Leider gibt es diese Webster-Ellington-Kooperation, auf Platten dokumentiert, nur 2Vi Jahre bis zum record-ban (48/49 war Webster nochmal beim Ellington-Orchester, aber er wirkte nicht mehr so integriert, die Aufnahmen sind nicht mehr das).

Ab hier wird Webster, wie Hawk, endgültig zum Einzelgänger. Er ist zwar kurze Zeit in der Woody Herman Band und hat 1943 ein gutes Solo in „Who dat up dere“, aber dann kommt die lange free-lancing-Zeit. Die Aufnahmen der Swing-Combos mit

Webster in dieser Zeit sind nicht zuletzt durch Webster alle erstklassig: Unter James P. Johnson, Cozy Cole, Sid Catlett, Walter Thomas, Georgie Auld, Hot Lips Page, Benny Morton, Teddy Wilson, Al Hall, Tony Scott, Benny Carter, Leo Parker und unter eigenem Namen. All diese Aufnahmen erschienen auf kleinen, meist längst verschwundenen Labels, und der Sammler hat Mühe, sich diese Kostbarkeiten zugänglich zu machen.

1949-52 geriet Webster in die Rhythm-and-Blues-Welle und machte Aufnahmen mit Walter Brown, Jay McShann, Johnny Otis, Dinah Washington, Pete Lewis, Little Esther und Dorothy Ellis. Es liegt in der Natur der Sache, daß Webster hier mehr als Anreißer denn als nuancierter Balladen-Spieler gebraucht wurde. Ab 1952 war Webster bei Norman Granz, in dessen Stall von Mainstream-Musikern er prächtig paßte. Im Rahmen der Granz-Jam-Sessions entstanden 1952 „Jam Blues“ und „Funky Blues“, die zum Glück wieder greifbar sind. Auch die Aufnahmen im Rahmen von JatP sind dank Webster besser als der Durchschnitt. Bis Ende 59 entstanden auf ClefA/erve eine immense Reihe herrlicher Aufnahmen mit Johnny Hodges, Oscar Peterson, Roy Eldridge, Dizzy Gillespie, Illinois Jacquet, Gene Krupa, Charlie Shavers, Bill Harris, Teddy Wilson, Benny Carter, Ralph Bums, Buddy Rich, Harry Edison, Billie Holiday, Art Tatum, Stuff Smith, Woody Herman, Jimmy Rowles, Lester Young, Coleman Hawkins, Ella Fitzgerald, Budd Johnson, Ray Nance, Gerry Mulligan und Jimmy Witherspoon. Dazwischen die schöne Session mit Norvo 57 auf RCA mit „Sunrise Blues“, mit Carter auf Contemporary im selben Jahr mit „A walking thing“, auf Jazztone mit Rex Stewart innerhalb der „Henderson All Stars“, mit Mercer Ellington 58 auf Coral. Ab 59 ein unvermeidliches String-Album auf Reprise, eines mit Groove Holmes auf Pacific, eines mit Edison auf Columbia, die letzten in den USA bei der Firma Impulse, u. a. mit Hampton und Clark Terry, eigentlich alles noch sehr gute Alben.

Von Januar 65 bis zu seinem Tod 73 war Webster dann in Europa und spielte eine große Menge Alben mit europäischen Musikern ein. Aber ab da litt die Qualität unter den nicht mehr kongenialen, zum Teil katastrophal unzulänglichen Begleitmusikern. Hervorzuheben sind nur die Aufnahmen aus dem Montmartre Jazz Huis in Kopenhagen 65 mit Kenny Drew und Niels-Henning Ørsted Pedersen und die Koppelung mit dem anderen großen Tenor-Exilanten in Europa, Don Byas, auf MPS. Webster war eine so starke Persönlichkeit, daß er wohl der einzige der großen „Ellingtonians“ war, dem der Duke keinen Stempel aufdrückte, der völlig er selbst blieb und dem Orchester Feuer und Wärme gab.

Gregor Fehrmann

Herzliche Atmosphäre

## 14. Internationales Dixieland-Festival Dresden

Das traditionelle internationale Dixieland Festival in Dresden war wieder einmal ein voller Erfolg. Selbst die feuchtkalte Witterung schaffte es nicht, Niveau und Begeisterung zu schmälern. Ganz im Gegenteil. 14 Gruppen aus 11 Ländern spielten ihr Können voll aus und dankten damit auf ihre Weise dem Veranstalter, der „Stimme der DDR“, die vom 10. bis 13. Mai zu ihrem 14. Festival geladen hatte. Die DDR selbst war mit 4 Gruppen vertreten: Die Bourbon Jazzband, ein junges Ensemble zwischen 19 und 29 Jahren zeigte keine Premierenangst. Sicher und einfallsreich führte Marcus Ludwig seine Mannen durch das Repertoire. Das Schlagzeug beherrschte - sicher nichts Alltägliches - die Ehefrau des Bandleaders. Ein weiterer Newcomer in Dresden: Blamu Jazz Orchestrion Weimar mit der hier gut bekannten Marianne Baer. Sie hatten die Ehre die Eröffnung des Festivals zu übernehmen. Inzwischen zu den Stammgästen zählend spielten mit entsprechender Routine die Papa Binnes Jazzband aus Berlin, ebenso die Blue Wonder Jazzband aus Dresden, dem heimischen Publikum besonders gut vertraut. Teis-Eigel Jensen, dem Trompeter der dänischen Gruppe Kid's New

Orleans Band war es zu verdanken, daß das Publikum besonders applaudierte, imitierte er doch brillant den jungen Louis Armstrong besonders in „That's my home“. Aus Österreich kamen die Piccadilly Onions mit dem in Wien lebenden farbigen Bluessänger Al „Fats“ Edwards, aus der CSSR dann die Karlovsky Dixieland b. c., eine Amateurgruppe, stilistisch orientiert am Swing, Ragtime und Chicago-Jazz. Zum zweiten Mal dabei waren die Swing Dixie Band Gabrovo aus Bulgarien. Nach dem Erfolg von 1981 beim Folk-Dixie, spielten sie auch diesmal die Bearbeitung bulgarischer Folklore Musik. Aus Polen gastierten Gold Washboard, bereits zum 3. Mal in Dresden. Mit „I sent for you yesterday“ gedachten sie dem kürzlich verstorbenen Count Basie. Die erst seit drei Jahren bestehende finnische Gruppe Polaris Celebration Band trat zum ersten Mal in der DDR auf. Obwohl alles Amateure, spielte die siebenköpfige Formation aus Helsinki sicher und präzise. Aus München kam die Allotria Jazz Band, eine Gruppe die seit 1969 besteht und zu den besten Gruppen dieses Festivals zu zählen war. Mit dem verjazzten „Air“ von Johann Sebastian Bach stellten sie ihr Können unter Beweis. Auch der sachkundige Sprecher der „Stimme der DDR“, Karlheinz Drechsel, fand die Allotria Jazz Band musikalisch neben den Gruppen aus Frankreich, Dänemark und England am bemerkenswertesten. Eine der ältesten Jazz Gruppen aus England, die Red

River Jazz-Men, orientiert am Mainstream, kam mit der Sängerin Sheila Collier in die Elbmetropole. Diese namhafte Interpretin singt mit Vorliebe Swing, Gospel und klassischen Blues. Die Pichelour's Jazz Band, eine französische Gruppe, gegründet 1975 von Patric Gouy, spielte im Stil Sidney Bechet mit dem besonders hervorzuhebenden Sopransaxophonisten Serge Vandenberger. Das seit 1981 existierende Ensemble Budapest Ragtime Band widmet sich ausschließlich der Pflege der klassischen Ragtimemusik. Auch sie waren zum ersten Mal dabei. Nach den allabendlichen Veranstaltungen trafen sich die Musiker im IG Jazz-Keller „Tonne“ zur Jam Session. In gelöster Atmosphäre musizierte und plauderte man miteinander. Die letzten Klänge verebten erst als es draußen schon wieder hell wurde. Die Programmpalette war diesmal um das Dixie-Frühstück und weitere Veranstaltungen bereichert worden. Für 21 Vorstellungen wurden insgesamt 35 000 Karten verkauft. Alles verlief harmonisch, nur das Wetter nicht, und so fiel der traditionelle Umzug der Musiker mit Oldtimern und Pferdegespann regelrecht ins Wasser.

Kommentar eines Musikers der Allotria Jazz Band aus München, gefragt zum Vergleich zwischen Sacramento Festival im Vorjahr und diesjährigem Dixieland Festival Dresden: „In Sacramento war es gigantisch, in Dresden herzlich“.

Nurollah Sarrafian



Fand große Resonanz beim 14. Internationalen Dixieland-Festival Dresden: Allotria Jazzband aus München

Foto: Nurollah Sarrafian

Hoffnungen erfüllt

## 9. Internationales Jazz Festival Bern

Das Jazz Festival Bern, das Anfang Mai zum neunten Male stattfand, ging mit einer Standing Ovation für Ella Fitzgerald zu Ende. Begonnen hatte das alles im Jahre 1976, als der Berner Wolverine Jazzclub sein 10jähriges Bestehen feierte. Damals hofften die Veranstalter, daß sich daraus ein ständige Einrichtung entwickeln könnte. Wie man sieht, haben sich die damaligen Hoffnungen erfüllt; alles was in der Jazzwelt Rang und Namen besitzt, hat schon auf diesem Festival gespielt.

Was erwartet nun den Besucher, der vielleicht zum erstenmal das Festival besucht? Außer den fünf Hauptkonzerten im Kursaal gibt es noch jede Menge Rahmenveranstaltungen. Dazu gehören die Open-Air-Konzerte, Veranstaltungen im „Shopy Land“, einem Einkaufszentrum in der Nähe Berns und im BEA-Ausstellungszentrum, die Jam Sessions zu später Stunde im „Barrelhouse“, das sich im Keller des Kursaals befindet, eine Matinee „Das Jazz z'Morge“ im Kornhauskeller und ein nachmittägliches Gospelkonzert in der Heiliggeistkirche. Besonders erwähnen möchte ich die „Schulkonzerte“, in denen die Musiker in Schulen in und um Bern für Jugendliche spielen. So erhalten die Schüler die Möglichkeit, Jazz hautnah zu erleben und nicht, wie es sonst üblich ist, aus der Konserve. Eine gute Idee und für die jugendlichen Zuhörer sicherlich ein Erlebnis. Nicht vergessen darf man den „Jaylin's Club“ im Hotel Schweizerhof. Dort kann man nicht nur während des Festivals, sondern das ganze Jahr über hervorragenden Jazz hören. Dazwischen bleibt hoffentlich auch noch Zeit, die wunderschöne Stadt Bern mit ihren Arkaden zu durchstreifen und zu entdecken. Aber für die Blues- und Jazzliebhaber war das Mekka in diesen Tagen der Kursaal auf einem Hang gegenüber der Altstadt. Er besitzt zum Glück keine sterile Konzertbestuhlung, sondern man sitzt an Tischen. Für die Kommunikation zwischen den Fans und Musikliebhabern sicherlich von Vorteil, und doch fällt es angenehm auf, daß während der Konzerte keine störende Unruhe im Saal zu spüren ist.

Dieses Mal begann das Festival mit einem Konzert im Tierpark, bei dem die Wolverines mit ihren Gästen Trummy Young und Bob Wilber spielten. Dienstagabend waren dann im „Shopy Land“ Margie Evans & Quartet und die Satchmo's Men zu hören, im Kursaal ein Zusatzkonzert mit B. B. King, da das Mittwochabend-Konzert sofort ausverkauft war. Da das Festival verschiedene Stilrichtungen präsentierte und es keine Überschneidungen ge-

ben sollte, wurde alles geschickt aufeinander abgestimmt. Der Mittwoch stand unter dem Motto „Bluesnight“, mit Margie Evans & Quartet und B. B. King. Der Donnerstag unter „Traditional And Contemporary Sounds“, an dem die Hot Mallets aus der Schweiz, bei denen Isla Eckinger keinen Baß, sondern Vibraphon und Posaune spielte, das Cedar Walton Quartet mit dem Tenoristen Eddie Harris, dem Bassisten David Williams und dem Schlagzeuger Idrees Muhamed und das Monty Alexander Trio auftraten. Der Freitag war den „Big Bands“ vorbehalten, der Swiss Jazz School Band mit Clark Terry und Woody Herman's Young Thundering Herd mit den „4 Saxes“ Zoot Sims, Sal Nistico, Bill Perkins und Billy Mitchell sowie Butch Miles am Schlagzeug.

Der Samstag lief unter „Big Band Ball“ mit dem Untertitel „Tribute to Sidney Bechet, Bessie Smith und Louis Armstrong“ wohl auch deshalb, weil man nach dem Konzert noch die Möglichkeit hatte, die steifen Glieder wieder zu lockern und nach der heißen Musik der Bechet Legacy zu tanzen, die auch am Anfang des Abends spielten. Der zweite Programmpunkt war dann die Bluessängerin Linda Hopkins und ihre Mannen, dem Pianisten Billy Mitchell, dem Bassisten Jimmy Woode und dem Schlagzeuger Jimmy Smith, und schon zur vorgerückten Stunde übernahmen dann „Satchmo's Men“ mit den Klarinetten Peanuts Hucko, dem Trompeter Billy Butterfield, dem Posaunisten Trummy Young, dem Pianisten Marty Napoleon, dem Bassisten Jack Lesberg und dem Schlagzeuger Gus Johnson die Bühne und - obwohl es wirklich schon spät war, hielt das Publikum begeistert durch. Viele zog es nachher auch noch ins „Barrelhouse“ zur Session mit den Musikern von Linda Hopkins und Jim Galloway. Aber auch Linda Hopkins stieg nochmals ein und holte noch die Sängerin Joan Faulkner zu sich auf die Bühne.

Am nächsten Morgen hieß es dann für alle wieder früh raus aus den Federn und in den Kornhauskeller zum „Jazz z'Morge“. Der Sonntag entpuppte sich als der Streßtag des Berner Festivals. Überall, wo man hinsah, verschlafene, zerknitterte Gesichter. Nur die vielen Kinder wirkten halbwegs frisch. Die Kellnerinnen schleppten kannenweise den Kaffee heran, und ganz Mutige wagten auch schon ihr erstes Bier. Auch die Musiker, die nicht viel Zeit zum Schlafen hatten, erweckten Mitleid, wenn man sie so zum Podium gehen sah. Aber spätestens in der Mitte der ersten Nummer der Bechet Legacy trat der „Bügeleiseneffekt“ ein. Was die zweite Tasse Kaffee nicht vermochte, ein paar Takte Musik, das war der wahre Muntermacher. Die Session wurde neben der Bechet Legacy von Satchmo's Men, Clark Terry und den Sopransaxophonisten Jim Galloway be-

stritten. Um 12 Uhr brodelte es wieder im Kornhauskeller, die Müdigkeit war wie weggeblasen. Sie kam erst wieder, als man sich wieder vergewisserte, daß um 15.30 Uhr das Gospelkonzert und um 20.15 das Galakonzert angesagt war.

Hinter den Kulissen fand um 13 Uhr ein „Musician Luncheon“ statt, eine nette Geste des Festivalkomitees gegenüber den Musikern, denen dadurch Gelegenheit gegeben wurde, in aller Ruhe zu plaudern, sich Stories zu erzählen und gegenseitig zu fotografieren, einfach unter sich zu sein. Aber die Zeit wurde auch hier knapp, denn um 15.30 Uhr fand das Gospelkonzert statt, und auch viele Musiker ließen sich die Chance nicht entgehen, die Stars of Faith und Linda Hopkins hören zu können. Für die „Gala Night“ hatte man Ella Fitzgerald eingeladen. Andächtige Stille herrschte im Raum, als Clark Terry, der während des Festivals in die Rolle des Zeremonienmeisters geschlüpft war, die First Lady des Jazz auf die Bühne bat. Mit ihr musizierten der Pianist Paul T. Smith, der Bassist Keter Betts und der Schlagzeuger Bobby Dorham. Einen besonderen Glanzpunkt gab es, als Ella nur von Joe Pass an der Gitarre begleitet, auf ihre unvergleichliche Weise sang. Als die beiden spielten und improvisierten, hatte ich das Gefühl, sie vergaßen fast, daß sie nicht allein im Saal waren. Nach einer Weile wandte sich Ella wieder dem Publikum zu, kicherte verschmitzt und sang „I bet you have no idea what song we are playing now“ und machte mit Joe Pass dort weiter, wo sie unterbrochen hatte. Das ist unerreichbar. Der ganze Abend war phantastisch, und am Ende hielt es auch hier keinen auf seinem Stuhl und man ehrte sie mit einer Standing Ovation - der höchsten Auszeichnung für einen Künstler.

Obwohl dies die Beschreibung eines Festivals sein soll und keine Kritik, möchte ich kurz die musikalischen Ereignisse herausheben, bei denen ich noch immer ins Schwärmen gerate, wenn ich daran zurückdenke: Da war das B. B. King Konzert, ein Open-Air-Konzert am Bärenplatz mit Bob Wilber und dem großartigen Schweizer Klarinetten und Saxophonisten Martin Sterchi, wie zu den alten Zeiten, als es noch den „Soprano Summit“ gab; das Gospelkonzert spiegelte die Atmosphäre eines Gottesdienstes einer schwarzen Baptistengemeinde irgendwo in Louisiana wider - die Berner sind wohl für Überraschungen gut. Da war die Woody Herman Big Band, die ein wirklich abwechslungsreiches Programm hatte, von vertrauten Nummern wie „Four brothers“, „As time goes by“, „Countdown“ von John Coltrane, arrangiert von dem Woody Hermann Tenorsaxophonisten Frank Tiberi, aber auch eine klassische Komposition von Aaron Copland, „Fanfare for the



common man". Die vier Saxophonisten, vor allem Zoot Sims, das Feature-Stück von Bob Wilber, „Egyptian fantasy“, der mitreißende Auftritt von Linda Hopkins, die nicht nur mit ihrer Stimme, sondern auch durch ihre Ausstrahlung, ihre Wärme und Herzlichkeit das Publikum von der ersten Minute an auf ihre Seite zog.

Viel Beifall hat auch das Organisationskomitee des Festivals und dessen erster Mann Hans Zurbrugg verdient, der auf die Frage, wie er „sein“ Festival wohl stilistisch einordnen würde, antwortete: „Das Internationale Jazz Festival Bern bekennt sich zu allen Ausdrucksformen swingender, der Tradition verbundener Jazzmusik. Gleichzeitig möchte es aber einen Beitrag gegen die sture Trennung von ‚alt‘ und ‚modern‘ leisten.“ Er fährt gut damit, wie der Erfolg zeigt. Seit dem letzten Jahr ist auch das Fernsehen dabei, das zum Teil live überträgt oder aufzeichnet und später sendet. Der lokale Sender „Förderband“ überträgt sogar ab Mitternacht die Sessions aus dem „Barrelhouse“.

12 000 Besucher hatte das Festival und seine Rahmenveranstaltungen zu ver-

zeichnen, und grob gerechnet kamen noch einmal 10 000 Hörer bei Konzerten in anderen Schweizer Städten hinzu, bei denen Musiker des Berner Festivals auftraten. Sicher geht das alles nicht ohne Sponsoren, und die Liste derer, die das Festival unterstützen, ist lang. Jedoch ohne die vielen ehrenamtlichen Mithelfer wäre das ganze unmöglich. Und was wäre das alles, wenn das Publikum nicht mitzöge. Aber die Berner haben ihr Festival voll angenommen und sind ein begeisterungsfähiges Auditorium. Ich bin sicher, sie freuen sich alle schon so sehr auf das „10. Internationale Jazz Festival Bern 1985“ wie ich. „Keep on swinging, Bern!“

Ute Pehl

## Liebenswert

### B. B. King off stage

Musikerbetreuung ist nicht immer das reine „Zuckerlecken“, und man geht mit besonders gemischten Gefühlen an eine sol-

che Aufgabe, wenn es sich um einen Weltstar handelt, der von einem persönlichen Leibwächter rund um die Uhr abgeschirmt wird. Wenn sich dann aber herausstellt, daß der Leibwächter der eigentlich Schwierige ist, und der zu betreuende Star - in diesem Fall der in der ganzen Welt beliebte B. B. King - nur eitel Sonnenschein und Freude verbreitet, möchte man diese höchst erfreulichen Erfahrungen auch anderen kundtun.

B. B. King in Villingen, bei VS-swingt, das bedeutete für den Veranstalter und seine Crew, eine Band mit Begleitpersonen, also insgesamt 11 Personen, drei Tage und drei Nächte in einem Hotel in einer Kleinstadt unterzubringen und sich den Kopf darüber zu zerbrechen, wie man die Leute bei Laune hält. Villingen-Schwenningen, obwohl Große Kreisstadt, ist nun mal trotz allem eine Kleinstadt und bietet nicht sehr viel Abwechslung für Leute, die sich ständig auf allen Kontinenten dieser Erde bewegen. Das fängt schon damit an, daß sowohl Geschäfte als auch Restaurants bestimmte Öffnungszeiten haben, die Hotelzimmer nicht mit dem großstädtlichen Komfort, wie Fernseher und Bar, ausge-



Woody Herman präsentierte die Four others: Sal Nistico, Zoot Sims, Billy Mitchell und Bill Perkins

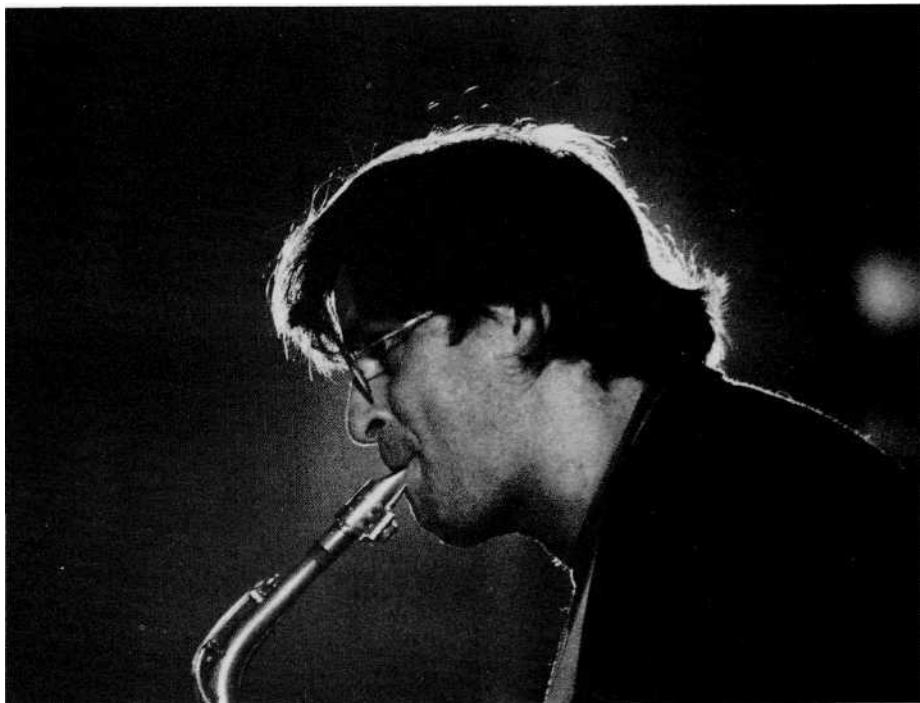
Foto: Hans Kumpf

# Jazz aktuell

stattet sind. Ein Nachtleben gibt es so gut wie gar nicht und natürlich ist das Frühjahr im Schwarzwald auch von den Temperaturen her noch ziemlich frostig. Dafür wird den Berühmtheiten sehr viel mehr Wärme und Herzlichkeit vom Hotel-Personal und der Bevölkerung entgegengebracht, als dies in der Anonymität einer Großstadt erwartet werden könnte. Da werden Heizungen bis zum Anschlag aufgedreht, die Hotelküche bemüht sich, jeden Wunsch zu erfüllen und Privatwagen stehen für eventuelle Fahrtwünsche zur Verfügung. B. B. King ist geradezu gerührt über die vielen Anstrengungen. Er selbst nutzt die Pause und die Möglichkeit, drei Tage im gleichen Hotel zu wohnen, um sich von einer Erkältung zu erholen und Musik zu schreiben. Gern folgt er der Einladung zu einem Empfang beim Oberbürgermeister der Doppelstadt und einem anschließenden Essen für die ganze Band. Er ist sichtlich beeindruckt von den alten Stadtmauern in Villingen, vom ebenso alten und prunkvollen Rathausaal und besonders von der Tatsache, daß ein so beschäftigter Mann wie der Oberbürgermeister Zeit findet, ihn, den Blues-Musiker, zu empfangen. Nach dem Austausch von Geschenken wird geplaudert. Da erfährt man vom harten Leben des B. B. King bis zu seinem 20. Lebensjahr, von seinem, für ihn selbst überraschenden frühen Erfolg und vom Lampenfieber, das er, B. B. King bis zum heutigen Tag noch vor jedem Auftritt habe. Er erzählt von seinen 8 Kindern und seinen Enkeln und er scherzt mit dem 10 Monate alten Sohn des Veranstalters. Dazwischen erklärt er, warum Europa und USA kulturellen Handel treiben müßten, denn aus den USA käme der Jazz, Gospel, Country und Blues, und aus Europa die große klassische Musik. Er lebe zwar heute in Las Vegas, sei aber in der ganzen Welt zu Hause, denn jede Stadt und jedes Volk hat etwas, das gut und liebenswert ist. In Villingen-Schwenningen war er nicht nur von der Sauberkeit beeindruckt, sondern auch von der Historie, die im alten Rathaus überall durchschimmerte. „Was für ein lebenswerter Mensch“, hört man die anwesenden Gäste sagen, „und wie charmant er seine Komplimente formuliert“. Bevor sich B. B. King in das Goldene Buch der Stadt eintrug, sprach er noch einen Toast auf die Anwesenden aus: „Ein einfacher Mann spricht einfache Worte. Ich bin ein einfacher Mann. Möge ich ewig leben, mögt ihr ewig leben und einen Tag, denn ich möchte nicht ohne euch zurückgelassen werden. Mögen die letzten Laute, die ich vernehme, die eurer Stimmen sein, die sagen: Er war unser Freund!“

B. B. King hat sicher viele Freunde, plus einen.

Lisa Boulton



Einfallsreichtum, zwingend logische Gedankenfolgen: Allan Praskin

Foto: Hans Kumpf

## Dreh- und Angelpunkt jazzmusikalischen Verständnisses

### Larry Porter/Allan Praskin

Der amerikanische Pianist Larry Porter, Jahrgang 1951, zählte, ehe er Juli vergangenen Jahres nach Barcelona zog, zehn Jahre lang zur Münchner Jazzszene. Dort musizierte er mit Bobby Stern, Frank St. Peter, Leszek Zadlo u. a. Dort wuchs er zu einem der einfühlsamsten Vertreter seiner Generation: modern, ansprechbar, weltoffen, fern von pseudoprogressiven Erneuerungszwängen, stets auf dem Boden der Realität. Im Mai dieses Jahres gastierte er im Münchner Jazzlokal Unterfahrt mit Kollegen, die seine musikalischen Überzeugungen teilen: Altsaxophonist Allan Praskin (gerade unter Insidern vielbeachtet, hochgelobt und in der Regel Erwartungen übertreffend), Kontrabassist Rocky Knauer und Schlagzeuger Joe Nay.

Gemeinsam rührten sie die Werbetrommel „Jazz konventionell heute“ - mit Kreativität und Einfühlungsvermögen, faszinierendem Zusammenspiel und begeisterndem Repertoire. Aber eine Viererformation mit Standardinstrumentierung? Schließlich mit anderen Akteuren bereits tausendfach versammelt! Wer erwartet Alternativen? Wer glaubt an Fortschritt und Entwicklung? Skeptiker, die derartige Überlegungen anstellten, mußten sich eines Besseren belehren lassen.

Larry Porter und seine Freunde schwebten mit Zerbrechlichkeit, gläsern und

hauchdünn. Sie fuhren auf nächsthöherer Stufe zwar energischer fort, glitten jedoch wieder zurück (Larry Porters „Bumiyann“). Sie erreichten intime Stimmung: zartfühlend und rücksichtsvoll; jede Note mit Engagement, das persönliche Empfindungen freigab (Larry Porters „So near yet so far away“). Sie schwächten Tango-Aggressivität mit Dreiviertelübergängen (Allan Praskins „Dangerous Daniel“, gewidmet dem Tubaspieler Daniel Anderson). Sie erweiterten Dreh- und Angelpunkt jazzmusikalischen Verständnisses um Variationen, deren Einfallsreichtum, Tiefe und logische Gedankenfolge zwingend erschienen (Allan Praskins „Allan's new Blues“). Sie spannen Fäden durchsichtig; opferten mit zunehmender Dichte freilich Transparenz (Larry Porters „Waltz for Mabel“). Sie führten Bebop-Regie vertrackter als Thelonious Monk. Sie bewiesen, daß Kompositionsalternativen in diese Richtung noch lange nicht ausgereizt wurden. Im Gegenteil: aufs neue frische Energien wecken (Larry Porters „Who is this king called Monk“).

Larry Porter, Allan Praskin & Co. - ein Quartett, das swingte, peitschte, ästhetisierte, das eine Spiellaune entwickelte, die sein Publikum zu Begeisterungstürmen hinriß. Eine Reaktion, die als Bumerang wirkte, Intensität verstärkte, Romantik und Leidenschaft steigerte; Larry Porter und Allan Praskin motivierte, gedankenversunkener zu erzählen und selbstbewußter voranzuschreiten; Rocky Knauer und Joe Nay ansportelte, behutsamer zu stützen und kompromißloser zu heizen.

Michael Wangler

Tiefer Nachhall

## Wauer, Sommer und Tchicai

Neugierige Skepsis mag bei einigen der Zuschauer anfangs vorhanden gewesen sein, als vorne - vor dem Aufgang zum Altar - kantige Saxophonchorusse das Konzert eröffnen und sich, zunächst behutsam, dann vehementer, mit Orgelklustern und dem rhythmischen Duktus des bärtigen Schlagzeugers vermischen. Doch schwenkten selbst Skeptiker in staunende Begeisterung um, angesichts der ebenso meisterhaften wie ungewöhnlichen Klangfarben, des Ideenreichtums sowie der gravitätischen Klänge, die beim Konzert für Jazz und Kirchenmusik am Freitagabend in der Villingener Johanneskirche zu hören waren. Beim zweiten Erlebnis dieser Art waren die beiden DDR-Musiker Hans-Günther Wauer, Kirchenorgel, und Günter „Baby“ Sommer, Perkussion, sowie der farbige Saxophonist John Tchicai die Interpreten.

Wauer, der Merseburger Domkantor, der über ein erstaunliches und vielseitiges Repertoire verfügt, und Sommer, der Schlagzeuger aus Dresden, der dabei ist, sich auf internationale Spitzenplätze nach vorne zu trommeln, gaben schon im vorigen Jahr ein Duokonzert in der Johanneskirche. Doch aus vielerlei Gründen wurden völlig andere, wenngleich beide Male überzeugende Vorträge geboten. Einmal spielte als wichtiger Faktor auch dieses Mal die Akustik mit, die sich jetzt ganz anders, viel satter, präsentierte als im Vorjahr, wo der Chorraum noch aus Renovierungsgründen abgetrennt war. Dann eben dieses Mal ein Trio. Tchicai, dieser so

erfahrene Saxophonist, fügte sich nicht nur als adäquater Partner ein, er setzte dem Abend bei vom Altar ausgehenden Kerzenschein auch musikalische Glanzlichter auf.

Während Wauer über Choräle improvisiert, schreit Tchicai den satten Blues in das Kirchenschiff, und das alles untermalt Sommer mit einer virtuoson Pracht von Rhythmen, die von preußisch-zackigen Märschen bis zu brodelnd-erfrischenden afro-asiatischen Trommeleien reichen. Alles verschmilzt im Kirchenraum zu einer bestechenden, unter die Haut gehenden Einheit.

Das weitreichende Können stellt jeder der Akteure unter Beweis. Wauer ringt der Orgel bebende Choralsätze ab, untermalt, variiert und karikiert, unternimmt einen Streifzug durch die Geschichte der Orgelmusik. Einen besonderen Klangtupfer zeigen Wauer und Tchicai bei einem Duett Gesang - Orgel, wo Tchicais klare Stimme an gregorianische Gesänge erinnert. Dann wieder Sommer und Tchicai gemeinsam bei einer nuancierten Jazz-Zweisamkeit. Und schließlich greift „Baby“ Sommer in seine Trickkiste, läßt ein atemberaubendes Solo erklingen: Es pfeift und zirpt, rattert, gongt und schepert nach wohlüberlegtem und doch stets veränderbarem Muster eines Meister-schlagzeugers.

Selten hat wohl die Johanneskirche eine derartig spürbare Begeisterung erlebt. Die Zuschauer applaudieren stehend und trotz den drei Musikern noch eine Zugabe ab. Tchicai spielt dieses Mal Rote und produziert seltsam anmutende, sphärische Tonfolgen, die Wauer sorgsam unterlegt und „Baby“ Sommer mit Gongs vom Chorraum aus begleitet, bis sich die

Musik quasi im Raum der Kirche auflöst, aber nicht, ohne einen tiefen Nachhall hinterlassen zu haben, der noch lange in den Ohren klingt und die Zuhörer bewegt.

Ein sicher beeindruckendes Konzerterlebnis, das von der evangelischen Johannes-gemeinde und dem Jazz-Club Villingen gemeinsam organisiert worden war. Bei den Verantwortlichen bestand im Anschluß an diesen Abend Übereinstimmung, daß es nicht die letzte Veranstaltung dieser Art gewesen sein soll ...

Friedhelm Schulz

**Formbewußtsein, ausgeklügelte Klangpalette**

## Christy Dorans „May 84“<sup>fi</sup>

Christy Dorans einmaliges Jazzprojekt „May 84“, im Linzer Brucknerhaus vorgestellt, erfüllte hochgesteckte Erwartungen. Um seine Vorstellungen als Komponist derart überzeugend umzusetzen, hat sich der imponierende, in der Schweiz lebende Gitarrist aus Irland mit hervorragenden Musikern zusammengetan, mit der britischen Sängerin Norma Winstone, dem Schweizer Saxophonisten Urs Leimgruber, dem E-Bassisten Rosko Gee aus Jamaika und den Perkussionisten Dom Um Romao aus Brasilien, Trilok Gurtu aus Indien und seinem Bruder Dave Doran. Gewiß ist bereits diese internationale Mischung bemerkenswert, ein Beweis der „Weltsprache“ Musik. Noch bemerkenswerter ist jedoch die eigenwillige Instrumentierung des Septetts, aber auch die Weise, wie jedes „May 84“-Mitglied aus der Sicht seiner musikalischen Herkunft in wohldurchdachter wie wechselvoller Rollenverteilung die Musik mitträgt. Unterordnung in der Gemeinschaft bedeutet nicht Verzicht auf Eigenheit, Gegenüber wird zum Miteinander.

Christy Doran ist brückenbauendes Bindeglied der Band. Seine köstlichen Kompositionen reichen vom vielfarbigem Feuerwerk an Reimen und Rhythmen bis zu kammermusikalischer Anmut. Sie erweisen sich als eigenständig, sind mit Formbewußtsein und ausgeklügelter Klangpalette gestaltet, belegen des Gitarristen Gespür für Güte von Melodien. Dazu bringen etliche Soli verblüffend eindringliche Meinungen. Auch Dialoge entfalten sich zu Gustostückerln spontaner Aussage, etwa wenn die Winstone und Gurtu in überschwinglicher Sangeslust hinreißend hastend artikulieren oder wenn die Winstone und Leimgruber ein wirbelndes Wechselspiel in Gefühl und Härte betreiben. Bemerkenswert im Doran-Team ist auch der perkussive Drive, immer dynamisch und geschmeidig, meist mitreißend, nie aufdringlich oder gar maßlos.

Robert Urmann



Ringt der Orgel bebende Choralsätze ab, untermalt, variiert und karikiert: Hans-Günther Wauer  
Foto: Paul Gerhard Dekker

# Jazz aktuell

**Größtenteils avantgardistische Konzerte**

## Praxis Festival, Athen

Das von Praxis Records organisierte Praxis Festival 1984 fand Mitte bis Ende Februar in Athen statt. Wie die drei vorausgegangenen ließ auch das diesjährige die old time music beiseite und betonte das Neue, Experimentelle. Die drei großen Namen, Ran Blake, Horace Parlan und Sun Ra, enttäuschten nicht; vom letzteren war das Publikum hingerissen.

Praxis begann mutig mit zwei Piano-Meetings. Zwei griechische und ein amerikanischer Solopianist spielten an jedem Abend. Die Gefahr, daß so viel Solomusik auf dem gleichen Instrument mangels Abwechslung langweilig werden würde bestand natürlich. Das war dann auch bei den ersten beiden Pianisten am zweiten Abend der Fall, erst der dritte rettete den Abend.

Eine andere Schwierigkeit verursachte die Bürokratie. Das Piano-Meeting wurde in der angesehenen Nationalgalerie abgehalten. Leider fanden dort nur die Hälfte aller, die zuhören wollten, Platz. Außerdem hatten die Musiker weniger Zeit zu spielen als sie erwartet hatten. (Das Piano-Meeting wurde live übertragen, weshalb der erste Musiker erst spät beginnen konnte. Die Nationalgalerie aber bestand auf ihrer Schließungszeit.) Das war in der Eröffnungsnacht ein besonderes Problem, aber trotz allem Ärger war das Piano-Meeting schließlich erfolgreich.

Der erste Abend begann mit Sakis Papadimitriou, dem besten Improvisator Griechenlands. Er verblüffte das Publikum durch sein Bestreben, alle Klangmöglichkeiten des Pianos auszuschöpfen. Er trommelte mit den Fingern auf dem Klangkörper des Instruments, klimperte, zupfte und schlug die Saiten an, bezog auch den Klavierdeckel mit ein, bis er schließlich, nach zehn Minuten Vorspiel, zu den Tasten fand, die er natürlich sehr eigenwillig behandelte. Schwierig zuzugestehen, wie gut der Pianist Papadimitriou ist, weil er in mehr als orthodoxem Piano-Ausdruck interessiert ist. Er machte es mit seinem hohen Niveau den folgenden Pianisten schwer, z. B. der Lito Voyatzoglou, die hier ihr erstes öffentliches Auftreten in ihrer Heimat (sie lebt in Paris), absolvierte. Ihre Nervosität war verständlich. Ihr Set von vier Titeln zeigte ihre technischen Fähigkeiten, auch etwas Fantasie. Selbst wenn ihr musikalischer Ausdruck noch nicht voll entwickelt ist, verrät sie doch vielversprechendes Talent.

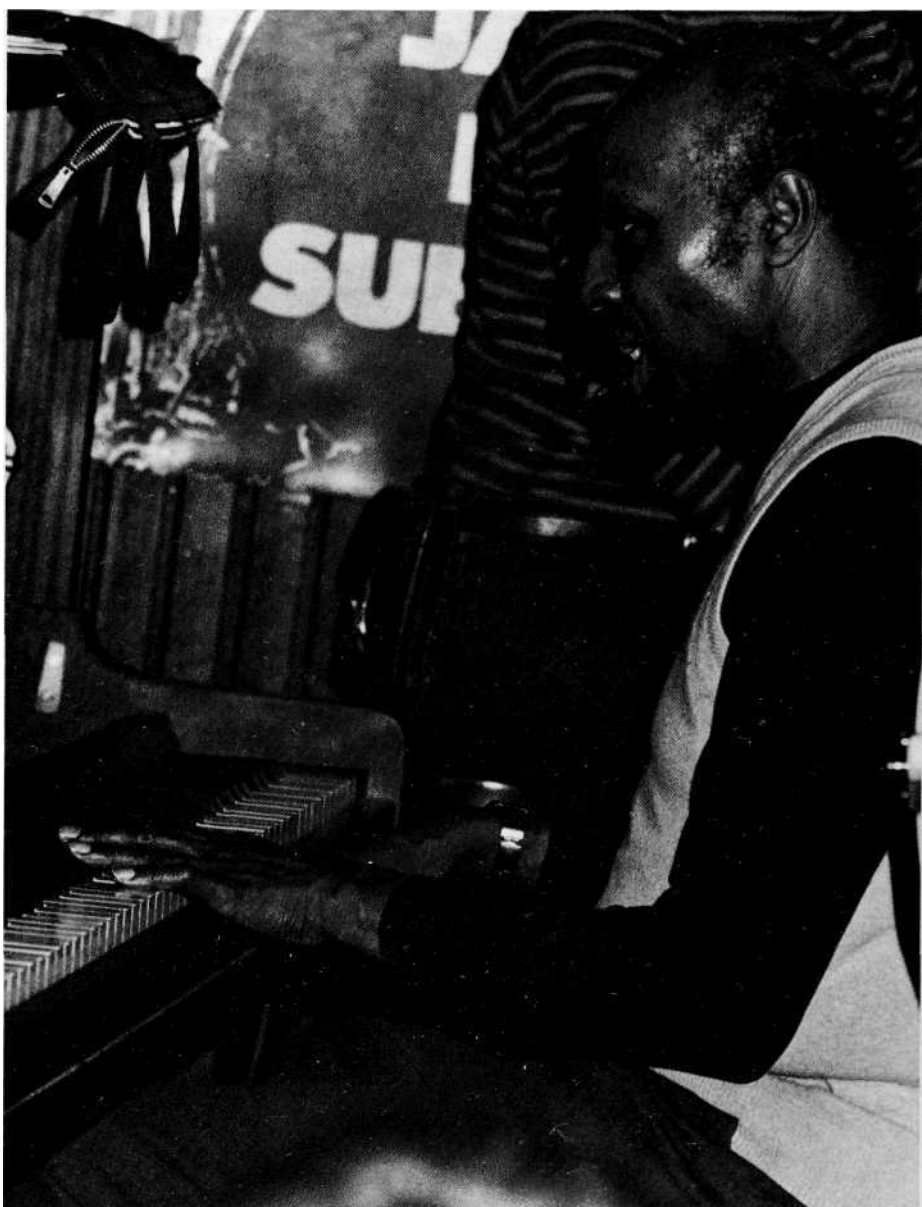
Nach etwa 90 Minuten von Papadimitriou und Voyatzoglou kam der Star des Abends, Ran Blake. Er war leider das Hauptopfer des Zeitdrucks, da er nur

zwanzig Minuten spielen durfte. Nach einem kurzen Einleitungsstück improvisierte er zwei bewegende Elegien, die eine war der kürzlich verstorbenen Barbara Monk (der Tochter von Thelonious) und die andere den ermordeten Juden gewidmet. Er schloß mit einer Auswahl aus seinem Album Film Noir und einer von Edith Piaf inspirierten Komposition. Trotz der Kürze war sein Set von hoher Qualität. Sicherlich ist er einer der Pianisten mit ausgeprägter Individualität, und wahrscheinlich spielt keiner improvisierte programmatische Musik so eindrucksvoll.

Während der erste Abend ein musikalischer Erfolg war, war es der zweite weniger. Marcos Alexiou begann den Abend mit einem langen leidenschaftlichen Stück wechselnder Stimmungen - etwas Debussy hier, etwas Funk da. Was er spielte schien weniger improvisiert als memorisiert. Minas Alexiades folgte, und auch er spielte sehr vital. Er war zwar etwas kon-

trollierter als sein Vorgänger, aber beide möchte man als Pianisten kalter Leidenschaft charakterisieren: große Energie, wenig Wärme. Alexiades ist ein junger Musiker, der Zeit und Erfahrung braucht, seine Mittel musikalischen Ausdrucks zu schleifen. Dasselbe gilt für Lito Voyatzoglou. Sie könnten eines Tages auf der Schneide stehen zwischen Jazz und zeitgenössischer klassischer Musik.

Nach fünf rein „experimentellen“ Pianisten (auch wenn diese Beschreibung Blake nicht ganz gerecht wird) war es wunderbar, Horace Parlan am Ende des Piano-Meetings zu hören. Seine Wurzeln liegen offenbar im Blues und im modernen Mainstream, er spielt relaxed, unverkrampft. In seinen fünf Stücken bewies er einmal wieder den Wert von Nuance und Reife und daß großartiges Experimentieren auch in einem traditionellen melodischen Rahmen vonstatten gehen kann. Parlan rettete einen Abend mit mittelmäßi-



Relaxed, unverkrampft, Wurzeln im Blues: Horace Parlan

Foto: Hyou Vielz



ger Musik und beschloß das Piano-Meeting großartig.

Am nächsten Abend zog Praxis in das Alambra-Theater, für das Duo Thomas Sliomis-Daunik Lazro. Wie die meisten Spieler des Piano-Meetings versuchte auch Sliomis, musikalische Grenzen einzureißen. Im Gegensatz zu jenen profitierte er jedoch davon, daß er den Altsaxophonisten Lazro im Hintergrund hatte. Die beiden ergänzten sich sehr schön in ihrem zwei Stunden langen Stück. Beide sind technisch fähige und gefühlvolle Musiker, die dem ansprechbaren Publikum gefielen.

Zwei Tage danach trat das Vangelis Katsouli Septet vor stehendem Publikum im Goethe-Institut auf. Es spielte acht Stücke, von denen die meisten blaß waren und sich auf Fünfer-, Sechser- oder Siebener-Riffs zur Untermalung der Solisten, dem Violinisten Georgos Manglaras und dem Altsaxophonisten David Lynch, beschränkten. Die Gruppe ist rhythmisch stark und hat einen angenehmen Sound, der aber nichts Überraschendes bringt, und hat eine Musik, die vom Publikum begeistert aufgenommen wurde.

Der Höhepunkt des Festivals war der nächste Abend mit dem Sun Ra Arkestra und einem spannenden drei-Stunden-Konzert im Orpheus-Theater, dem größten Saal Athens, der etwa 1700 Zuschauer faßt. Doch über 2000 Zuhörer waren zu diesem Konzert gekommen, das von Praxis Records aufgenommen wurde. Die Musik war großartig. Marshall Allen und John Gilmore waren besonders stark, wie man erwarten konnte. Diese beiden, die über einen zusammenhängenden Zeitraum von mehreren Jahrzehnten mit Sun Ra verbunden sind, spielten mit einer Begeisterung, die man allenfalls von dreißig Jahren jüngeren Musikern kennt. Gilmore blies Tenor, sang, trommelte, und machte einen feierlichen Eindruck auch in den wildesten Ausbrüchen der Band. Aliens Feature war das scheinbar unverwüstliche „Cocktails for two“. Er spielte es weich wie Johnny Hodges ehe er diese Ruhe mit ein paar scharfen Schreien und schrillen blitzenden Tönen zerstörte. Er wiederholte diese Sequenz mehrmals. Es war die beste Interpretation dieses banalen Stücks seit Spike Jones' klassischer Aufnahme Jahrzehnte zuvor.

Vor der Pause spielte das Sun Ra Arkestra vorwiegend eigene Stücke, in der zweiten Hälfte des Konzerts vorwiegend Standards: „Sophisticated lady“, „East of the sun“ (Gilmore Gesang), „Mack the knife“ (Sun Ra und James Jackson, Gesang), „Over the rainbow“ (Sun Ra solo Piano), „Satin doll“, „The days of wine and roses“ und ein eigener Titel in den Harmonien von „I got rhythm“. Aber, wie Horace Parian im Laufe des Piano-Meeting bewies, muß Musik nicht unbedingt

frei sein, um abenteuerlich zu wirken. Eindeutig erhielten diese Standards durch die Interpretation des Arkestra neues Leben, und das will etwas heißen, wenn man bedenkt, wie oft diese Kompositionen gespielt werden.

Während die Musik für das Arkestra das wichtigste ist und das, was letztlich die Zuhörer anzieht, gehört das Sehvergnügen genauso dazu wie eine gute Dosis Showbusiness, was jedes Publikum verblüfft. Ein Tänzer und eine Tänzerin interpretierten die Musik der Band - auch einige Musiker und Sun Ra selbst tanzten - und obwohl die Bühne des Orpheus-Theaters nicht genügend Bewegungsfreiheit gab, machten sich die flatternden Capes des Tänzers und das exotische Gewand der Tänzerin gut vor den bunten Kleidern der Band und dem Sternenhintergrund der Bühne, der langsamen Bewegung und der Farbe des Arkestra.

Das Konzert begann um 9 Uhr an einem Wochentag; es endete nach Mitternacht. Trotz der späten Stunde verlangte das gierige Publikum eine Zugabe, die das Arkestra auch gab. So ging einer der großartigsten Musikabende zu Ende, die Athen wahrscheinlich je erlebt hat.

Wie Lito Vojatzoglou die nicht beneidenswerte Aufgabe hatte, nach Sakis Papadimitriou zu spielen, so mußten Peter Brötzmann und der Schlagzeuger Tony Oxley mit der schwierigen Situation fertig werden, nach Sun Ra aufzutreten und das Festival abzuschließen. Die beiden haben oft zusammen gespielt und kommen gut miteinander zurecht. Sie boten zwei Ein-Stunden-Sets mit je vier Titeln im Alambra-Theater. „Lonely woman“ von Omette Coleman war einer davon und die wirkungsvollste Improvisation des Abends. Nach warmem Applaus konnte man das Publikum fast aufatmen hören. Es war froh, die musikalische Spannung, die das Festival verursachte, hinter sich zu haben und war doch traurig, daß es vorbei war. Außer Live-Musik führte Praxis auch zwei Jazzfilme vor. Der erste, Shirley Clarks berühmter und selten zu sehender „The Connection“, bringt die jetzt wohlbekannte Musik vom Freddie Redd-Jackie McLean Quartet. Der Film lief im Goethe-Institut und wurde eingeführt von dem namhaften griechischen Filmkritiker Christos Vakalopoulos. Zwei Tage danach zeigte die Hellenic-American Union Bert Sterns Klassiker „Jazz on a Summer's Day“, Ausschnitte aus dem Newport Jazz Festival 1958, die von Vakalopoulos und mir kommentiert wurden. Ein erinnerungswürdiger Augenblick war der, als das Publikum dem jungen Eric Dolphy mit der Chico Hamiltongroup auf der Leinwand applaudierte. Der letzte der beiden Filme war zweifellos der musikalisch und filmisch lohnendere. Wieder brachte das Praxis Festival eine ganze Reihe größtenteils avantgardisti-

scher Konzerte dem wachsenden Athener Jazzpublikum zu Gehör. Es gab keine musikalischen Kompromisse (auch wenn Horace Parian etwas aus dem Rahmen fällt) und mehr als 10 000 begeisterte Zuhörer dankten es. Wenn sie fast jede Musik trotz unterschiedlicher Qualität mit gleicher Wertschätzung aufnehmen, unterscheiden sie sich darin nicht vom Publikum anderer Jazz-Festivals. Den Erfolg verdankt Praxis wie immer Kostas Yiannoulou, ohne den der Jazz in Griechenland sicherlich nicht großgeworden wäre.

Benjamin Franklin V

**Zeitgenössischer Jazz ohne stilistische Fixierung**

## Amman Boutz Project

Drei Saxophonisten, ein Trompeter, Kontrabassist und Schlagzeuger sind auf der Bühne des Justus Liebig Hauses. Der mit dem großen, unbeweglichen Baritonsaxophon beginnt frei assoziierte, abstrakte Phrasen zu intonieren. Der zweite Bläser steigt ein, motivische Floskeln des anderen aufnehmend und weiterverarbeitend. Dann ist auch schon der dritte im Bunde dabei, greift bisher Entwickeltes auf und schafft Raum für den nächsten „Einsteiger“, der wiederum die Starfette an den nächsten weitergibt bis das Ganze Ensemble in eine expressive, freie Kollektivimprovisation einmündet. „Schon wieder so ein Free-Gefuddel“, kommentiert mein Nachbar zur linken bissig die bisherige musikalische Entwicklung. Doch weit gefehlt. Plötzlich kommt aus dem Riesenhorn ein fetziges, eintöniges, rhythmisiertes Riff: der Ruf zum Sammeln. Zur Zählzeit „Eins“ sind alle zur Stelle und unverhofft steigt über einem treibenden „walking-bass“ ein swingender, glänzender Bläser-Satz auf, der jeder Mainstream Big-Band zur Ehre gereichen würde. Erstaunt anerkennendes Kopfnicken meines Nachbarn. Mit dem Jazz-Konzert innerhalb der Frühjahrskurse des Instituts für Neue Musik am Samstagabend lag man voll auf internationaler Wellenlänge. Die Tage des radikalen Freien Jazz, der in Deutschland vor allem durch Namen wie Peter Brötzmann, Alexander von Schlippenbach und Albert Mangelsdorff repräsentiert wurde, sind längst vorbei, die Phase der Läuterung ist schon seit vielen Jahren eingetreten. Heute besinnt man sich wieder auf Tradition, betreibt musikalische Rückgriffe innerhalb der Jazz Geschichte, die bis in das New Orleans der frühen zwanziger Jahre reichen. Und so abwegig ist dies nicht. Schließlich wurde die Kollektivimprovisation nicht im Free-Jazz erfunden. Das gab es schon fast fünfzig Jahre zuvor in eben dieser Stadt am Mississippi-Delta.

Bei der Gruppe „Amman Boutz Project“, die seit fast zwei Jahren unter ständig wechselndem Namen, aber bei gleichbleibender Besetzung existiert, heißt dies „zeitgenössischer Jazz ohne stilistische Fixierung“. Freiheit liegt heute nicht mehr im einfachen „Draufflosspielen“, dem bewußten Verzicht auf eine Form, die ja letztlich auch wieder eine ist. Freiheit ist heute aufgehoben in der Freiheit zu wählen aus dem großen stilistischen Topf der Geschichte. Dies ist aber nicht unproblematisch. Zu viele Zutaten können bekanntlich den musikalischen Brei verderben und ungenießbar machen. Dieser Gefahr ist die Gruppe um Ekkehard Jost, der

in diesem Jahr auch die Leitung des Kongresses übernommen hat, jedoch nicht erlegen. Im besten Sinne des Wortes war an diesem Abend eine ausgeklügelte Strukturen-Musik zu hören, deren Kopflastigkeit aber immer auf festen Beinen stand. Für weitausholende, dynamische Soli, die durchweg auf hohem handwerklichem Niveau standen, war in dieser Musik immer Platz. Spürbar waren die Kompositionen immer auf den jeweiligen Improvisator zugeschnitten. Musikalische Eck- und Wendepunkte waren geschickt aufeinander abgestimmt, wirkten niemals abrupt und aufgesetzt. Vom Count Basie Swing bis zur Ruppigkeit Peter Brötzmanns war es weniger als ein Katzensprung. Immer blieb das musikalische Geschehen in einem natürlich organischen Fluß, in dem scheinbar stilistische Gegensätzlichkeiten zu einer Einheit ineinander verschwammen.

Die Arbeit an dieser Musik ist deutlich zu bemerken. Alle Musiker sind hervorragend aufeinander eingespielt und betreiben ein dichtes interaktionäres Zusammenspiel untereinander. Jeder vermag jedem in die entlegensten musikalischen Winkel zu folgen, sei es bei abrupten Rhythmuswechseln, Tempoverdoppelungen, exaktem Satzspiel, plötzlichen Einsätzen und stilistischen Wechseln. Und dies in allen erdenklichen Kombinationsmöglichkeiten vom unbegleiteten Solo bis zur gemeinsamen Ensembleimprovisation. Selbst vor einer Komposition des „prominenten Gastes aus Hamburg“ schreckten die sechs nicht zurück. „Ermütigung“, von Jost ironisch als „Hymne der Sozialtherapeuten“ angekündigt, nahmen sie mit dem harmonischen Grob-Gerüst, verdoppeltem Grund-Rhythmus und prägnanten Melodie-Fragmenten. In die musikalische Binnenstruktur wurden eruptiv-aggressive Soli dazwischengeschaltet. Schade, daß der prominente Gast dies nicht mehr hören konnte. Der hatte nämlich wenige Stunden zuvor mit der Gitarre unterm Arm und wehendem Trenchcoat das Liebig Haus verlassen. Er hätte sicher seine Freude daran gehabt.

Detlev Reinert

### „Jazz in the Garden“ - Auftakt mit

## Jane Ira Bloom Quartett und Lenny White/Joe Henderson Ensemble

Zum fünfzehnten Male findet in diesem Jahre die Konzertreihe „Jazz in the Garden“ im Garten der Berliner Nationalgalerie statt. „Mehr als 200 Jazzensembles und Solisten ließen von der kleinen Bühne im Garten die ganze Breite des Jazzspektrums ideenreich, mit Spielwitz und Spiel Freude zum unmittelbaren Musikerlebnis

werden. Dieser Dialog zwischen Musikern und Zuhörern, das gegenseitige Echo wird zum Salz für vitale Musik. Dieses Spannungsfeld, dem der Garten die unvergleichliche Atmosphäre gibt, machte diese Konzerte nicht nur bei Musikern weltberühmt“, schreibt Veranstalter Ralf Schulte-Bahrenberg im Programmprospekt und die Berliner Jazzfans erinnern sich, daß diese Konzertreihe schon bessere Tage erlebt hat, als aus dem jeweils aktuellen Tourneeangebot noch attraktive Konzerte zusammengestellt wurden, bei denen man viele Musiker zum ersten Mal überhaupt in Berlin live erleben konnte, während die meisten der in diesem Jahr auftretenden noch vor wenigen Monaten oder schon mehrfach in dieser Stadt zu hören gewesen sind. Dennoch, diesen Exklusivitätsverlust spürte man am ersten der insgesamt sieben Freitagabende nicht. Vielmehr stellte sich bei starkem Publikumszuspruch wieder jene einzigartige Atmosphäre der Gartenkonzerte unter freiem Himmel ein mit all ihrer Zwanglosigkeit, die doch dem Dialog zwischen den Musikern auf dem Podium vor den Glasscheiben der Nationalgalerie und dem Publikum, das sich zwischen Bäumen und Skulpturen niederläßt, so zuträglich ist. Das Quartett der Sopransaxophonistin Jane Ira Bloom eröffnete und wenn „Frauen im Jazz“ vor wenigen Jahren noch als Exotikum Aufmerksamkeit fanden, so läßt Jane Ira Bloom dies mit ihrem selbstbewußten Saxophonspiel vergessen. Frei von Klischees rollte sie leicht sich bewegende Melodielinien aus mit markanter leidenschaftlicher Tongebung, die stets das musikalische Geschehen bestimmen ohne selbstgefällig zu wirken. Da mischen sich weiche mit stürmischen Phrasen, werden improvisatorische Ideen zu Kommentaren des harmonischen Ablaufes und urplötzlich werden die fortlaufenden Sequenzen durch einen einzigen gefühlschweren Ton zum Halten gebracht, bis an den Rand der Schmerzschwelle ausgehalten um sodann wieder in einen abgerundeten, sich leichtfüßig weiterentwickelnden Melodiefluß zu münden. Bei Jane Ira Bloom fasziniert das musikalische Geschehen ohne Anleihen an den Neo-Bebop der achtziger Jahre oder die auf dem Sopransaxophon so gern gespielten femöstlichen, oboeähnlichen quäkenden Linien.

Das lineare Klangbild wird abgerundet durch eine begeisterte Rhythmusgruppe mit dem Bassisten Mark Helias und dem Schlagzeuger Billy Hart, die zeitlich bestens aufeinander abgestimmt spielen und dennoch stets mit Ausdrucksakzenten die Melodielinien unterstützen. Und dann ist da noch als vierter im Bunde der Pianist Fred Hersch, der die ätherischen, leicht zerbrechlich wirkenden Pianolinien eines Bill Evans entspinnt und damit zu

Träumereien verführt oder in rhythmischer Ungebundenheit dem Bloomschen Musizierideal die letzten ekstatischen Impulse gibt, in jedem Fall aber die kompositorische Geschlossenheit der Feder von Jane Ira Bloom mit den Träumereien eines Bill Evans und dem Surrealismus eines Theonious Monk unterstreicht.

Zeitgenössischer Session-Jazz folgte mit dem Ensemble um den Schlagzeuger Lenny White, einem der profiliertesten Jazzrock-Drummer der siebziger Jahre, der sich hier als äußerst präzise Rhythmusmaschine erweist, von den Freiheiten, die zuvor Billy Hart sich nahm, niemals Gebrauch macht, während vor der Rhythmusgruppe unterschiedliche Temperamente für abwechselnde Ereignisse sorgen: der Tenorsaxophonist Joe Henderson, der sein Saxophon in jeder Phase kühl und beherrscht mit weicher Melodieausführung spielt und der Geiger Michal Urbaniak mit wildem, kratzendem Bogenstrich als Kontrast. Beide bewähren sich in lang ausgespielten Improvisationen, überdecken mit einer breiten Ausdruckspalette die stereotypen musikalischen Abläufe, die zusätzliches Leben aus den unterschiedlichen Traditionen von Henderson und Urbaniak beziehen.

Zwei Stücke umschreiben deutlich die musikalischen Vorlieben der beiden, die hier fusioniert werden: Hendersons 32-taktiges „Recorda me“, ein Bossa Nova-Evergreen voller brasilianischer Heiterkeit und die „Mazurka“ von Michal Urbaniak, ein polnischer Volkstanz im rasanten dreiachtel Takt. Letztere spielte Urbaniak im Duo mit seinem Landsmann, dem Pianisten Wladyslaw Sendecki, als kammermusikalischen Tribut an die polnische Heimat, mit dunklen und strahlenden Klangfarben in geschmeidigen Linien über dem beschwingten Rhythmus. Doch die Jazztechniken überwogen und die in diesem Ensemble vorherrschende swingende Spielfreude wurde um eine Facette erweitert. Der fünfzehnte Jahrgang von „Jazz in the Garden“ hatte einen erlebnisreichen Auftakt.

Lothar Jänichen

## Wehmütige Reminiszenzen

### Archie Shepp Quartett

Die schwarze Emanzipation scheint für den heute 47jährigen Saxophonisten Archie Shepp musikalisch zumindest abgeschlossen. Der „zornige Tenorist“ der sechziger Jahre, der mit seinen wütenden Ausbrüchen voller Leidenschaft und gesellschaftlichem Bewußtsein Säle zum Kochen brachte, erscheint als Verkörperung lebendiger Jazztradition. Seine angeraute Spielweise, mit der er sich über harmonische Bindungen hinwegsetzt, gehört zu den klassischen Personalstilen im

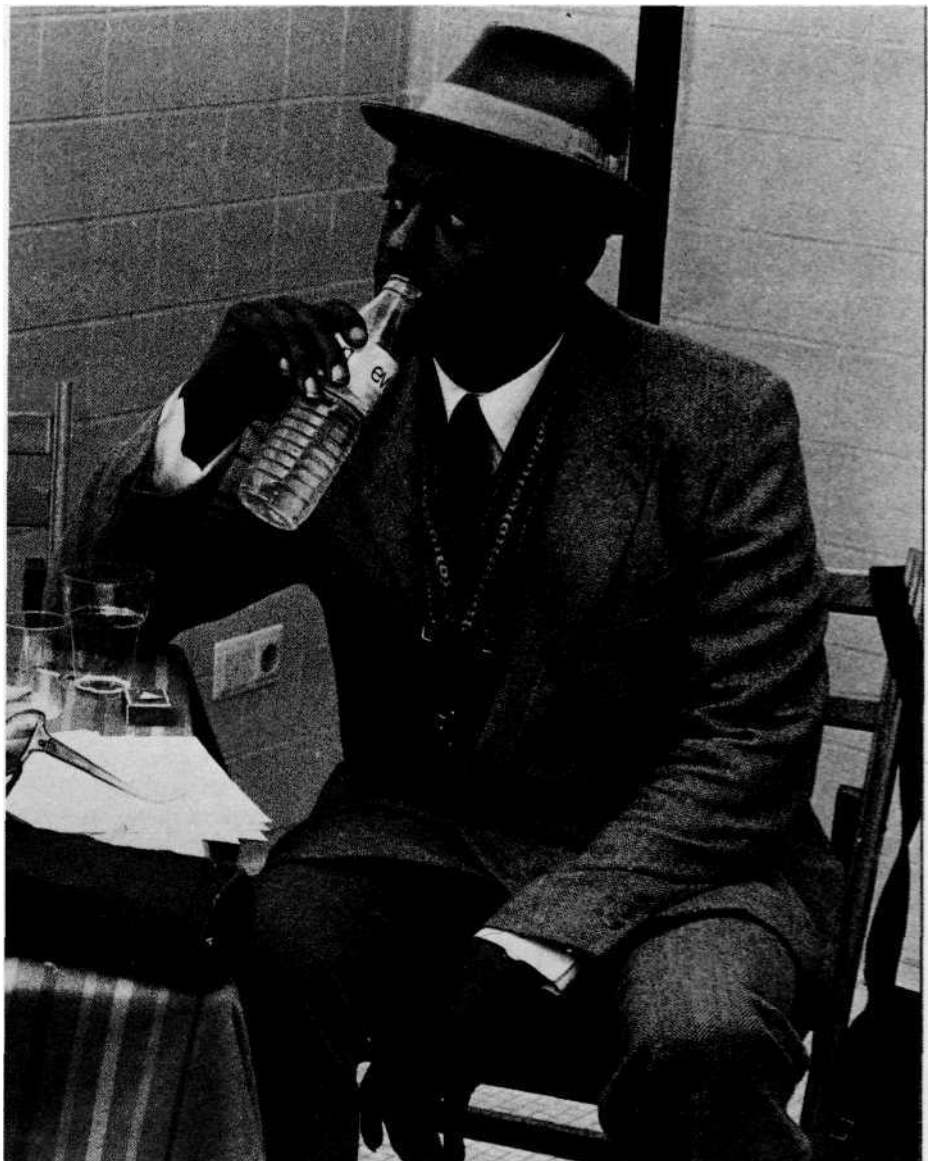
modernen Jazz, aber die Art, wie Shepp diese heute einsetzt, hat an Unmittelbarkeit verloren, sie macht nicht mehr betroffen.

Die Rückbesinnung auf den Blues scheint lediglich formal vollzogen; in dem übrigen Drittel der Kompositionen, das nicht dem Bluesschema entspricht, werden stets einige Bluestakte eingeschoben, doch es sind leise Schreie, die nicht in ekstatischen Ausformungen enden. Shepp legt seine Saxophonchorusse quer über den harmonischen Verlauf der Stücke, aber mit kurzem Atem, die Melodiebögen erscheinen statisch über den ständigen Wiederholungen des begleitenden Trios (Kenny Werner, Piano, Wilbur Little, Baß, King Monk, Schlagzeug), doch sie verlaufen meistens linear, münden nur selten in das Wellental musikalisch ausgedrückter Empfindungen. „Mama Rose“, jene von ihrem Gehalt wehmütige Reminiszenz an Shepps offenbar großartige Großmutter, gerinnt zum routinierten

Showstück, das Shepp mit immer wieder denselben einleitenden Worten anzukündigen pflegt. Den Weg aber, den Mama Rose mit ihrem Schützling jeden Sonntag in die Kirche zurücklegte, kann man an diesem Abend im Berliner „Quartier Latin“ nicht mitvollziehen; Shepps Sopransaxophonspiel vermittelt kaum etwas von jener wehmütig-liebvollen Klage, die man von zahlreichen Platteneinspielungen her kennt.

Mag sein, daß Shepp mit dem Begleittrio nicht das kongeniale Gegenüber hat, das für Reibungen und so für spontane Spielfreude sorgt. Immerhin schafft es für Ellington-Standards oder die „Giant steps“ einen sicheren rhythmisch-harmonischen Hintergrund, vor dem Shepp zu einigen inspirierten Momenten findet. Aber Gruppenprozesse, die den vorgestellten Solisten aus der herrschenden Monotonie auszubrechen zwingen würden, vermag es nicht in Gang zu setzen.

Lothar Jänichen



Seine Musik gerinnt bisweilen zum routinierten Showstück: Archie Shepp Foto: Hyou Vielz

**Klare, abgerundete, ausgereifte Form**

## The Quartet plus One

Sie nennen sich schlicht „The Quartet“ und bekunden damit, daß es ihnen nicht um solistische Egotrips, sondern um die Gruppenleistung geht. Auch die Nummer Fünf, Alan Skidmore als „plus One“, gehört im Grunde zur Crew. Seit Jahren spielen sie in den unterschiedlichsten Formationen zusammen, kennen sich in- und auswendig, wissen, daß sie sich aufeinander verlassen können. Sie spielen zeitgenössischen europäischen Jazz und sind doch in keine Schublade zu stecken.

Saxophonist Gerd Dudek kommt aus der Ecke Albert Mangelsdorff/Manfred Schoof/Wolfgang Dauner. Ende der 60er Jahre erfolgte der Schwenk zum Free Jazz. Er wurde Mitglied beim Globe Unity Orchestra; Brötzmann, Schlippenbach, Evan Parker waren die neuen Partner. Auch der Kontakt mit Alan Skidmore rührt aus diesen Jahren. Die beiden an John Coltrane geschulten Tenorsaxophonisten bilden ein versiertes Gespann: Dudek eloquent und flüssig, Skidmore eher eruptiv, kantig, ja kratzbürstig. Was ist schöner als der Wettstreit zweier Freunde, die sich etwas zusagen haben!

Tony Oxley, Engländer wie Alan Skidmore, fand über John Coltrane den Einstieg in den modernen Jazz. Auch ihm ging es alsbald darum, diese Einflüsse zu einer europäisch orientierten Spielart des Jazz umzumünzen. Er wollte nicht Imitator der Amerikaner bleiben. Die Musik Anton Webers und Schönbergs hatte es ihm angetan. John Cage, Edgar Varese, Penderecki kamen hinzu. Als Schlagzeuger interessierten ihn dabei weniger die Kompositionstechniken der Europäer als die Klangeindrücke. Ihm ging es um die Erschließung neuer Klangbereiche, um unmittlbaren Selbstausdruck, um „Verunsicherung“.

Im Unterschied zum reinen „Timekeeping“ der Jazzschlagzeuger begreift er sich in erster Linie als Perkussionist, der die rhythmischen Qualitäten seines Instruments mit vielschichtigen Sounds und Geräuschfarben zu verbinden weiß. Dennoch kann sein Schlagzeugspiel immense Kräfte mobilisieren, ohne je aufdringlich zu wirken. Die hier freigesetzten Energien sind eher pulsierender, fließender Natur. Es ist erstaunlich, in welcher Weise sich das Vokabular und die Grammatik des modernen Jazzschlagzeugs erweitert haben. Selten habe ich zudem einen Drummer gesehen, der so entspannt und locker bei der Arbeit war. Ein klungsensibles, orgiastisches Schlagzeugsolo krönte den Abend. Hätte doch Maggie Thatcher ein wenig von dieser Flexibilität, England wä-renoch zu retten.

Ali Haurand ist mit allen Techniken des Kontrabasses vertraut. Sehr schön, wie er Übergänge zaubert. Sein Spiel ist mit den Jahren transparenter und sensibler geworden. Gelegentliche, arg unkontrolliert anmutende Ausfälle (etwa unter Zuhilfenahme eines Vibrators - so schon auf der Solo-LP von 1974) sprengen bisweilen das Konzept. Das müßte nicht sein. Schade, daß Pianist Rob van den Broeck akustisch etwas unterging. Auf der soeben erschienenen und sorgfältiger ausgesteuerten LP „Dedications“ (Konnex Records, Prinzenallee 47 b, 1000 Berlin 65) kommt der Holländer besser zur Geltung. Vor dunkelblauem Grund schwebt auf dem Plattencover formvollendet und unangefochten das Halbrund eines Tennisballmondes - Symbol und Zeichen für die klare, abgerundete, ausgereifte Form, die sich die Musiker inzwischen erarbeitet haben.

Bernd Ogan

### Kommunikation auf der musikalischen Gefühlsebene

## Klaus Ignatzek Group

Seltsam-seltene Szenerie für Oldenburger Verhältnisse: Ein buntgewürfeltes Premierenpublikum feierte die Neueröffnung eines dislozierten Schallplatten-geschäftes, und gefeiert wurde mit - nebst Getränken - so etwas Naheliegenderem wie Musik, aber live-haftig mußte sie schon sein. Nach den Talking drums (deren Gruppenname wörtlich zu verstehen ist) war die Reihe an der Klaus Ignatzek Group. Wenn die neue Gruppe des Oldenburger Pianisten hier auch nur mit halber Kraft aufspielte, so entpuppte sich dieser Probelauf für einige der Anwesenden bald als der eigentliche Grund zum Feiern. Schon nach den ersten Takten begann die Musik so angenehm zu prickeln und zu perlen, daß der dargereichte Sekt nicht mehr recht mithalten konnte. Die aufkommende gute Laune ließ sich zudem sehr leicht ins Genießerische steigern - ich brauchte mir nur in Erinnerung zu rufen, daß dies erst ein Vorgeschmack war auf eine abendfüllende Dosis Musik der Klaus Ignatzek Group, die mir anderntags im Jazzclub Alluvium bevorstand.

Mögen in einem neueröffneten Schallplattenladen auch noch so viele erlesene Scheiben lagern, im Zwielicht eines engen Jazzkellers scheint einfach der ehrlichere Rhythmus zu nisten, dessen Herzschlag so verlockend pocht, daß man ihn nur noch anzuzählen braucht... und ab geht's. So, als hätte sich die Klaus Ignat-

zek Group mit dem schweizer Tenorsaxophonisten Roman Schwaller als Gastsolist schon im ersten Stück, gleichsam ohne eigenes Zutun, mitten im 'Jazz' befunden. Piano und Tenorsaxophon also in den Händen zweier Musiker, deren Spiel wohl nicht nur ich schon bei anderen Gelegenheiten am eigenen Leib erfahren hatte, Baß und Schlagzeug mit Dieter Hg und Uwe Ecker besetzt, deren Namen man im Vorfeld dieses Konzertes mit fast schon ehrfürchtig glänzenden Äuglein herumgereicht hatte. Und nie fehlte der staunende Hinweis auf das zarte Alter dieser beiden Musiker! Es ist in der Tat erstaunlich, was die beiden - 22 und 23 Jahre alt - an musikalischer Reife abliefern.

Beweisen läßt sich das hier mit Worten natürlich schlecht. Gleiches gilt, wenn ich dem gerecht werden will, wofür Roman Schwaller und Klaus Ignatzek an diesem Abend besorgt waren. Der gute alte „Alluvium-Flügel“ jedenfalls wußte wohl kaum, wie ihm geschah. Ignatzek vertraute ihm eine Komposition nach der anderen an, und das ehrwürdige Instrument hielt mit, so gut es eben konnte. Was man dennoch sehr gut hörte: Daß Klaus Ignatzek spielt, wenn er komponiert, und daß er komponiert, wenn er spielt. Die Themen verpuppten und entpuppten sich, und wenn sich im Verlauf eines Stückes die Raupe in einen Schmetterling, dieser sich in eine diebische Elster und jene sich in einen Falken verwandelt, so entschwindet der auch schon mal... um vielleicht nie wieder gesehen zu werden. Will sagen, daß so manche Ignatzek-Komposition auf den üblichen Aufbau Thema-Chorus(-se)-Thema verzichtet. (Paradebeispiel: „Trilogie“.) Das geht oft genug zugunsten von abenteuerlichen Klangexpeditionen, die von allen Beteiligten (Musikern und Publikum) ganz schön was abverlangen, sie packen und durchrütteln, aber auch richtig verwöhnen können.

Alles kein Problem angesichts der auch augenfälligen Spielfreude, so schien es an diesem Abend. Da umgarnte Roman Schwaller ein Melodiekürzel, das ihm von Klaus Ignatzek zugeflogen war, als würde er spielen damit, ließ es erst fliegen, fing es ein, pustete es durch halsbrecherische Saxophon-Skalen und spielte dabei unversehens nicht mehr nur das Thema, sondern auch sich selber frei. Und spätestens jetzt, obwohl mitten in einem Saxophonsolo, spürte und hörte man es an allen Ecken und Enden: In der sogenannten Rhythmusgruppe braute sich ebenfalls einiges zusammen. Was das Saxophon (oder in Ignatzeks Soli das Klavier) zu erzählen hatte, konnten Baß und Schlagzeug einfach nicht unbeantwortet lassen. Das war alles andere als ein behelfsmäßiger Esperanto-Kommentar, da schnabulierte der Baß und drosch das Schlagzeug Phrasen, aber was für welche! Das ge-



gegenseitige Verständnis wollte und konnte sich austoben, und die hohe Risikobereitschaft wurde mit Dutzenden gemeinsam erspielter Neuland-Takte belohnt. Dieser Kommunikation auf der musikalischen Gefühlsebene schienen an diesem Abend kaum Grenzen gesetzt. Es war alles da, vom jederzeit abrufbereiten handwerklichen Können bis hin zum selbstvergessenen Charme im Sinne von... denn sie wissen nicht, was sie tun". Insgesamt ein ganz und gar nicht alltägliches Konzert einer ebensowenig alltäglichen

Gruppe. Höhepunkte waren für mich die unorthodoxe „Trilogie“ (auf die drei Sets verteilt) mit exzessiven Soli und intensiven Intereaktionen der Musiker, „New Waltz“ vom jüngsten Voss/Ignatzek-Duo-Album und „Katzenjammer“, komponiert vom Schlagzeuger Uwe Ecker. Das Zusammenwirken von Klaus Ignatzek und Roman Schwaller, die ja auch noch in anderen Formationen aktiv sind (Ignatzek neben erwähntem Duo mit dem Saxophonisten Jochen Voss noch mit der Gruppe Crossing, Schwaller im

Vienna Art Orchestra) und mit seinem eigenen Roman Schwaller Jazz Quartett), gestaltete sich sehr spannungsreich. Spielerisch überzeugte bei beiden der stets spürbare Fundus der Jazztradition(en), aber auch die Lust am Neuen, das fast schon schamlose Ausnutzen der fruchtbaren Augenblicke. Klaus Ignatzek hatte seine neuen Kompositionen dem Quartett zwar auf den Leib geschrieben, Schwaller, Ilg und Ecker sind aber wie Ignatzek selbst Stilisten genug, solche Maßkonfektion nicht wie ein Korsett zu tragen. Somit konnte sich intensiv erlebte (bestimmt auch außermusikalische) Gegenwart als Jazz-Musik freie Bahn verschaffen.

Dieter Ilg und Uwe Ecker glänzten nicht nur durch souveräne Beherrschung ihrer Instrumente, vielmehr überzeugte auch ihre Präsenz im gesamten musikalischen Geschehen. Dieter Ilg spielt einen sehr vehementen Baß, strotzt nur so vor Ideen und geizt auch nicht mit deren meisterhafter Umsetzung. Uwe Ecker verzögert, verschleppt und verschaukelt die Takte, daß es eine Freude ist... und daß auch Melodie dabei entsteht. Die beiden zusammen versprühen einen musikalischen Geist - unterlegt mit süperben Techniken - von dem durchaus schon neue Impulse für gegenwärtige und zukünftige Spielpraxis ausgehen und mit dem sie wahrscheinlich nur die Spitze eines ganzen Eisberges an hochtalentierten jungen Jazzern verkörpern.

Gegen Ende des Jahres wird die Klaus Ignatzek Group in dieser Besetzung wieder unterwegs sein, für einige Gigs möglicherweise mit einem anderen Saxophonisten, der jüngst zusammen mit Klaus Ignatzek, Dieter Ilg und Uwe Ecker im Studio war, sich seit einiger Zeit ausschließlich auf das Sopransaxophon konzentriert hat und dessen musikalisch-persönlichem Einfluß der Jazz schon seit Jahren einiges zu verdanken hat. Die Rede ist von niemand anderem als Dave Liebman. Die LP, betitelt „The spell“, ist dieser Tage bei Nabel in Aachen erschienen und enthält neben Uwe Eckers „Katzenjammer“ ausschließlich Kompositionen von Klaus Ignatzek, so auch die „Trilogie“, die die ganze erste Seite einnimmt. Es ist die erste Platte überhaupt, die Dave Liebman mit europäischen Musikern eingespielt hat. Bei allem, was man von Liebman und nun auch von Ignatzek, Ilg, Ecker und Schwaller (er soll in diesem Zusammenhang nicht unterschlagen werden, schließlich 'ersetzt' ihn auch ein Liebman nicht) kennt, darf man sich freuen an diesem eindrücklichen Beispiel für, wie Klaus Ignatzek es formuliert, „dieses Stückchen Freiheit, das man sich im Jazz erspielt“.

Andreas Schäfler



Intensive Interaktion: Dieter Ilg, Baß, und Roman Schwaller

Foto: Claus Spitzer

Streifzug durch die zeitgenössische Szene der DDR

## Jazz In der Kammer Nr. 125

Man soll, will uns ein altes Sprichwort weismachen, die Feste feiern wie sie fallen. Was allerdings den Jazz angeht, gibt es hierfür selten Anlässe, zumindest in jüngster Zeit nicht, wo in der Kultur rigoros gekürzt wird. Daß „Jazz in der Kammer“, in den Kammerspielen des etablierten Deutschen Theaters in Ost-Berlin veranstaltet, in nahezu zwanzigjähriger Beständigkeit, erneut zu drei hochkarätigen Konzerten lockte, mag man als Kuriosum des anderen deutschen Staates werten, der eben auf Tradition setzt und sie dementprechend abfeiert. Und: im Jazz, der dort als wichtige kulturelle Strömung ernst genommen wird, ist ein erstaunliches Selbstbewußtsein zu verzeichnen, wie es viele junge Musiker ausstrahlen. Eben erst hat z. B. eines der hoffnungsvollsten Nachwuchstalente, der Schlagzeuger Mario Würzebesser, seine feste Stellung in einem Synchronieorchester aufgegeben, um ausschließlich Jazz machen zu können. Ein fast unglaublicher Vorgang, will mir scheinen.

Bei „Jazz in der Kammer“, der 125., einer Jubiläumsveranstaltung also mit drei Konzerten, war Würzebesser Hans Dampf in allen Jazzgassen, zweimal auf der Bühne: Im sich inzwischen nach vom gespielten Axel Donner Quartett und in einem Trio mit Wolfgang Fiedler, Klavier, und Charlie Eitner, Gitarre. Während sich letzteres der in Mode gekommenen minimal music verschrieben hat (und somit das Schlagzeug im eher eintönigen Hintergrund blieb), ist das blutjunge Axel Donner Quartett der Vertreter einer neuen Generation im Jazz. Sie hat sich des Bebops angenommen, variiert ihn, leuchtet Ecken und Kanten aus. Der ungestüme Stil Charlie Parkers hat in den letzten Jahren kaum eine Szene ausgelassen, ist praktisch zu einem neuen Rückgrat des Jazz geworden. Zwar ist Axel Donner kein überragender Pianist, doch prägt sein Gestus die Gruppe, die in Thomas Klemm, Tenorsaxophon, und Jens Saleh, Bass, weitere adäquate Partner hat. Noch bricht die angestaute Hitze nicht voll durch, doch gute Ansätze sind vorhanden bei diesen Youngstems. Zweifellos war an diesem Wochenende von vornherein „der zeitgenössische Jazz in der DDR in der möglichsten Breite präsentiert“, wie Martin Linzer, Mitglied der Arbeitsgruppe „Jazz in der Kammer“, deren Konzeption umschrieb. Damit verdeutlichte er einmal mehr auch deren Stellenwert für den Jazz in der DDR. Zeitgenössisch im besten Sinn dann „Doppelmoppel“, jene eigenwillige Gemeinschaft von zwei Posaunen und zwei

überragenden Gitarren. Was die Bauer-Brüder, Uwe Kropinski und Joe Sachse anstellen, läßt sich schwerlich aus dem Register des Kritikers zaubern. Da ist viel Energie im Spiel, Kraft und Erfindungsreichtum, stetes Bemühen um neue Klangfarben. „Die gemeinsame musikalische Improvisation“, so das Programmheft, „wird zum kreativen Akt immer neuer innovatorischer Richtungen“. Dieses nie versiegende Wechselspiel macht das Quartett zur vitalsten, vorbildlichsten Formation der DDR überhaupt. Ein einzigartiges Hörerlebnis.

Daß keine Begrenzung auch Beliebigkeit erzeugen kann, bewies „Fine“. Das Quintett mit einer eigenwilligen Pantomime findet nicht zusammen, zerfahrene Klangsprengsel bleiben im Raum stehen. Wenig wirkt schlüssig alles sperrig. Sinnig demonstriert die Tänzerin Fine Kwiatkowski den gehemmten und enthemmten Menschen, um zum Schluß zu erstarren. „War etwas?“ fragt sich der Zuhörer. Am spannendsten erwartet wurde wohl der Auftritt der neu formierten Uli Gumpert Workshop Band. Ich fürchte, um ein Fazit vorwegzunehmen, daß die Band die wichtigen Impulse, die seit 1972 von ihr ausgegangen sind, nicht wiederholen können. Denn so frisch wird nicht mehr musiziert, unbekümmert die Tradition angegangen, nein, Gumpert gibt sich seriös, versucht eine neue Bildungsmusik zu kreieren. Satie, der verquere Komponist vergangener Zeit, hat es ihm schon lange angetan. Die Arrangements scheinen recht konventionell verfaßt ohne den gewohnt ironischen Biß. Das Prinzip der Wiederholung, um das wichtigste Stilmittel der neuen Band herauszugreifen, nützt sich zusehends ab, erzeugt Langeweile. Sieht sich „As times go by“ noch schmunzelnd nostalgischer Casablanca-Reminiszenz verpflichtet, wird die Auftragskomposition „Kammersinfonietta“ ein recht schwerfälliges Unternehmen, das die kaum agierenden Solisten an die Kandare der Notation nimmt. „Wir lieben euch und alles wird schön“, singt Sven Johansson irgendwann. „Strahlende Schönheit ergießt sich über das Land“. (Petrowsy, Hering, Diesner, Reinhard sax / Uli Gumpert p / Klaus Koch b / Sven Johansson dm). Neben sechs Beiträgen aus der DDR (der Vollständigkeit halber sei noch der Solo-Auftritt Klaus Kochs erwähnt) gaben drei ausländische Bands der 125. Kammer internationale Tupfer. Posaunist Paul Rutherford stellte sich mit einem neuen Trio vor, das vom Free Jazz Abschied genommen hat (besonders beeindruckend: Bassist Paul Rogers, Nigel Morris, der Schlagzeuger, ist bei mir nicht haften geblieben). Auch Bassist Kent Carter, zu meinem Erstaunen oft hochgelobt, betrat mit einer neuen Gruppe, einem string trio, die Bühne. Das Ganze klingt allzu kammermusi-

kalisch, was Jazz wohl kaum ausmacht. Ohne große Ansprüche und deswegen so wohltuend, gaben sich die beiden Polen Krzysztof Zgraja, Röte, und Jacek Bednarek, Bass. Nach anfänglichem Leerlauf werden routiniert, aber auch versiert Standards angegangen wie „Blue Monk“ oder „Autumn leaves“. Die eigene Tradition verhilft den beiden dann zu präzisiertem Zusammenspiel und manch interessantem Klangeffekt.

Ein bißchen mehr Experiment hätte ich mir schon gewünscht, was die ausländischen Bands dieser Jubiläumskammer angeht. Immerhin war der Streifzug durch die zeitgenössische Szene der DDR vollauf gelungen. Sie wird auch in den achtziger Jahren aufhorchen lassen.

Reiner Kobe

Mit ganzem Einsatz

## Lou Donaldson

Charlie Parkers Bebop lebt! Nachdrücklich belegte dies der seit drei Jahrzehnten zu den tonangebenden Altsaxophonisten der Jazzwelt gehörende Lou Donaldson mit seinem Quartett im Linzer Brucknerhaus. Bewußtsein des Bebop, Besinnung auf Parkers einzigartiges Modell des Jazzmachens und stark ausgeprägte Blues-Emotionalität sind unschwer erkennbar als maßgebliche Merkmale der Musik Lou Donaldsons. Das auch im miteinander überlegen beherrschte Material für die solistischen Entfaltungen ist redlich sortiert, reicht von Donaldsons Kompositionen bis zu unverwüstlichen Standards, vom Blues bis zu Themen, die Parker berühmt machte. Der 1926 geborene Donaldson bläst sein Altsaxophon ohne große Geste, aber mit ganzem Einsatz. Souverän verbindet er in seinem swingenden Spiel die Leichtigkeit singbarer Melodielinien mit zupackender Expression. Seine Ausdrucksweise ist klar, fest umgrenzt, nie ungebärdig oder überzeichnend. Sie reicht von heftig im Fortschreiten bis einfühlsam im Innehalten. Formulierungen sind da hinreißend gebündelt, dort beschaulich aufgeflächert.

Es war völlig falsch, Donaldsons Altsaxophonschaffen, das in seiner Vollständigkeit, Reife und Richtung verwandt ist mit jenem der Asse Stitt, Adderley und Criss, oberflächlich und leichtfertig, etwa als beifallsbedürftigen Abklatsch der Kunst des Bebop-Pioniers Parker abzutun. Auch Donaldsons Partner geben in Begleitung wie in solistischen Beiträgen ihr Bestes. Der blinde Pianist Herman Foster, dessen Zusammenarbeit mit Donaldson bis in die fünfziger Jahre reicht, schöpft leidenschaftlich Möglichkeiten seines Instrumentes aus, schafft mit Rasanz und Block-Akkord-Manier orchestrale Klang-

fülle, donnernde Kaskaden, die stimulierend wirken, melodioses Gespür bestätigen und zudem gute Laune ausstrahlen. Soli des Bassisten Geoff Fuller beeindrucken durch besonnene Bewegung und flinkfingrig formulierte Fortschreitungen, Schlagzeuger Victor Jones bringt mitreißende Energie, prägt klug kombinierten und kontrastreich konzentrierten Rhythmus. Viel Beifall für die Band und ihren Boß.

Robert Urmann

Third Stream in Wien

## Neue Kompositionen von Franz Koglmann

Seit etwa 1½ Jahren widmet sich der Wiener Flügelhornist Franz Koglmann intensiv dem Komponieren. Klassisch ausgebildet und durch eine lange Phase der freien Improvisation hindurchgegangen, baut er seine neuen Arbeiten auf die zwei, für ihn wichtigsten innovatorischen Komponenten der Musik unseres Jahrhunderts: auf die Errungenschaften der 2. Wiener Schule (Schönberg, Berg, Webern) und auf die im Jazz gegebene Einheit von Komponist und Ausführendem.

Mit seinem Pipe-Tentett gelang Franz Koglmann bei einem Konzert im Rahmen der Wiener Festwochen am 23. Mai eine eindrucksvolle Demonstration seines Konzepts. Musiker aus den bekanntesten klassischen Orchestern Österreichs wie Georg Lehner, Oboe, Albert Heitzinger, Horn, Rudolf Ruschel, Posaune, und Raoul Herget, Tuba, trafen auf Jazzer wie Theo Jörgensmann, Klarinette, Roberto

Ottaviano, Sopransax, Volker Kagerer, Baß, und Peter Barborik, Schlagzeug. Der Pianist Robert Weiß verschmolz durch sein integratives, sich jeder Zuordnung entziehende Klavierspiel die beiden Bereiche zu einer ungeheuer spielfreudigen Einheit.

Es war verblüffend, wie, trotz des aus allen stilistischen und geografischen Richtungen zusammengewürfelten Ensembles, in jedem Takt der aufgeführten Musik das typische Koglmann-Feeling, also intellektuelle Coolness, introvertierter Balladenstil, ein wienerischer Third Stream mit gelegentlichen Lachausbrüchen, enthalten war. Immer blieb die, allen konventionellen Harmoniesystemen und kanonisierten Musizierpraktiken kritisch gegenüberstehende und nur der eigenen Natur verpflichtete Komponierhaltung erkennbar. Wie bei anderen europäischen Jazzorchestern und Komponisten auch, vereinigen sich in Koglmanns Musik eklektisch verschiedenste Stilmerkmale: große Formen, Jazzphrasierung, 12-Ton-Technik, Märsche, Walzer etc. Aber niemals geht es dabei um die heute so übliche Ausschlachtung bekannter Hörmuster auf Kosten der musikalischen Entwicklung. Koglmann verabscheut Effekte und sieht sich damit in guter Gesellschaft etwa mit Mahler oder Schönberg. „Genauigkeit in der Melancholie“ nennt er diese Auffassung, die in den heute gängigen neuen, postmodernen Vereinfachungen leider selten geworden ist. Keine parodistischen Elemente als Vorwand für das Allzugefällige verunzieren diese Kompositionen, aber es gibt den kurz aufflackernden Witz, der längst vorbei ist, bevor sich im Zuhörer verdummende Satttheit einstellen kann.

Anstatt von artistischen Demonstrationen lebt diese Musik von kompositorischer und improvisatorischer Vielschichtigkeit und einem weit über musikimmanente Grenzen hinausweisenden Bewußtsein. Fast jede der acht aufgeführten Kompositionen bezieht sich auf Arbeiten anderer Künstler. So auf Texte von Dieter Roth, Cocteau, Cummings, Celan oder auf die Filmarbeit Peter Kubelkas.

Exemplarisch dafür auch die Komposition „Schlaf Schlemmer, schlaf Magritte“, die dem Konzert den Titel gab. Hier werden verschiedenste Motive und Themen im Lauf des Stücks eingeführt wie die Personen in den Romanen Doderers um sich im Schlußteil zu einem einzigen festen kompositorischen Ganzen zu vereinigen. Aus dem punktuellen, geräuschhaften Beginn treten bereits Fragmente des Schlußthemas hervor, um schließlich in ein schnelles atonales, swingendes Thema zu münden. Dem Klarinettensolo, in dem Theo Jörgensmann die kompositorische Form auf intelligente Weise reflektierte, ist ein Walzermotiv vorangestellt. Nach einer weiteren Variation auf das Schlußthema folgt ein Marsch in der Tradition Alban Bergs. Die Doppelimprovisation von Tuba und Sopransaxophon bildet die letzte Barriere bevor alle Teile dieser Komposition in ein dichtes Gewebe zusammenfließen. Lyrisch wie in einer der nach-mahlerischen Filmmusiken kommt das Schlußthema im Horn, durchbrochen von Klaviercluster.

Besonders erwähnt muß hier die Instrumentierung werden. Vor allem der gekonnte Einsatz von Horn und Oboe sind stark am ungewöhnlichen Reiz der Musik des Pipe-Tentetts beteiligt. Obwohl auch das Finale von „Schlaf Schlemmer, schlaf Magritte“ durch ein Posaunensolo aufgesplittet ist, auf den hier durchaus möglichen mächtigen Abschluß verzichtet und auch durch die Improvisation, die Koglmann abschließend über das Thema bläst, jede Effekthascherei unterbunden wird, wirkt das Stück geschlossen, endet dort, von wo es gedanklich ausgegangen sein mag: im unprätentiösen Ton des Flügelhorns.

Franz Koglmann schrieb zu dieser Komposition und zum gesamten Konzert folgende Notiz: „Komposition und Improvisation, amerikanisches Feeling und europäische Tradition, Tonalität und Frei- bzw. Atonalität, Emotion und Intellekt - Gegensatzpaare, welche ich nicht demokratisch zu nivellieren, sondern als reizvolle Kontraste behutsam anzuwenden trachte. Man denke an die spannungsreiche Gleichzeitigkeit von Tag und Nacht in manchen Bildern Rene Magrittes oder an die Fensterbilder Oskar Schlemmers, die das unsichtbare Rauminnere stärker imaginieren als den dargestellten Ausblick.“

Robert Bilek



Eindrucksvolle Demonstration seines musikalischen Konzepts im Rahmen der Wiener Festwochen: Franz Koglmann  
Foto: Christian Lukow



Red Bean Jazzers

Traditioneller New Orleans Jazz  
aus Florenz

## Red Bean Jazzers

Wer sind die Red Bean Jazzers, so wird sich mancher hier in Deutschland fragen. Vielleicht denkt der eine oder andere bei diesem Namen auch gleich an New Orleans, wo Red Beans (& Rice) nach alter Tradition montags gegessen werden, in manchen Restaurants gelegentlich - und das nicht nur am Montag - mit einer „Portion“ Jazz.

New Orleans ist in der Tat das richtige Stichwort, denn die Red Bean Jazzers spielen traditionellen New Orleans Jazz, wenn auch nicht am Mississippi (und natürlich nicht (nur) bei Roten Bohnen und Reis), sondern in Florenz, was der Qualität ihrer Musik aber keinerlei Abbruch tut. Im Gegenteil, wer diese Musik nicht nur spielen, sondern auch lieben gelernt hat, der kann sie auch überzeugend darbieten, selbst wenn seine Wiege - wie bei den Red Bean Jazzers - am Arno stand. Und daß die Red Bean Jazzers voller Begeisterung den New Orleans Jazz nachleben und damit ein Stück Vergangenheit lebendig erhalten, beeindruckt jeden, der sie schon einmal erlebt hat. Leider gab es bis jetzt nicht sehr viele Gelegenheiten, sie außerhalb von Florenz spielen zu sehen, was sicher u. a. damit zusammenhängt, daß die Band noch nicht sehr lange besteht. Gegründet wurde sie vor acht Jahren von dem Posaunisten Max Palchetti, der jedoch nur vier Musiker zusammenbrachte und deshalb wohl oder übel aus der Not eine Tugend machen und - entgegen der üblichen New Orleans-Besetzung - auf Trompete, Klavier und Schlagzeug

verzichten mußte (er fand einfach keine geeigneten Musiker für die fehlenden Instrumente in und um Florenz herum). Daß dies aber nicht viel zu sagen hat, bewies die Band sehr schnell, und so ist es schließlich bei dem Quartett geblieben. Doch ganz so ungewöhnlich ist diese Besetzung auch wieder nicht, denn es gab schon ähnliche Gruppen (ohne Trompete und ohne Schlagzeug) mit New Orleans Musikern, z. B. Louis Nelsons Big Four, bei der statt des Basses ein Klavier eingesetzt war.

Das Instrumentarium mit Posaune und Klarinette sowie Banjo und Baß in der reduzierten Melodie- bzw. Rhythmusgruppe hat sich also nicht geändert. Allerdings gab es seit dem Gründungsjahr 1976 mit Ausnahme des Posaunisten Max Palchetti personelle Umbesetzungen: Klarinette spielt inzwischen sein Sohn Fabio Palchetti. Fabio ist für die Red Bean Jazzers - ohne die Leistungen seines Vorgängers Piero Borrini schmälern zu wollen - eine echte Bereicherung. Als ich ihn im Juni 1983 in Lugano hörte und ihn darauf ansprach, daß er sehr an George Lewis erinnere, bestätigte er mir, daß er ihn als sein Vorbild betrachte und geriet dabei fast ins Schwärmen. In diesem Zusammenhang sprach er davon, daß er seine Boehm-Klarinette gegen eine Albert-Klarinette, wie sie George Lewis spielte, austauschen wolle, da sie für den New Orleans-Stil besser geeignet ist. Und wenn gerade von Vorbildern die Rede ist, so fiel mir auf, daß Max Palchetti auf der Posaune so versiert ist, daß er je nach Stück mal Jim Robinsons, mal Louis Nelsons Spielweise einfließen läßt. Ebenso versteht er es als Bandleader ausgezeichnet, seine Gruppe in Stimmung zu bringen und so das Publi-

kum zu begeistern. Auffallend ist dabei die feine, beinahe vornehme Art seines Auftretens. Nicht zuletzt deshalb wird er „Lord“ Palchetti genannt.

Was die Rhythmusgruppe betrifft, so liefern inzwischen Antonio Meucchi am Banjo und Bobby Matassi am Baß den lockeren, entspannten New Orleans-Beat (an ihrer Stelle spielten 1980 Dario Bevilacqua und Angelo Palchetti Banjo bzw. Sou-saphon). Bobby Matassis swingender Baß bildet übrigens auch mit Max Palchettis Posaune eine wichtige Stütze der Band Picayune New Orleans Music aus Muzzano/Schweiz, in der Hannes Anrig als Trompeter und Bandleader auftritt - den Jazz Podium-Lesern bekannt als Organisator des alljährlich stattfindenden New Orleans Jazzfestivals in Lugano/Schweiz. Blättern wir zurück in der Bandchronik der Red Bean Jazzers: Bis 1978 spielten sie - abgesehen von einigen Radiosendungen - noch selten öffentlich. Vielmehr waren es private Veranstaltungen wie Kindstauen, Hochzeiten, Parties, bei denen sie aufspielten, getreu dem Motto alter Bands aus New Orleans: „Music for ev'ry occasion“, was aber auch heute noch - wie das Schild der Red Bean Jazzers deutlich macht - von Bedeutung ist. Von 1978 bis 1980 traten sie regelmäßig einmal wöchentlich im „Omnibus“ in Florenz auf. Seit 1980 spielen sie zweimal wöchentlich im Jazz Club, Via Nuova de Caccini, N. 3, Firenze (Florenz), nebenher in vielen Bars und kleinen Restaurants: sie können sich inzwischen vor Aufträgen kaum noch retten. Auch beim New Orleans Festival in Lugano, wo man den besten New Orleans Jazz in Europa hören kann, haben sie bislang viermal teilgenommen und zählen zu den Höhepunkten der dortigen Veranstaltungen.

Als ich die Red Bean Jazzers 1980 zum erstenmal in Lugano hörte, hätte ich allzu gerne eine Schallplatte dieser Gruppe mit nach Hause genommen, doch war dies damals leider noch nicht möglich. Verglichen mit manchen anderen „europäischen“ New Orleans Jazz-Bands, die geschäftstüchtig jedes Ereignis zum Anlaß nehmen, um eine LP von mehr oder weniger guter Qualität auf den Markt zu bringen, haben sich die Red Bean Jazzers in dieser Hinsicht recht bescheiden gezeigt, denn erst 1983 kam ihre bisher einzige LP heraus, die dafür aber an Qualität nichts zu wünschen übrig läßt. Etwas poetisch ausgedrückt, könnte man sagen: Mit „In The Good Old Summertime“ (so der Titel der Platte) erlebt man „Good Old New Orleans Jazz“ daheim! Wer die Platte noch nicht besitzt, kann sie sicher während der Deutschland-Tournee der Red Bean Jazzers, die für 21. -29. Juli 1984 geplant ist, kaufen und natürlich die Gruppe „live“ erleben.

Eberhard Kraut



Tradition in der Entwicklung des Fortschritts

## Das Chico Freeman Quartett

Patrick Irwin lobte den farbigen Tenorsaxophonisten Chico Freeman - er bläst außerdem Sopransaxophon, Baßklarinette und Flöte - „als den vielleicht intensivsten inside-/outside-Spieler“; also traditionsbewußt solide/experimentell fortschrittlich - keine Charakteristika, die zwangsläufig Gegensätze provozieren müssen, sondern zu gleicher Zeit harmonisch fusionieren können. Freeman, dessen Improvisationskunst von Sonny Rollins, John Coltrane, seinem Vater Von Freeman und Free Jazz-Ausläufern beeinflusst wird, schrieb 1982 zu seiner Langspielplatte „Tradition in Transition“: „Ich sehe dieses Album als Kreislauf ohne Anfang und ohne Ende, als Ausflug in die Chancen unserer Existenz, die mir unbegrenzt erscheinen, als Reise von der Gegenwart ins Ungewisse, als Entwicklung jenseits von Zeit und Vorstellungen.“ So weltentrückt und philosophieverdächtig sich seine Worte auch lesen; seine Musik bewahrte sich neben Augenblicken ästhetisierenden Schönklangs ihre beißende Schärfe, erfahrungsgewohnte Härte und herausfordernde Angriffslust. Auf der Bühne selbstverständlich prickelnder als im Studio; geladen mit Schweiß, Botschaft, Authentizität, Realitätsbezogenheit. Vergleichbar mit einem Balanceakt ohne Netz und doppeltem Boden - mit vollem Risiko, ohne Sicherheitsgarantien. Alleine angewiesen auf die Gunst des Augenblicks.

Chico Freeman und seine Freunde (Pianist Mark Thompson, Kontrabassist Cecil McBee, Schlagzeuger Freddy Waits) lebten bei ihrem Gastspiel im Münchner Jazzlokal Vielharmonie ihre Überzeugungen konsequent. Sie schichteten über hypnotisierend wirkendem Rhythmus Einfälle faszinierend logisch (Mark Thompsons „Spooky fade“). Sie fanden Funkinspiration akustisch, leiteten swingend in atonale Bereiche (Chico Freemans „Free association“). Sie stellten ihre musikalische Mitteilbarkeit unter die Schirmherrschaft Duke Ellingtons („In a sentimental mood“). Weniger gefühlsverklärt; eher energiebewußt, nuancenverliebt, keine Sekunde verlegen, neue Ideen zu entwickeln. Sie entfachten Tenorfieber mit der gleichen Begeisterungsfähigkeit wie Generationen vor ihnen beispielsweise Eddie „Lockjaw“ Davis oder Arnett Cobb. Sie sprühten Funken, die Kettenreaktionen heraufbeschworen, Explosion an Explosion reihten (Sigmund Rombergs „Softly as in a morning sunrise“). Gaststar Tenorsaxophonist Charles Walker; Chico Freeman und er kennen sich aus Chicago). Sie



Asthetisierender Schönklang, herausfordernde Angriffslust: Chico Freeman

Foto: Roland Fischer

warfen mit Raffinesse, die kompositorische Flexibilität facettenreich erweiterte, Schlaglichter lateinamerikanischer Lebensfreude (Chico Freemans „Tribute to our fathers“). Sie umrahmten Bluesintensität mit Strenge favorisierenden Ein- und Ausblenden (Mark Thompsons „Y. W. Blues“). Sie entschlossen sich nach „Verwirrspielen“, die ihr Thema abwechselungsreich gestalteten, zu gradlinigen Fortsetzungen (Chico Freemans „Each one teach one“).

Chico Freeman und seine Begleiter gaben sich vergangenheitsbeflissen und avantgardebejahend. Sie schlugen Brücken von gestern nach morgen. Sie verbanden Erreichtes mit Zukünftigem. Sie fungierten als Bindeglied: Chico Freeman trotz Vorwärtstrebens seiner Verbeugung vor großen Kollegen wegen; Mark Thompson seiner erfrischend modern-konventionellen Pianoauffassung wegen, die allerdings des öfteren freie Alternativen suchte; Cecil McBee und Freddy Waits ihrer souveränen Aufbereitung großen Jazzes wegen: dem von John Coltrane und Max Roach, das nach wie vor unverändert aktuell bleibt.

Michael Wangler

### Quer durch die Genres

## Härte 10

Seit April wird der Frankfurter Jazzkeller von neuen Pächtern geführt, zwei jungen Leuten, die mit Idealismus und Optimismus frischen Wind in den jazzhistorisch bedeutsamen Ort bringen wollen. Nach ersten Erfolgen sieht es so aus, als sollte ihnen das gelingen. Mit einem offeneren Programmkonzept haben sie es geschafft, ein Publikum in den Jazzkeller zu locken, das man dort vor Jahresfrist schwerlich getroffen hätte. Undenkbar wäre es gewe-

sen, daß vor einem Jahr dort Härte 10 gespielt hätte, ein aufregendes Trio aus Köln, das sich nur gewaltsam als Jazzgruppe einordnen läßt. Die drei Musikanten machen es den Kritikern und dem Publikum schwer, Kategorien für ihren irritierenden Vortrag zu liefern - es gibt sie nicht. Härte 10 streift ungeniert durch alle nur denkbaren Genres, persifliert hier den Blues, parodiert da den Schlager, wackelt am Thron des Rock-Idols Jimi Hendrix, zieht eine Brise New Wave durch die Keyboards und versetzt dann wieder kraftvoll durchgeschlagene Rhythmen mit Funk-Elementen.

Wer diesen avantgardistisch-ironischen Streifzug durch die Musikszene für bare Münze nimmt, der sollte den Refrain des Stücks „Ganz leis' erklingt Musik“ beherrzigen - „es ist nur ein Spiel“. Ein Spiel freilich mit doppeltem Boden, denn die hintergründig-banalen Texte betreiben bisweilen subversive Kritik, etwa, wenn ein passant die ideologischen Gehalte von Schlagern ausgesprochen werden. Dieser „politische“ Anspruch von Härte 10 kommt indes nicht mit dem erhobenen Zeigefinger des Besserwissers daher, sondern schmuggelt sich eher unbemerkt und stets mit einem Augenzwinkern in die mitreißende musikalische Interaktion. Die Parolen und die Genres sind ausgereizt. Daß die musikalischen Genres sich erschöpft haben, bedeutet: man kann mit ihnen spielen. Genau das machen die drei Musiker auf anregende, souveräne und witzige Weise, wenn sie auf höchstem Niveau Rhythmus, Elektronik, Text, Gestik und Mimik zur Härte 10 collagieren. Mit dieser erfrischenden Mixtur liegen Valerie Kohlmetz, Percussion, Frank Köllges, Schlagzeug und Mike Herting, Keyboards, quer zur bundesdeutschen Musikszene, also genau richtig - das neue Publikum im Frankfurter Jazzkeller war begeistert.

Erk Walter

# Jazz News

**Peter Kowald** wurde der jetzt mit 10 000 Mark dotierte Von-der-Heydt-Preis von der Stadt Wuppertal verliehen. Im Jahr 1971 ging der damals nur mit 5000,- DM dotierte Kulturpreis an Peter Brötzmann und 1979 an Detlev Schönenberg.

Das **Grubenklangorchester** hat soeben eine neue Platte fertiggestellt, die ausschließlich Kompositionen von Hanns Eisler enthält, die Georg Gräwe für das Orchester bearbeitet und arrangiert hat. Den Hauptteil bilden die Musikern aus dem Stück „Die Mutter“, dazu gekommen sind 4 Lieder aus „Die Tage der Commune“, bei denen der Regisseur Manfred Karge die Gesangspartien übernahm. Bei der Platte, die im September bei AufRuhr Records erscheinen wird, wirkten mit: Franz Koglmann, Horst Grabosch, Trompete, Flügelhorn, Willem van Manen, Posaune, Melvyn Poore, Tuba, Theo Jörgensmann, Klarinette Roberto Ottaviano, Harald Dau, Eckard Koltermann, Saxophone, Klarinette, Georg Gräwe, Klavier, Kai Kantak, Baß, und Achim Krämer, Schlagzeug. Das Grubenklangorchester wird ab Mitte Oktober wieder Konzerte geben. Kontakt: AufRuhr Records, Norbert Sollbach, Mozartstr. 4, 4690 Herne 2, Tel. 0 23 25/79 83 83.

**Gabriele Hasler & Foolish Heart** konnten im Juni ihre erste Platte für das neugegründete Thein Label in Bremen aufnehmen. Thein legte bereits im Mai eine LP der Uli Beckerhoff Group unter dem Titel „Reality“ vor. Beide Gruppen werden im Herbst auf Deutschlandtournee gehen. Thein Musikproduktion & Publications werden in Zukunft mit weiteren Musikern der europäischen Szene Platten produzieren. Kontakt: Thein Musikproduktion & Publications, Liniestr. 12, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/7 49 44.

**Joachim Kühn** gibt mit den Musikern, mit denen er seine neue Platte, die er unter dem Titel „I'm not dreaming“ für CMP aufgenommen hat, im Dezember Konzerte. Dabei sind also der Posaunist George Lewis, der Cellist Ottomar Borwitzky und die Percussionisten Mark Nauseef und Herbert Forsch. Kühn begann im Mai mit den Aufnahmen für sein neues Soloalbum in Berlin, im Juni trat er als Gastsoolist mit der Michel Portal Unit, zu der Harry Sokal, Harry Pepl und Daniel Humair gehörten, bei Festivals in Frankreich auf. Im Juli gastiert der Pianist in England und im Herbst wird er sich wieder in Deutschland vorstellen. Kontakt: veraBra music, Postfach 64 01 57, 5000 Köln 60, Tel.: 02 21/ 5 99 20 31.

**Barbara Dennerlein**, 19-jähriges Orgeltalent aus München, legte unter dem Titel „Jazz live auf der Böhm“ eine Platte vor, die am 6. Juli 1983 im Domicile in München aufgezeichnet wurde. Produziert wurde die LP von der Firma Dr. Böhm, Elektronische Orgeln im Selbstbau-System.

**Overtone** nennen der Pianist Chris Beier, der Bassist Rainer Glas und der Schlagzeuger Rudi Roth ihr neugegründetes Trio. Gespielt werden Jazz Standards, die von Beier reharmonisiert wurden. Im August nimmt Overtone die erste Platte auf, die unter dem Titel „All the things you are“ erscheinen soll. Kontakt: Rainer Glas, Am Europakanal 15, 8520 Erlangen, Tel.: 0 91 31/99 28 25.

**Uli Beckerhoff** geht im Oktober und November mit dem Saxophonisten Christof Lauer, dem Pianisten Bob Degen, dem Bassisten Gunnar Plümer und dem Schlagzeuger John Marshall auf Tournee durch Holland, Frankreich und die BRD. Kontakt: Concertbüro Manfred Kerckhoff, Poststr. 2, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/7 57 63.

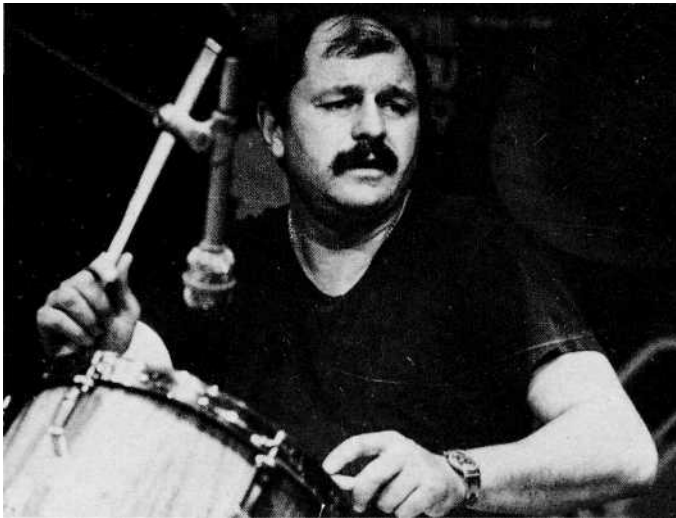
**Pohl Musik** startet Mitte Oktober seine Herbsttournee durch die BRD, Österreich und die Schweiz. Das Avantgarde-Trio wird dabei Besetzungserweiterungen vornehmen, die den Bereich der bildenden Kunst sowie der Video Art Performance ins Programm einbeziehen. Kontakt: AufRuhr Records, Norbert Sollbach, Mozartstr. 4, D-4690 Herne 2, Tel. 0 23 25/ 79 83 83.

Den **Preis der Deutschen Schallplattenkritik** erhielten folgende Jazzplatten in der Vierteljahresliste 2/1984: Brüninghaus-Stockhausen-Studer „Continuum“ ECM 1266, Richie Cole. „Return to Alto Acres“ Paj PA 8023 und Dick Hyman-Dick Wellstood „I wish I were twins“ Swingtime Records 8204.

## Jazzkurs mit Bernd Konrad in Esslingen

Bernd Konrad wird im Rahmen der Festlichen Tage '84 in Esslingen am Neckar, die vom 28. Juli bis 5. August dauern, einen Workshop für instrumentalen Jazz geben, bei dem der Saxophonist mit den Kursteilnehmern improvisieren und eigene Kompositionen einstudieren wird, die im Abschlußkonzert vorgestellt werden sollen.

Auch ein Workshop für Jazzgesang ist geplant, er steht unter dem Motto „Vokaler Jazz und Barbershop Singing“ und wird von dem Norweger Odovar Hildre bestritten. Kontakt: Arbeitskreis Musik in der Jugend (AMJ), Postfach 14 60, 3340 Wolfenbüttel, Tel.: 0 53 31/4 28 00.



Unterrichtet beim Workshop des Deutsch-Französischen Jugendwerks in Annecy: Daniel Humair Foto: Robert Urmann

## Workshop des Deutsch-Französischen Jugendwerks In Annecy/F

In der Zeit vom 16.-24. September veranstaltet das DFJW einen Workshop in Annecy, für den sich junge deutsche und französische Jazz-Posaunisten, -Trompeter und -Schlagzeuger bewerben können. Die Bewerber sollen nicht älter als 25 Jahre, Berufstätige nicht älter als 30 Jahre sein. Gearbeitet wird abwechselnd in Instrumentengruppen unter Leitung von Albert Mangelsdorff, Posaune, Manfred Schoof, Trompete, und Daniel

Humair, Schlagzeug, sowie in Combos, die entsprechend gebildet werden. Das DFJW übernimmt die Fahrtkosten der Teilnehmer in Höhe der 2. Bahnklasse und die Kosten für Übernachtung und Frühstück. Die Kosten für Verpflegung von ca. 20,- DM pro Tag sind von den Teilnehmern selbst zu tragen. Bewerbungen sind bis zum 1. Juli zu richten an das Deutsch-Französische Jugendwerk, Referat III, Rhöndorfer Str. 23, 5340 Bad Honnef, Tel. 18 08-0

**Georg Gräwe** hat mit dem Klarinettenisten Theo Jörgensmann und dem Schlagzeuger Paul Lytton ein neues Trio zusammengestellt, das in nächster Zeit Konzerte geben wird. Kontakt: Georg Gräwe, Kortumstr. 5, 4630 Bochum 1, Tel. 02 31/1 51 00.

**Wolfgang Lauer's Touch**, das Quintett des Bassisten Lauer, zu dem der Trompeter David George, der Saxophonist Uwe Werner, der Gitarrist Thomas Horstmann und der Schlagzeuger Josef Vejvoda gehören, geht im November auf Tournee und produziert eine Platte. Lauer, der seit April auch als Bassist bei Hana Hegerova arbeitet, erhielt vom Bayerischen Rundfunk eine Auftragskomposition für Totensonntag. Kontakt: Maigisch Promotion, Scheffelmühle, 7250 Leonberg, Tel.: 0 71 52/2 1314.

**Music Liberation Unit**, die Gruppe des Bassisten Franz Dannerbauer, zu der noch der Trompeter Franz-David Baumann, der Saxophonist Michael Außerbauer und der Schlagzeuger Thomas Elwenspoek gehören, hat vor kurzem unter dem Titel „Love go“ eine Platte produziert. Dannerbauer arbeitet derzeit an der Verwirklichung eines Projektes, bei dem es um die Aufnahme einer Suite in Zusammenarbeit mit einem Kölner Chor, drei Bläsern und Rhythmusgruppe geht. Kontakt: Franz Dannerbauer, Freisinger Str. 63, 8045 Ismaning bei München, Tel.: 0 89/ 96 82 38.

**GAIA** unternahm im April und Mai eine Tournee durch Belgien und die BRD, bei der der polnische Gitarrist Wojtek Waglewski, der auch auf GAIA's Debutplatte „All in green“ zu hören ist, als Gastsolist beteiligt war. Im Herbst tritt GAIA wieder in Triobesetzung mit Manuela Schmitz, Flöte, Gesang, Percussion, Wolfgang Riedel, Gitarre, Percussion, und Peter Mohr, Congas, Percussion, auf. Kontakt: GAIA, Manuela Schmitz, Hochheimstr. 38, 5162 Niederzier 2, Tel.: 0 24 28/44 53.

**Theo Jörgensmann** hat mit John Fischer unter dem Titel „The deep blue lake“ auf Re-Entry records eine neue Platte vorgelegt. Das Duo unternimmt im Herbst eine Tournee.

**B & S-Musikkommunikation** ist der Name einer neuen Schallplattenproduktions- und Musikverlagsfirma, die Mathias Brunner-Schwer in Berlin gegründet hat. Die Firma arbeitet mit zwei ausländischen Firmen, mit JMS, Paris, und Parole et musique, Montreal, zusammen. Die vier ersten Platten der B & S-Musik liegen jetzt vor. Es sind Christoph Spindel Group feat. Michael Sagmeister „Between the moments“, das Catherine-Escoude-Lockwood Trio, die Jean-Michel Kajdan Group „Mummy“ und die kanadische Jazz-Rock-Gruppe UZEB „You, be easy“. Die Platten werden von der Corona Musik GmbH, Grusonstr. 55, 2000 Hamburg 74, vertrieben.

Bei der **12. Internationalen Tanzwerkstatt**, die vom 8.-21. Juli im Schulzentrum Pennenfeld in Bonn-Bad Godesberg stattfindet, wird auch wieder Jazz Dance unterrichtet. Der Leiter der ITW, Fred Traguth, verpflichtete dafür Meribeth Kisner und Fred Benjamin aus den USA. Auch im Herbst-Zyklus, der vom 8.-13. Oktober dauert, liegt ein Schwerpunkt auf Jazz Dance, den Noell Hall unterrichten wird. Kontakt: Internationale Tanzwerkstatt Bonn, Postfach 24 67, 5300 Bonn 1, Tel. 02 28/ 28 3075 + 63 23 26.

Chris Beckers unternimmt im Herbst mit seiner Gruppe Splash eine einwöchige Japan-Tournee und gibt anschließend Konzerte in Deutschland und Holland. Der Gitarrist hat mit der japanischen Polydor einen langfristigen Vertrag unterzeichnet und wird im Rahmen der Japan-Konzerte auch seine neue Single „Keep on dancing“ vorstellen, auf der der amerikanische Sänger Eddie Conard zu hören ist. Splash besteht derzeit neben Beckers aus dem Keyboardspieler Hermann Wolters, dem Sänger und Percussionisten Eddie Conard, dem Bassisten Marcel Schimscheimer und dem Schlagzeuger Marcel Serierse. Kontakt: Chris Beckers, Liststiege 20, 4460 Nordhorn, Tel. 0 59 21/3 71 07.

**Robert Turner** and the Silver Heart Singers, Sharon Johnson sowie die Pentecostal Ambassadors gehören zu einem Gospelpa-

ket, das im November und Dezember in Deutschland auftreten wird. Kontakt: Marcus N. Eley, Wissmannstr. 22, 1000 Berlin 33, Tel.: 0 30/8 91 28 51.

**Torsten de Winkel** wird vom 15. bis 28. Juli mit dem Bassisten Hellmut Hattler und dem Schlagzeuger Alphonse Mouzon auf Tournee sein. Kontakt: Stage Concerts, Rheinallee 18 bis 20, 6500 Mainz, Tel.: 0 61 31/67 29 03.

**Bernd Koppen und Heinz Becker** legten unter dem Titel „Tanz der Altarfiguren“ eine Platte vor, die in der Pfarrkirche Maria Magdalena zu Haltern-Flaesheim aufgenommen wurde. Kontakt: Senti-Records, Graudenzer Str. 17, 5600 Wuppertal 2, Tel.: 02 02/ 51 08 30.

**Peter Zisler** unternimmt mit seiner neuformierten Group, zu der der Bassist Martin Fuchs und der Schlagzeuger Peter Weißbarth gehören, im November eine Tournee. Der Flötist war Preisträger bei Jugend jazzt '82 in Baden-Württemberg. Kontakt: Peter Zisler, Bronnwiesenweg 18, 7062 Rudersberg, Tel. 0 71 38/27 50.

**Martin Müller** nimmt im Juli mit dem Bassisten Michael Höfler und dem Schlagzeuger Rolf Kilchling eine Platte auf. Das Trio des Karlsruher Gitarristen geht von September bis November auf eine 40 Konzerte umfassende Tournee durch Schweden, Österreich und die Schweiz. Kontakt: Musikverlag H. Burger\* M. Müller, Jollystr. 10,

7500 Karlsruhe, Tel. 07 21/ 81 64 84.

**Recommended Music** nennt sich ein Label für „andere“ Music, wobei dies aber nicht unbedingt nur als Synonym für Avantgarde oder Experimente stehen muß. Die in Würzburg beheimatete Firma legte zwei Platten vor: Voices Notes & Noise und Skelton Crew „Learn to talk“. Kontakt: Recommended Music, Dominikanergasse 7, 8700 Würzburg, Tel.: 09 31/5 65 74.

**Mombasa**, die Gruppe des in Berlin lebenden Posaunisten Lou Blackburn tritt am 4. Juli beim Jazz Festival in Lugano und am 15. Juli beim Northsea Festival in Den Haag auf. Im September wird die Formation in Baden-Württemberg gastieren und im Oktober in Bayern und Österreich auf Tournee sein. Kontakt: Mary Walker, Teterower Str. 15, 1000 Berlin 47, Tel.: 0 30/6 06 35 75.

**innerAtem** arbeitet seit 1983 zusammen und besteht aus dem Gitarristen und Flötisten Uli Ingensbold aus Oberhausen und den beiden Berlinern Klaus Wilmanns, Kontrabaß, und Peter Hollinger, Schlagzeug. Demnächst erscheint ihre erste Platte auf View-Records, die im Herbst auf einer Tournee vorgestellt werden soll. Kontakt: Klaus Wilmanns, Karl-Marx-Str. 152, 1000 Berlin 44, Tel. 0 30/6 86 71 85.

**Niki De Saint Phalle** gestaltete das Plakat für das 18. Jazz Festival Montreux.

**Sarah Vaughan** stellte sich am 30. Juni in der Tonhalle in Düsseldorf bei der Suite „One world one peace“ vor, die auf Gedichten von Karol Wojtyla, dem jetzigen Papst Johannes Paul II., basiert. Die Musik schrieben Tito Fontana und Sante Palumbo, es spielte das Bernard Ighner Orchester und es sang ein Chor unter der Leitung von Lalo Schiffrin. Diese Uraufführung wurde vom WDR in Verbindung mit Crescendo SRL, Mailand, ermöglicht.

**Spring** ist der Name eines neuen Sextetts aus München, das am 7. Juli beim Theater-Festival in München-Gräfelfing ein Konzert geben wird. Die Gruppe, die Modern Jazz bietet und auch eigene Stücke spielt, besteht aus dem Trompeter Conny Korn, dem Altsaxophonisten und Flötisten Martin Beierle, dem Tenorsaxophonisten Heinz Kaestner, dem Gitarristen Lars Kurz, dem Bassisten Klaus Greif, dem Schlagzeuger Karl Dengler. Kontakt: Heinz Kaestner, Barerstr. 84, 8000 München 40, Tel. 0 89/ 2 71 8919.

**Barry Manilow**, Rock- und Popsänger, nahm kürzlich ein Album mit Jazz-Standards auf, das unter dem Titel „2.00 a. m. - Paradise Cafe“ vorliegt. Manilow ist darauf auch mit Mel Torme und Sarah Vaughan zu hören, die Begleitgruppe besteht aus Gerry Mulligan, Mundell Lowe, Bill Mays, George Duvivier und Shelly Manne.

# Jazz News

Die **Buddy Rich Big Band** trat zusammen mit Frank Sinatra Anfang Juni in der Carnegie Hall auf. Gordon Jenkins, Komponist, Arrangeur und Pianist ist am 1. Mai in Malibu, Californien im Alter von 73 Jahren gestorben. Jenkins machte Arrangements und leitete Plattenaufnahmen für Frank Sinatra, Nat King Cole und Louis Armstrong. Mit seinem „Goodbye“ pflegte Benny Goodman seine Auftritte zu beenden.

**Buddy Tate**, Tenorsaxophonist der alten Count Basie Big Band, wird vom 11.11. bis 17.11. wieder mit dem Berliner Schlagzeuger Torsten Zwingenberger und seinem Swingtett auf Tournee gehen, nachdem beide im Oktober '83 eine erfolgreiche Gastspielwoche in der Münchner Drehleier und einen Rundfunkmitschnitt des SDR in Stuttgart gemacht hatten. Bei der diesjährigen Tournee werden wieder der Münchner Pianist Otto Weiß, der Bassist Dieter Gutzkow und die Sängerin Regina Tischer dabei sein. Kontakt: Torsten Zwingenberger, Bandelstr. 4, 1000 Berlin 21, Tel. 0 30/3 94 58 04.

**Torsten Zwingenberger's Swingburger's** haben sich neu formiert. Mit dem Schlagzeuger spielen jetzt der Klarinettist und Saxophonist John Defferary, der Vibraphonist Hendrik Meurkens, der Pianist Ulli Hanke, der Bassist Kalli Gerhards und der Sänger „Shorty“ Randolfs. Das Repertoire der Gruppe besteht aus am Swing, Blues, Rhythm & Blues und Bossa Nova orientierten Stücken. Kontakt: Torsten Zwingenberger, Bandelstr. 4, 1000 Berlin 21, Tel. 0 30/3 94 58 04.

Beim **International Amateur Contest** werden sich beim Jazz Festival in San Sebastian vorstellen: die Royal Garden Jazzmen aus England, A Free K aus Spanien, Zbigniew Lewandowski aus Polen und Novos Tempos aus Frankreich. Diese 4 Gruppen wurden aus insgesamt 60 Bewerbern ausgewählt.

**Jazz ensuite** ist der Titel einer neuen französischen Jazz-Zeitschrift, die alle zwei Monate erscheint und von der Jetzt die vierte Nummer vorliegt. Das Spektrum der Beiträge in dem mehr als 100 Seiten starken Heft reicht von der Vorgeschichte des Jazz in Frankreich über Musiker-Porträts und -Interviews (Jean-Luc Ponty, Barre Phillips, Yochko Seffer u. a.) bis zu Jazzfilmen. Eine Fortsetzungsreihe präsentiert Derek Baileys Buch über Improvisation kapitelweise in der französischen Übersetzung von Gerard Rouy. Auch die üblichen Rubriken mit Informationen und Schallplatten-Neuerscheinungen fehlen nicht, jedoch gibt es anstelle von Rezensionen nur kurze Kommentare. Der Herausgeber der in Paris erscheinenden Zeitschrift ist Edouard Pastor, und die Chefredaktion liegt in Händen von Jean Rochard. Das Auslandsabonnement kostet für sechs Hefte 210 Francs. Kontakt: Jazz ensuite, 1 boulevard Ney, F-75018 Paris

**Jochen Schrumpfs Ceddo** nennt sich eine Gruppe, die sich 1978 um den Dortmunder Gitarristen gebildet hat. Das Konzept von Ceddo hat sich im Laufe der Jahre kaum geändert. Das musikalische Material wird ausschließlich selbst erarbeitet, wobei die Grundelemente Funk, Latin, Jazz und Rock sind. Mit Schruppf spielen der Saxophonist Thomas Haberkamp, der Bassist Hartmut Kracht und der Schlagzeuger Peter Knollmann. Kontakt: Manfred Wilkens, Konrad-Adenauer-Str. 8, 2832 Twistringen 1, Tel. 0 42 43/18 34.

## Deutsches Jazz Forum '84 in Braunschweig

Das diesjährige Deutsche Jazz Forum der Union Deutscher Jazz-Musiker findet am 19. und 20. Oktober in Braunschweig im dortigen Freizeit- und Bildungszentrum „Bürgerpark“ statt. Es wird wieder einen Querschnitt des herausragenden zeitgenössischen Jazzschaffens in der Bundesrepublik präsentieren. Workshops, Aktionen, Info-Börse und Jahreskongreß der UDJ werden Rahmenveranstaltungen bilden. Das Festival wird von den Musikern der UDJ

**Freeport**, ein Bremer Trio, nahm für amf-records eine Platte auf, die im September erscheinen wird. Das Trio besteht aus dem Saxophonisten Michael Siever, dem Pianisten Michael Berger und dem Schlagzeuger Manfred Naumann, bei den Aufnahmen wirkte zudem noch der inzwischen tödlich verunglückte englische Bassist Harry Miller mit. Neben den Quartettaufnahmen ist auf der LP auch ein großorchestrales Werk von Michael Sievert zu hören. Kontakt: amf-records über EFA 45, Danziger Str. 29, 5203 Much.

zusammen mit der örtlichen Musikerinitiative und der Stadt Braunschweig organisiert. Es ist eine Non-Profit-Veranstaltung. Im Zentrum der gemeinsamen Diskussionen zwischen Musikern, Journalisten, Kulturpolitikern und Publikum werden in diesem Jahr Aspekte der Neuorientierung zwischen der Gewerkschaft Kunst und der geplanten Kultur- und Mediengewerkschaft stehen. Kontakt: Union Deutscher Jazz-Musiker, 3304 Wendeburg-Ersehof, Tel. 0 53 03/52 55.

## Workshop für Flöte, Geige, Cello und Gitarre

Dieser Workshop findet vom 15.-21. Juli 1984 ebenfalls in Altenmelle statt. Als Dozenten fungieren Sibylle Pomorin, Flöte, Stefan Schulz, Gitarre, Peter Bayreuther, Lutz Wagner, Geige und Wilhelm Schulz, Cello. Schwerpunkte des Unterrichts sind Entspannung, Atmung, Bewegungstraining als Voraussetzung für Lockerheit und Spielfluß. Instrumentalunterricht findet einzeln oder in Gruppen statt, wobei jeder Teilnehmer auf

seinem individuellen Stand und nach seinen Interessen gefördert werden soll. Außerdem werden Rhythmik, Harmonielehre und Erarbeitung von Stücken, Standards und Eigenkompositionen angeboten werden. Der Kurs kostet 230,- DM incl. Kursgebühr, Unterkunft und Verpflegung sowie Organisation. Anmeldungen sind zu richten an das Bildungs- und Freizeithaus Altenmeile Borgholzhausener Str. 75, 4520 Altenmelle 1, Tel. 0 54 22/57 63.

**Otto Wolters** ist ab Juli wieder für längere Zeit mit der Veranstaltungsreihe „Jazz und Lyrik“ unterwegs. Drei Schauspieler vom Staatstheater Braunschweig werden ausgewählte Gedichte und Prosatexte, die die weltweite Folter behandeln, vortragen. Otto Wolters wird zu diesen Texten freie Jazzimprovisationen beisteuern. Die Künstler folgen hiermit einer Einladung von Amnesty International. Kontakt: Otto Wolters, 3304 Wendeburg-Ersehof, Tel. 0 53 03/52 55.

Eine **Info-Börse des Jazz** wird die Union Deutscher Jazz-Musiker aus Anlaß ihres diesjährigen Deutschen Jazz-Forums am 19. und 20. Oktober im Braunschweiger Bürgerpark einrichten. Dabei werden Info- und Büchertische aufgebaut, Fotos ausgestellt, Video-Clips gezeigt, Schallplatten und Noten angeboten. Kontakt: Peter Ortmann, Tel. 0 21 91/79 42 91.

**Bestselling Jazz LPs** sind derzeit nach Angaben des Billboard in den USA: 1. Wynton Marsalis „Think of one“, 2. Earl Klugh „Wishful thinking“, 3. The Crusaders „Ghetto blaster“, 4. Pat Metheny „Rejoicing“, 5. David Sanborn „Backstreet“, 6. Kenny G „G force“, 7. Jeff Lorber „In the heat of the night“, 8. Herbie Hancock „Future shock“, 9. Weather Report „Domino theory“, 10. George Winston „December“.

**Reto Weber** ist in den nächsten Wochen mit seinem Percussion Orchestra unterwegs, im September arbeitet der Schweizer Percussionist mit Maurice Magnoni und Jacques Demierre und im Oktober mit Rudolf Dasek. Kontakt: Walter Jerzö, Aeckerwiesenstr. 1, CH-8400 Winterthur, Tel.: 25 08 89.

**Quartal** nennt sich ein neues Quartett aus Bielefeld, das im Mai sein Debut gab. Es besteht aus dem Tenorsaxophonisten Andreas Riß, dem Flötisten Ali Preisfeld, dem Bassisten Jochen Dickel sowie dem Schlagzeuger Roland Voss und arbeitet mit Standards sowie mit Eigenkompositionen. Kontakt: Ali Preisfeld, Engerstr. 91, 4806 Werther.

**Charlie Mariano** kehrt im August wieder nach New York zurück. Der Saxophonist wird dann nur noch für Gastspielreisen nach Europa kommen. Mariano wird mit Collin Walcott, Jasper van't Hof und Tri-lok Gurtu vom 18. Januar bis 10. Februar 1985 Konzerte in Europa geben. Kontakt: W. Oberender, Postfach 19 26, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 30/82 68.

**Workshops** für Musiker führt die Kulturinitiative Schwarzer Adler im Herbst und Winter mit dem Gitarristen Ali Claudi und Soko (afrikanische Percussion) durch. Kontakt: Kulturinitiative Schwarzer Adler, Baerler Str. 96, 4134 Rheinberg-Vierbaum, Tel. 0 28 44/24 58.

**East Coasting Records**, die neue Plattenfirma, die Charles Mingus' Witwe Susan und Fred Cohen in New York gegründet haben, wird das Konzert, das die Charles Mingus Gruppe am 25. September 1965 an der UCLA gab, wieder vorlegen. Es ist die ursprüngliche „Music written for Monterey, 1965“. Kontakt: East Coast Records, P. O. Box 866, Ansonia Station, New York, New York 10023, USA.

**Wojtek Waglewski** führt vom 2. bis 4. November in Utrecht/Holland einen Gitarrenworkshop durch. Der polnische Gitarrist wird dabei seinen Gitarrenstil demonstrieren, der auf pentatonischen und diatonischen Skalen basiert. Der Workshop, der unter dem Motto „How to talk on your guitar“ steht, ist für Amateure und Profis gedacht. Kontakt: DIES-Community for Development-History, Van Speijkstraat 22, NL-3572 Utrecht, Tel.: 71 82 21.



**Jasper van't Hof** geht vom 25. September bis 6. Oktober mit Manfred Schoof, J. F. Jenny Clarke und John Marshall auf eine Gastspielreise. Vom 1.-10. Dezember stellt sich der Pianist und Keyboardspieler dann im Duo mit dem Saxophonisten Bob Malach in der Schweiz und Österreich vor. Kontakt: W. Oberender, Postfach 19 26, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 30/82 68.

**Beim Summer Festival '84** - Friends of the Arts auf Long Island wird am 12. Juli u. a. das Ellington Orchester unter der Leitung von Mercer Ellington und am 28. Juli die Preservation Ball Jazz Band spielen.

**Seventh Avenue South**, das Trio, das aus dem Keyboardspieler Christian Oelemann, dem Bassisten Christoph Filier und dem Schlagzeuger Peter Henschel besteht, tritt im August in Skandinavien auf und plant für September Gastspiele in der BRD. Oelemann wird im Juni auch Piano-Solo-Auftritte bestreiten. Kontakt: Christian Oelemann, Werth 58, 5600 Wuppertal 2, Tel. 02 02/55 44 41.

**Peter Ponzol und Joe Gallivan** machten kürzlich Aufnahmen mit dem Jazzensemble des Hessischen Rundfunks in Frankfurt.

## Jazz-Festival an Bord der SS Norway

Fast einhundert weltweit bekannte Jazzmusiker begeben sich am 20. und 27. Oktober an Bord des Kreuzfahrtschiffes SS Norway in Miami zu jeweils zwei 7 Tage Kreuzfahrten in die Karibik. Bei der ersten Kreuzfahrt, die am 20. Oktober beginnt, werden Woody Herman mit seiner Young Thundering Herd, Al Conn, Jonah Jones, Marvin Hannibal Peterson, Ruby Braff und Dave McKenna auftreten, bei der zweiten, die am 27. Oktober startet, sind Les Paul, Clark Terry,

Wild Bill Davison, George Shearing mit Don Thompson, sowie Mel Torme an Bord der Norway. Dizzy Gillespie, Zoot Sims, Joe Williams, Benny Carter, Ruby Braff, Dave McKenna, Doc Cheatham, Warren Vache und die 14 Mann starke NCL Big Band werden auf beiden Kreuzfahrten auftreten. Der Kreuzfahrtpreis beträgt pro Person 2686,- DM. Kontakt: Reisebüro Klaus Gernhuber, Bolongarostraße 123, 6230 Frankfurt 80, Tel.: 0611/30 49 63.

**Oscar Peterson und Chick Corea** werden bei „Bach 300“, einem Musikfestival, das anlässlich Bachs 300. Geburtstag von 8. bis 24. März 1985 in Toronto, Ontario, stattfindet, auftreten.

**Wynton und Brandford Marsalis** nahmen kürzlich bei einer Diskussion über „The significance of musicianship, artistry and style in jazz“ am Berklee College of Music teil. Mit dabei waren zudem noch Roy Ayers und Dr. George Butler, der Vizepräsident der Jazz and Progressive Music Division bei CBS Records. Dabei wurde über das musikalische Engagement, die technischen Fertigkeiten und die Entwicklung des individuellen Stils gesprochen. Unter der Studentenschaft saß auch der jüngste der Marsalis Brüder, Delfeayo Marsalis, ein vielversprechendes Posaumentalent.

Eine **Big Band** mit traditioneller Besetzung soll im Herbst mit Unterstützung des Jazzclubs in Darmstadt gegründet werden. Das Orchester wird modernen Jazz spielen. Interessenten melden sich bei: Norbert Hanf, Dieburger Str. 234, 6100 Darmstadt, Tel.: 0 61 51/71 60 80.

**Mel Torme** wird am 7. Juli ein Freikonzert im Eisenhower Park in East Meadow geben.

## Jazzkurse in Altenmeile

Der 5. Sommer-Jazzkurs in Altenmeile findet vom 6.-12. August 1984 statt und wird dieses Jahr von dem Trompeter Uli Beckerhoff, dem Pianisten und Posaunisten Ed Kroger, dem Saxophonisten Tony Lakatos, dem Gitarristen Alex Spath, dem Bassisten Detlev Beier und dem Schlagzeuger Jo Thönes geleitet. Erstmals wird in diesem Jahr auch Jazzgesang im Rahmen des Sommerkurses angeboten. Gabriele Hasler wird neben technischen, stilistischen und improvisatorischen Übungen auch Chor, Mikrophonsingen und Ensemblearbeit anleiten. Außerdem

werden Jazzharmonielehre, Rhythmik, Improvisation, Arrangement, Stimm- und Gehörbildung angeboten. Angesprochen werden Anfänger und Fortgeschrittene, die auch in einzelnen Combos spielen können. Die Kursgebühr beträgt 300,- DM worin Unterkunft, Verpflegung, Dozentenkonzerteintritt sowie ein Organisationsbeitrag enthalten sind. Ermäßigungen sind in besonderen Fällen möglich. Anmeldungen sind zu richten an das Bildungs- und Freizeithaus Altenmeile, Borgholzhausener Str. 75, 4520 Meile 1, Tel. 0 54 22/57 63.



Bei der Kreuzfahrt der SS Norway in die Karibik am 20. Oktober mit dabei: Woody Herman and his Young Thundering Herd (hier mit Bill Perkins, Sal Nistico, Zoot Sims und Billy Mitchell vom einzigen Konzert in der BRD am 6. Mai in Leonberg) Foto: Hans Kumpf

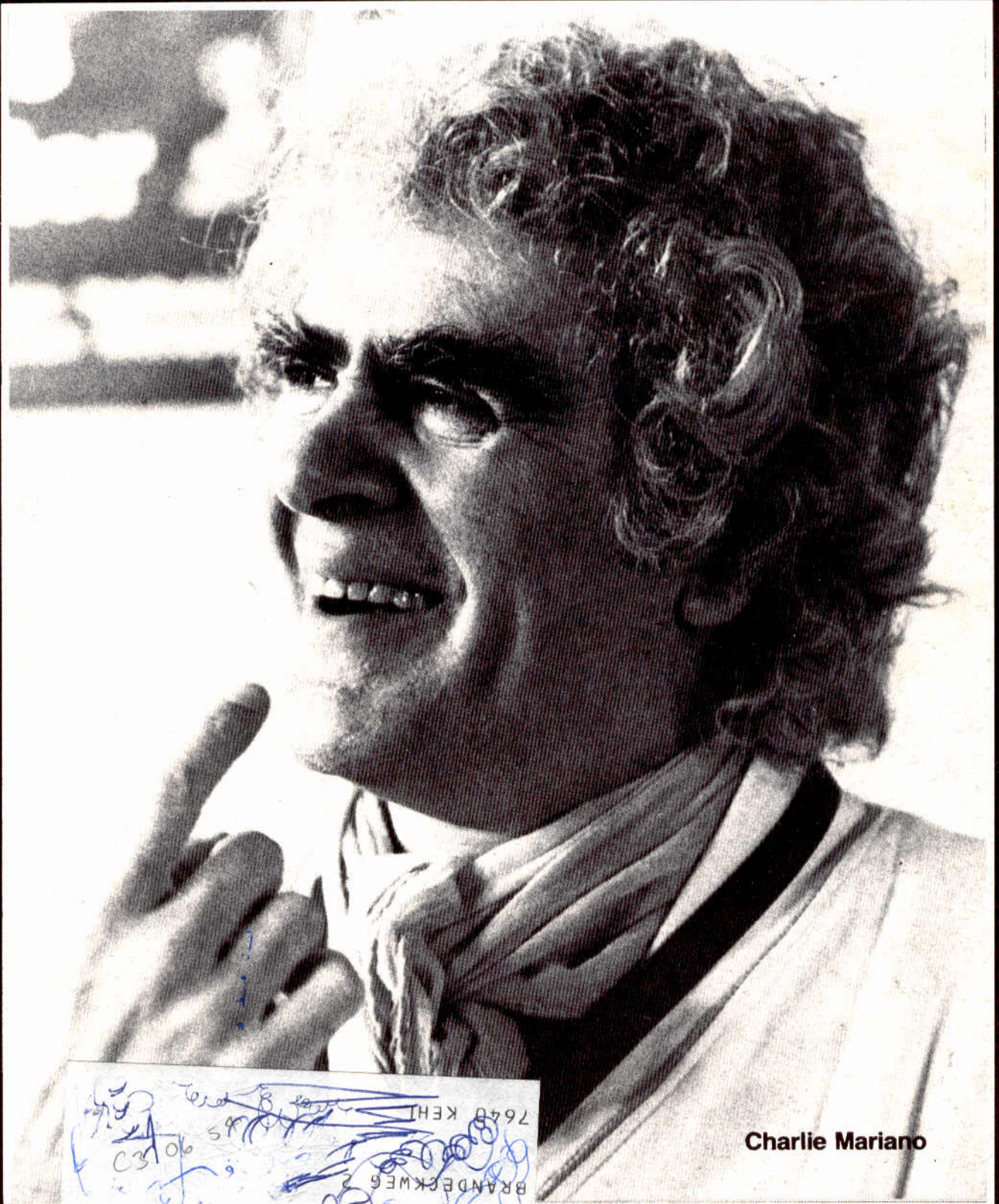


# JAZZPIDIUM

Nr. 8/XXXIII August 1984  
ISSN 0021-5686  
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 32,-

E 1315 EX

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



Charlie Mariano

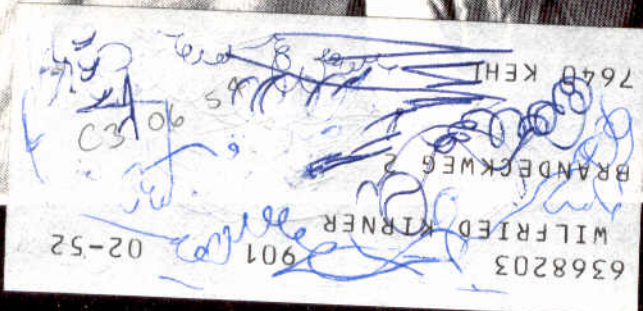






Foto: Christian Schindler

Die Musik hat ihren Lebensstil geprägt

# Geri Allen

Bereits beim Montreux Jazz Festival 1982 wurde man auf eine sehr eigenwillig, kraftvoll, aber zugleich transparent spielende junge Pianistin aufmerksam, die ein großes Spektrum der Entwicklungsgeschichte des Klaviers im Jazz in ihrem Spiel einfing: Geri Allen. Als Mitglied der Gruppe des Trompeters Marcus Belgrave aus Detroit kam sie das erste Mal nach Europa, dann reiste sie als Pianistin mit dem James Newton Quartett und im Oktober

stellt sie sich wieder in Deutschland vor. Anfang Februar produzierte sie nach der Tournee mit James Newton in Stuttgart ihre erste Platte unter eigenem Namen, die im Sommer auf dem neugegründeten Label Minor Music des rührigen Jazz-Promoters Stephan Meyner erschien. Und sie wurde zu einer hervorragenden Visitenkarte von Geri Allen, die schillernden Facetten ihres Pianospiele kommen darin besonders gut zur Geltung, nicht zuletzt

auch deshalb, weil sie sich solo, im Duo und Trio mit dem Bassisten Anthony Cox und Andrew Cyrille, dem erfahrenen Schlagzeuger, der schon in den 60er Jahren mit Cecil Taylor arbeitete, vorstellen kann. Nach den Plattenaufnahmen ergab sich in Stuttgart die Gelegenheit zu einem ausführlichen Gespräch, in dem sich die 27jährige Geri Allen über ihren Werdegang, ihre Ansichten und Pläne äußerte und das wir nachfolgend auszugsweise wiedergeben.

Gudrun Endress

„Geri Allen, es heißt, daß Frauen mehr Gemeinschaftssinn haben als Männer, daß sie weit eher bereit sind, sich für eine Sache einzusetzen, einer Aufgabe zu dienen, als darauf aus zu sein, Erfolg zu haben, sich ins Scheinwerferlicht zu stellen. Wie sehen Sie Ihre Stellung in der Jazzmusik?“

„Als Frau meine ich, daß beim Musizieren das wichtigste die Beziehung der Musiker untereinander ist. Ich habe durchweg die Erfahrung gemacht, daß sich die Musiker gegenseitig respektieren, und zwar auf der Basis dessen, was sie in die Musik einbringen. Jeder - gleich welchen Geschlechtes oder welcher Herkunft - kann etwas ganz Spezielles in die Musik einbringen, jedes Individuum kann seinen Teil zur Einheit beitragen. Es hängt also davon ab, wie individuell du dich in der Gemeinschaft entfalten kannst und wie sehr du ihr damit dienen kannst.“

„Diese Aussage ist meiner Ansicht nach von ihrem Rollenverständnis als Frau geprägt, denn normalerweise wollen die Männer vorne stehen, sich profilieren, sie haben nicht in erster Linie die Gemeinschaft, die Gruppe, im Sinn.“

„Dem kann ich aus eigenem Erleben nicht zustimmen. Auch haben die Gegebenheiten, unter denen ich spielte, mir das nicht unbedingt bestätigt. Den Musikern, mit denen ich arbeitete - und dabei war ich immer wieder sehr begünstigt - war zuerst einmal die Musik das Anliegen, der Kernpunkt ihres Einsatzes.“

„Was ist Ihre Erklärung dafür, daß es auch bis heute nur wenige Instrumentalistinnen im Jazz gibt? Ist neben den gesellschaftlichen Zwängen vor allem das ausschlaggebend, daß sie nicht mit dem Jazz in Berührung kommen?“

„Ich muß zugeben, daß es verhältnismäßig wenige Frauen sind, die ich persönlich kenne und die zumindest so lange Musik machen wie ich. Es waren immer einige da, aber erst durch die neuen Medien stehen sie mehr im Vordergrund. Es gibt bestimmt immer eine größere Anzahl von Leuten, die musizieren, von denen man aber überregional nie etwas sieht oder hört, von denen gewiß auch einige etwas Außergewöhnliches tun und die viel dazu beitragen, die Musik am Leben zu erhal-

ten. Jetzt sind die Frauen im Jazz vordergründiger wahrzunehmen, sie ziehen auch eher nach New York, was in starkem Maß die Voraussetzung dafür ist, bekannt zu werden. Jerry Powell, die Detroiter Pianistin, ist für mich das Paradebeispiel für eine Frau, die phantastisch Jazz spielt, aber nie so bekannt wurde, weil sie nicht nach New York übersiedelte, sondern an ihrem Wohnort blieb. Unter den Musikern der verschiedensten Generationen wird sie geschätzt, zumindest ist ihnen ihr Name geläufig, auch jetzt noch, nachdem sie aufgrund eines Schlaganfalls nicht mehr spielen kann. Für Mann oder Frau ist gleichermaßen die besondere Lebensweise entscheidend, die der Jazz mit sich bringt - und die man anzunehmen bereit sein muß. Voraussetzung ist eine wahrhafte Liebe zur Musik, denn sonst sind all die psychischen und emotionellen Schwierigkeiten, die man als Jazzmusiker durchmacht, die langen Tourneen, die häufige Abwesenheit von zu Hause, nicht zu ertragen. Diese innere Haltung ist erforderlich, um sich als Frau oder als Mann im Jazz zu behaupten. Und das erfordert von der Frau eine Lebensweise, die bislang ihrem Rollenverständnis nicht entsprach. Es sind bestimmte Menschentypen, ob Mann oder Frau, die gewillt sind, all das um der Musik willen auf sich zu nehmen."

"Gab es Zeiten, in denen Sie schwankten, ob Sie den einmal eingeschlagenen, beschwerlichen Weg des Jazzmusikers weiter gehen sollen? Hatten Sie schon einmal Angst, dies Leben auf Dauer nicht durchstehen zu können?"

"Ich halte es für einen Vorzug, daß ich mit so vielen hervorragenden Musikern arbeiten konnte, und es erfüllt mich immer wieder mit so großer Freude, daß ich mir im Moment nicht mehr vorstellen kann, etwas anderes zu tun. Die Musik und das damit verbundene Dasein hat meinen Lebensstil geprägt und erfüllt mich auch. Zugegeben: manchmal empfinde ich die äußeren Umstände als sehr schwierig, aber dann versuche ich mir etwas Entspannung zu verschaffen, das Tempo zu drosseln, den Streß abzubauen. Ich tröste mich mit dem Gedanken, daß jede Art der Arbeit, für die man sich ganz einsetzt, irgendwann Streß mit sich bringt." Gudrun Endress

### Repräsentativ: Debutplatte

"Sie wählten als Motto für Ihre Debutplatte 'The printmakers'. Bedeutet das im übertragenen Sinn, daß es all denjenigen Menschen gewidmet ist, die Ihrem Leben, Ihrem musikalischen Werdegang den Stempel aufdrückten?"

"Einmal das, aber es liegt auch ein spezieller Anlaß vor: Die Platte hat ihren Namen nämlich von einem Stück, das am ältesten ist, und das ich einem Freund von mir, einem Drucker, gewidmet habe, der zu einem Kreis gehört, den ich bereits in meiner Zeit auf der Hart-Universität ken-

nenlernte. Er schuf wunderbare Lithographien, von denen ich stark beeindruckt wurde. Mit dieser Musik 'Printmakers' versuche ich das zum Ausdruck zu bringen." „Ist die Musik der Platte repräsentativ für Ihr musikalisches Profil?"

"Ja, sie enthält auch durchweg meine Kompositionen. Einige der Stücke sind schon zwei Jahre alt, aber ich habe bisher so gut wie keine Chance gehabt, sie zu spielen. So freue ich mich, daß die Musik jetzt endlich zum Leben erwacht ist."

"Wieviel Raum ist bei Ihren Kompositionen für die Improvisation freigelassen?"

"Das ist bei jedem Stück anders. Es gibt Stücke, in denen die Improvisation der Brennpunkt ist, bei anderen ist eine Balance zwischen Komposition und Improvisation vorhanden. Jedes Stück ist in seiner Art einmalig, was die Ausführung und Festlegung betrifft. Das besondere an dieser Platte ist, daß jede Komposition jemandem zugeeignet ist, der mir viel bedeutete. Beispielsweise schrieb ich 'M's heart' für meine Mutter..."

"...hat Ihre Mutter Sie nachhaltig dazu ermutigt, Musik zu machen, Jazz zu spielen?"

"Oh ja, in ganz starkem Maße, meine Familie tat sehr viel mehr als mich nur zu unterstützen. Als ich noch sehr jung war, spielte mir mein Vater oft Charlie Parker Platten vor, und vieles davon nahm ich bestimmt ins Unterbewußtsein auf. Zudem hörte ich zu Hause viel klassische Musik".

"Hat Ihrer Ansicht nach die Musik Charlie Parkers für den Jazz die gleiche Bedeutung wie Beethoven für die klassische Musik?"

"Ich sehe in Charlie Parker einen der Stützpfeiler dieser Musik. Es gibt natürlich noch weitere Größen, aber Parker war schon ungeheuer wichtig für die Entwicklung des Jazz."

"Ein Stück Ihrer Platte, 'Eric', ist ein Tribut an Eric Dolphy. Da er schon 1964 starb, hatten Sie wohl niemals Gelegenheit, ihn persönlich zu hören?"

"Leider nein. Aber als ich noch in Pittsburgh studierte, schrieb ich im Rahmen meiner 'Ethnomusicology'-Studien eine Arbeit über Eric Dolphy. Ich habe mich seither sehr intensiv mit ihm beschäftigt, denn ich fühle mich ihm sehr verbunden - seiner Musik und ihm als Menschen. Das ihm gewidmete Stück versucht das Gefühl wiederzugeben, was seine Musik für mich bedeutet."

"Was ist zu Ihrem Stück 'A celebration of all life' zu sagen?"

"Ich habe bei meinem Pianospiele an meine Freunde und verschiedene Menschen gedacht, die mein Leben positiv beeinflussten. Ich bin noch ganz freudig erregt, wenn ich an die Plattenaufnahmen denke, und bin sehr glücklich mit dem Resultat. Die Beziehung unter uns Musikern veränderte sich, sie wuchs, die Musik floß ganz natürlich aus uns heraus, nicht zuletzt auch deshalb, weil wir drei seit mehr als

einem Jahr im James Newton Quartett zusammenspielen. Andrew Cyrille und Anthony Cox haben die Gabe, die Stücke so auszulegen und zu ergänzen, wie ich das zuvor noch nie erfahren konnte. Jedes Stück bekam sein Eigenleben, nicht zuletzt durch ihre kreativen Impulse. Das Album reflektiert in starkem Maße das, was die beiden in die Musik eingebracht haben, wir tauschten Ideen aus, wuchsen über uns selbst hinaus. Bestimmte Bezirke des Klang-Spektrums wurden damit erst voll ausgeschöpft. Schon die diesjährige Tournee mit James Newton, Anthony Cox und Andrew Cyrille ließen neue musikalische Energien in mir erwachen. Von Andrew kann man viel lernen und Anthony ist ein sehr junger, talentierter Mann. Das, was er auf der Platte spielt, wird bewirken, daß einige Bassisten Augen und Ohren aufsperrten."

### Leitfigur: Marcus Belgrave

"Hatten Sie zuvor schon öfter Gelegenheit im Trio aufzutreten?"

"Ich konnte schon viele musikalische Erfahrungen sammeln, aber in Triobesetzung konnte ich nicht allzu oft spielen. Ich arbeitete zumeist in Ensembles, in denen die Unterteilung hier Rhythmusgruppe, da Melodieinstrumente besteht, ich trat auch hin und wieder solo auf, in Clubs, bei Konzerten an Universitäten."

"Wie lange sind Sie schon auf der USA-Jazz-Szene tätig?"

"Seit ich von der High School abging. In diesen Jahren traf ich in Detroit Marcus Belgrave, der mich sozusagen unter seine Fittiche nahm, unendlich viel Geduld mit mir hatte, wenn ich Fehler machte, und der all die Schwierigkeiten auszubügeln verstand, die das musikalische Wachsen nun mal mit sich bringt. Von ihm lernte ich sehr, sehr viel. Ich kann das nicht alles in Worte fassen, was er mir vermittelte. Durch ihn fing ich erst an, ernsthaft zu lernen und zu spielen. Die Erfahrungen, die ich mit ihm in den verschiedensten musikalischen Kombinationen machen konnte, sind unbezahlbar. Es war für mich äußerst vorteilhaft, daß mein Vater mir, bevor ich laufen lernte, die Tradition der Musik nahebrachte. Für meine Laufbahn als Jazzmusikerin jedoch ist die Tatsache entscheidend, daß Marcus Belgrave - und andere Musiker seines Formats - in die Public Schools kommen und dort den Schülern die Jazzmusik vermitteln. Es war nämlich die Begegnung mit Marcus, die Lehren, die er mir aus seinem reichen Erfahrungsschatz heraus vermittelte, was mich erst für die Musik aufgeschlossen machte. Es brachte auch viele andere Schüler zum Jazz. Marcus war für uns eine Leitfigur, wir wollten genau das tun, was er uns vormachte. Es ist unendlich wichtig, daß Musikerpersönlichkeiten wie Marcus Belgrave, in den Schulen unterrichten. Vor allem wenn man die Situation



der Musikindustrie in den USA klar erkennt und weiß, daß sie sich nur dessen annimmt, was gewinnträchtig ist. Der Jazz, die afroamerikanische Musik muß unterstützt werden, und zwar von staatlicher Seite und zumindest in dem Maße, wie das mit Sinfonieorchestern geschieht. Die Jazzmusiker, deren Lebensinhalt auch das Spielen ist, die aber auch gute Pädagogen sind, sollten in die Schulen gehen können und den jungen Menschen etwas von ihren reichen Erfahrungen vermitteln. Ich bin ein Beispiel dafür, wie nachhaltig das fruchtet."

„Sind Ihnen weitere ehemalige Mitschüler bekannt, die durch Marcus Belgrave zum Jazz gekommen und dagegeblieben sind?"

„Ja, eine junge Frau namens Aretha Dodds aus Detroit, sie bläst Klarinette, Baßklarinette und Tenorsaxophon. Wir bewarben uns beide zur selben Zeit für eine Mitwirkung im Jazzensemble an der High School. Dann weiß ich noch von einem ehemaligen Mitschüler, daß er in Kalifornien Jazz spielt."

„Ist der Jazzunterricht heute Teil des regulären Lehrplans in Detroit?"

„Es ist das Projekt, das von den Musikern in Verbindung mit der Stadt ausgearbeitet wurde. Mittlerweile ist die Situation noch schwieriger, es wurde ein Politikum daraus, zumal die Musikergewerkschaft jetzt zuerst einmal ihre Leute für die lukrativen Jobs unterzubringen sucht. Ein Lehrvertrag über längere Zeit hinweg kann durchaus lukrativ sein. Es kommen jetzt diejenigen Musiker zu kurz, die sich tatsächlich aufbauend auf der Tradition des Jazz mit dieser Musik befaßten, sie weiterentwickelten. Es sieht nicht so aus, als ob das demnächst gerechter gehandhabt werden würde. Wenn andere junge Leute die Möglichkeit hätten, bei Marcus Belgrave oder anderen Jazzmusikern zu lernen, dann wäre der Fortbestand des Jazz garantiert."

„Mit wem spielten Sie nach Marcus Belgrave und bevor Sie zur James Newton Gruppe stießen?"

„Mit Roy Brooks, der ja auch aus der Detroit Area stammt, mit Joseph Jarman, mit dem ich kürzlich eine Platte aufnahm, mit Oliver Lake, auf dessen Jump up Album ‚Plug it‘ ich zu hören bin, wie auch auf Pheeroan akLaffs ‚Fits like a glove‘-LP."

„Ihre Tätigkeit umfaßt einen weiten stilistischen Bogen?"

„Durch die Zusammenarbeit mit Joseph Jarman etwa kamen Dinge bei mir zum Vorschein, von denen ich zuvor nichts wußte. Die Musikalität der Drei - Joseph Jarman, Fred Hopkins und Don Moye - ist enorm und ihre Kreativität veranlaßte mich, tiefer in mich vorzudringen, mehr auszuloten und hervorzuholen."

„Würden Sie sagen, daß dagegen die Arbeit mit James Newton mehr eine Rückkehr zur Tradition des Jazz bedeutet?"



**Fühlt sich Eric Dolphys Musik sehr verbunden: Geri Allen Foto: Claus Peter Bäuerle**

„James Newtons Musik ist für mich, als ob ich nach Hause zurückkehre, denn - wie ich schon zuvor gesagt habe - ich fühle mich Eric Dolphys Musik sehr verbunden, ebenso der Musik von Charles Mingus. Und James Newton ließ sich nachhaltig von beiden beeinflussen. Die Arbeit in der Newton Gruppe bietet mir wunderbare Gelegenheiten der Entfaltung, all das Drum und Dran macht es mir so angenehm, gibt der Musik so viel Raum zu atmen, zu wachsen. Die Kompositionen von James Newton sind sehr aussagestark und sie bieten eine Menge Entscheidungsfreiheit für den einzelnen."

#### **Breite Skala musikalischer Perspektiven**

„Sie sind daran interessiert, eine möglichst breite Skala der pianistischen Möglichkeiten im Sinne des Jazz zu beherrschen?"

„Ich versuche daran zu arbeiten, denn es ist meiner Ansicht nach wichtig für jeden Musiker, eine so breite Skala musikalischer Perspektiven zu überblicken, daß er damit ein möglichst großes Vokabular für seine musikalische Aussage an der Hand hat. Das ist mir ein besonderes Anliegen."

„Sie sind auch dafür von Ihrer Ausbildung her bestens gerüstet."

„Als ich sieben Jahre alt war, kauften meine Eltern ein Klavier für mich und engagierten eine Lehrerin, bei der ich 10 Jahre lang Unterricht hatte. Sie heißt Pat Wilhelm, stammt aus Deutschland, und sie vermittelte mir das Grundwissen der Klavierspieltechniken, sie brachte mir in erster Linie auch das europäische klassische Repertoire nahe. Praktisch auf der Straße sammelte ich dann weitere musikalische Erfahrungen und in Detroit bekam ich dann durch Zusammenarbeit mit Marcus Belgrave und anderen Musikern eine weitere Perspektive der Musik vermittelt, erforschte das kreative Musizieren und fand mich selbst in der Musik. All diese verschiedenen Elemente kamen dann schließlich in Balance. Die Erfahrungen, die ich mit Kollegen oder Gleichgesinnten machte, waren sehr wichtig, denn es waren viele talentierte junge Musiker in Detroit, die zwar mit anderen Gruppen deren Musik spielten, aber sich gegenseitig stützten und ermutigten sich selbst in der Musik zu finden. Und das wurde sehr förderlich für die Entwicklung des persönlichen Sounds."

„Beschäftigen Sie sich auch mit der Jazztradition, etwa mit Mary Lou Williams, der wohl ersten wichtigen Instrumentalists im Jazz?"

„Aber ja, mein Vater hatte viele Platten, von Ellington, von Billie Holiday - all das war mir schon von zu Hause her vertraut. Und jedes Mal, wenn ich meinen Vater besuche, entdecke ich wieder einiges in seiner Sammlung."

„Haben Sie auch Interesse daran, junge Menschen zu unterrichten und sie so zum Jazz zu führen, wie das Marcus Belgrave bei Ihnen getan hat?"

„Oh ja, sehr. Da ich auf diese Weise zum Jazz fand, machte ich mir immer viele Gedanken, daß es die Kinder sind, die den Fortbestand der Musik in den Händen haben und für die es sich lohnt, besonders viel Zeit aufzuwenden, denn man kann wirklich junge Menschen nachhaltig beeinflussen, ihnen das vermitteln, was die Musik zu geben vermag."

„Und wie sehen Ihre Hoffnungen und Pläne für die Zukunft aus? Planen Sie mehr als Triopianistin zu arbeiten und zu reisen, oder gar als Solopianistin oder wollen Sie eine Balance zwischen der Gruppenarbeit und Ihren eigenen Projekten herstellen?"

„All diese Dinge sind verlockend, vielleicht arbeite ich als Solopianistin, ebenso reizvoll ist das Trio und ich bin gerne auch Teil eines größeren Ensembles. Ich weiß jedoch nicht, ob das durchführbar sein wird, denn die größere Gruppe erfordert sehr viel mehr Aufwand bei einer Tournee. Aber ich liebe es, mich immer wieder in die verschiedensten musikalischen Begebenheiten gestellt zu sehen, denn das bringt neue Erfahrungen mit sich. So bedeutet all das einen Lernprozeß und ich hoffe, weiterhin so verfahren zu können."



Wollie Kaiser



Norbert Stein



Achim Tretter

# Kölner Saxophon Mafia

Kannenzauber hoch sechs: Unter den zahlreichen Saxophongruppen, die mit immer größerer Selbstverständlichkeit den Jazz bereichern, bläst die Kölner Saxophon Mafia sich selbst den Aufwind. Zu den interessantesten Instrumentalkombinationen und kollektiv ausdrucksreichsten der deutschen Szene hat die Kölner Formation ihre Musikalität verdichtet. Und wenn im Titel der „geheimbündlerische“ enge persönliche Zusammenhang der Band schon anklingt, so wollen die sechs Kölner mit dem Begriff „Mafia“ doch eher persiflierend und ironisch auf das verweisen, was sie ablehnen: auf den im unerbittlichen Fight um Pfründe verkrusteten Betrieb der - wie die Gruppe sie nennt - „Studio-Mafia“.

Die Kölner Saxophon Mafia ist ein Blas-Flügel: Vom Tonvorrat über fast den gesamten Umfang eines Pianos verfügend, lösen hier sechs Musiker - Armin Tretter (AT), Joachim Ullrich (JU), Norbert Stein (NS), Gerhard Veeck (GV), Wollie Kaiser (WK), Joachim Zopf - ihr Instrument aus den konventionellen Mustern saxophonistischer Beredtsamkeit und loten ebenso schillernd wie grooving neue Klangmöglichkeiten aus. Im Herbst wird eine neue Platte der Kölner Saxophon Mafia erscheinen. Titel: „Die saxuelle Befreiung“.

Günther Huesmann

GH: „Seit wann gibt es die „Kölner Saxophon Mafia?“

WK: „Seit zweieinhalb Jahren. Am ersten Oktober 1981 haben wir uns konstituiert.“

JU: „Der Wollie hat eigentlich die Gründungsidee gehabt.“

GH: „Hattet Ihr zu Beginn eine feste Instrumentalvorstellung im Kopf oder war es Euch zunächst einmal wichtig, mit bestimmten Leuten zusammenzuspielen, so daß sich die Instrumentation eher zufällig ergab?“

WK: „Beides. Es gab schon seit längerem - und nicht nur bei mir - die Idee, eine Gruppe nur mit Saxophonen zu machen. Mit Leuten, die man aus einem anderen Zusammenhang her kennt und schätzt. Wir kennen uns teilweise schon sehr lange. Die persönlichen Bindungen sind ein sehr wichtiger Faktor in der Band.“

GH: „Seit Mitte der siebziger Jahre haben im auffallenden Maße immer mehr Saxophongruppen die Szene betreten. Saxophonformationen sind zu einem festen Instrumentationsbestandteil der Szene geworden. Was glaubt Ihr ist der Grund dafür?“

AT: „Na einfach weil es so viele Saxophonisten gibt!“

GH: „Aber es gibt ja auch sehr viele Gitarristen. Dann müßte es ja auch Gitarren-Mafias geben.“

WK: „Das ist vielleicht eine Frage des Könnens. Ich kann mir vorstellen, daß es auch irgendwann einmal reine Gitarrenbands gibt.“

JU: „Aber solche Sachen sind unheimlich schwer zu konzipieren. Weil die Gitarre ja ohnehin schon ein Harmonieinstrument ist. Das Saxophon nicht. Es ist vom Herangehen sicher grundsätzlich einfacher, aus sechs Linearinstrumenten ein Ensemble zusammenzustellen als aus sechs Harmonieinstrumenten. Du müßtest das sehr, sehr gründlich konzipieren, wenn du das beispielsweise mit sechs Klavieren machst. Solche Sachen hat's ja gegeben.“

GH: „Das, was die Streichquartette im klassischen Bereich sind, sind die Saxophongruppen im Jazz. Daß es eine sich verstärkende Entwicklung hin zu reinen Saxophongruppen gibt, hängt nicht zuletzt mit der Instrumentalcharakteristik der Saxophonfamilien zusammen. Im Vergleich zu anderen Instrumenten haben die Saxophone untereinander einen auffallend großen klanglichen Verschmelzungsgrad. Saxophongruppen klingen häufig so, als spiele hier ein einziges großes Instrument. Zum anderen entspricht die Saxophonfamilie mit Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßsaxophon den Stimmbereichen in der Vokalmusik, ist in der Lagencharakteristik stark an den Vokalbereich orientiert.“

NS: „Ich habe das übrigens mal nachgeprüft: Mit den neun Instrumenten, die wir haben - von der Kontrabaßklarinette bis zum Sopranino - decken wir fast die ganze Tastatur eines Flügels ab. Oben fehlen

noch ein paar Zentimeter und unten fehlen noch fünf Töne."

AT: „Dann kaufe ich mir eine Piccolo-Flöte, wenn das so ist."

GH: „Welche Instrumente benutzt Ihr denn zur Zeit?"

NS: „Das Baß-Saxophon momentan nicht. Sopranino, Sopran-, Tenor- und Baritonsaxophon, Klarinette, Baß-, Kontrabaßklarinette und Alt-Flöte."

GH: „Ihr spielt oft Stücke, die Ihr schon in anderen Gruppenzusammenhängen gespielt habt, z. B. ‚Vollmond‘, ‚Die Moorsoldaten‘."

WK: „Ein paar. Das sind nicht viele. Im aktuellen Programm haben wir gerade einmal zwei, drei Stücke, die wir auch im anderen Kontext spielen. Wir versuchen, speziell für die Band zu schreiben."

JU: „Das hat sich ganz natürlich ergeben. Als das Ganze anfing, haben wir auf Stücke zurückgegriffen, die es schon gab und haben die uminstrumentiert, umarrangiert auf die speziellen Gegebenheiten einer Saxophongruppe. Mit Rücksicht darauf, daß man keine Rhythmusgruppe hat. Beispielsweise der Gedanke mit der Baßklarinette: Bei den ersten Stücken ist es oft so gewesen, daß es relativ konventionell ablief, indem die Baßklarinette den Baß ersetzte. Aber je länger man arbeitet, kommt man ja auch auf klanglich ganz andere Möglichkeiten. Die neuen Stücke beziehen Klangliches viel stärker ein."

WK: „Dazu kommt, daß jetzt mehr Leute für die Band schreiben. Damit hat sich die Musik sehr verbessert, sie ist ausgeglichener geworden."

GH: „Die Impulse, die in die Band eingehen, sind breiter gestreut als zu Beginn?"

JU: „Ja. Die Arbeit ist anders geworden. Früher hatte derjenige, der ein Stück mitbrachte, nicht nur für das Thema, sondern auch für ein relativ klares Rahmenkonzept gesorgt. Er hat versucht, seine musikalische Vorstellung sehr konkret umzusetzen. Jetzt werden diese Beiträge mehr gemeinsam erarbeitet. Klar, die Noten sind immer noch da. Aber es passiert dann auch schon öfter etwas mit Kollektivimprovisationen, mit freien Improvisationen oder es wird überlegt, welche Klangmöglichkeiten man einsetzen kann."

GH: „Das merkt man übrigens Euren Stücken an. Die ‚Live‘-Platte ist dafür ein gutes Beispiel. Im Vergleich zu dem, was Ihr heute macht, ist da alles noch sehr statisch. Jemand hat da etwas gebaut. In der Zwischenzeit ist das Konzept flüssiger geworden."

JU: „Ist ja auch klar. Die Vorstellung von jedem einzelnen konkretisiert sich natürlich. Das war am Anfang gar nicht so. Als wir die Platte machten, haben wir noch sehr an den Stücken gehangen, am Notenbild auch des jeweiligen Stückeschreibers."

GH: „Ihr arbeitet ohne Rhythmusgruppe. Das ist immer noch relativ selten und sicher auch nicht einfach. Wie kann man

das kompensieren: ein Maß an swing und drive entwickeln ohne Baß, ohne Schlagzeug?"

WK: „Ganz einfach durch unsere Spielweise. Wir versuchen, daß jeder auf seinem Instrument gerade diese Faktoren besonders verdeutlicht."

GH: „Das heißt, Ihr achtet zuerst auf Rhythmik?"

JU: „Ja, wir achten sehr auf time. Ich glaube, es kann jeder in der Band von sich sagen, daß sich seine Spielweise geändert hat, seitdem er in der ‚Mafia‘ spielt. Ich kann das jedenfalls von mir behaupten: ich spiele jetzt viel time-bezogener. Normalerweise ist es so, daß sich der Jazzsolist auf die Rhythmusgruppe setzt und dann darüber sein Zeug nudelt. Es gibt natürlich auch Ausnahmen."

JU: „Z. B. Adderley. Der swingt auch ohne Rhythmusgruppe."

AT: „Erst daraus kann man erkennen, warum jemand gut spielt, und was eine gute time ausmacht."

JU: „Die Mühe, die man sich geben muß, um die time, die groove zu halten, ist unglaublich groß. Konventionell jedenfalls macht das nur die Rhythmusgruppe. Bei uns aber muß jeder einzelne nicht nur versuchen, in Eigenverantwortung die groove zu halten, sondern auch gleichzeitig noch gruppendienlich spielen, d. h. kollektiv spielst du viel mehr als sonst."

AT: „Das geht sogar bis ins Satz-Spielen. Wir versuchen vom konventionellen Satz-Spiel - das hörst du auch in den ersten Aufnahmen von uns - wegzukommen, daß - z. B. wie es früher war - eine ganz klare Hierarchie im Satz herrscht: jemand spielt lead und die anderen spielen untergeordnet und dem dienlich. Bei uns dagegen versucht jeder groove zu machen, natürlich schon zusammen, aber seinem individuellen Stil gemäß."

JU: „Das ist nämlich überhaupt kein Widerspruch. Es macht zwar jeder groove, aber jeder macht es auf seine Weise. Es groovt eigentlich nur, wenn jeder individueller spielt als vorher."

GH: „Hängt das damit zusammen, daß sich der ganze Satz bei Euch nicht an einem Instrument aufhängt?"

JU: „Insofern hat sich natürlich auch die Satzschreibung geändert. Selbst wenn wir - was nicht mehr so häufig vorkommt - im Satz schreiben, dann ist der linearer konzipiert. D. h. er ist nicht so geschrieben, daß man vertikal denkt: oben ist die Oberstimme, die hat die Melodie, und unten werden die Akkorde gebaut, da muffeln die anderen herum. Sondern der ist so geschrieben, daß jeder möglichst eine logische Stimme hat und die so spielt, als wäre sie (oder er) der Leader. Das ist wichtig."

GH: „Wie ist das Verhältnis bei Euch zwischen komponierten, arrangierten und improvisierten Teilen?"

NS: „Die Kompositionen sind jedenfalls bis jetzt noch wichtig. Durch den Rahmen

der Kompositionen wird die Musik abgesteckt oder angetrieben, wenn man so will. Es gibt ja auch die Möglichkeit, auf die Bühne zu gehen und zu sagen: ‚Mal sehen, was rauskommt!‘ Ich habe mir gerade jetzt Gedanken darüber gemacht, warum wir das nicht machen. Wir haben oft längere Passagen, einen Anfang, Unisonolinen, die die Funktion haben, uns zusammenzubringen. Das ist eine Aufgabenstellung, die für ein Eingebundensein sorgt. Für uns sind die Themen oft auch Augenblicke, in denen wir uns wie beim Stimmen eines Instruments auf gemeinsame Linien einschwingen, uns noch mal demonstrativ zusammentun."

JU: „Das wäre eigentlich die Perspektive, an der wir arbeiten müssen. Quasi die konzeptionierte Improvisation. Oder vielleicht nicht, nach Norbert."

NS: „Weiß ich nicht, ob das das Ziel ist. Ich habe mir überlegt, ob unsere Musik im weitesten Sinne kammermusikalisch ist."

JU: „Finde ich überhaupt nicht."

NS: „Mit kammermusikalisch meine ich ein abgeschlossenes Stück, das du präsentierst. Diese Verbundenheit von Thema und Improvisation ist auch für den Zuhörer sehr wichtig."

JU: „Ich finde es wichtig, daß man auf der einen Seite eine Improvisation konzipiert auf ein Ziel hin. Das muß aber nicht sein. Man kann auch rangehen und sagen: ‚Mal sehen was kommt.‘ Und man kann so was durchaus üben. Man kann auch so zusammenkommen."

AT: „Aber sobald du das übst, kriegst du ja auch ein Konzept rein."

JU: „Ja, das kommt dann von selber. Aber wenn man am Schluß ein Thema hat oder irgendeine groove, wo man hin will, dann ist das ein Aufhänger, auf den du hinimprovisieren kannst. Du bist in dem Rahmen, der gesteckt ist, völlig frei, kannst machen, was du willst. Trotzdem hilft dir das Thema am Schluß, die Improvisation zu konzeptionieren."

NS: „Die Musik kann nie durchhängen, weil es immer wieder Ziel- und Haltepunkte gibt."

GH: „Ich glaube, gerade vom Sound her versucht Ihr, zu den verschiedensten Resultaten zu kommen. Und so hört man bei Euch Klänge wie bei keiner anderen Saxophongruppe, einschließlich des World Saxophone Quartets. Ungeachtet dessen, daß das die Meister sind."

WK: „Meister in was? Also das ist ein etwas heikler Punkt. Bei Interviews mit uns fällt zwangsläufig irgendwann der Name World Saxophone Quartet. Aber wenn man sich wirklich mit dem beschäftigt, was wir machen, und es mit dem vergleicht, was das World Saxophone Quartet tut, dann merkt man, daß das, möchte ich fast sagen, zwei Welten sind. Für mich ist es unheimlich schwer, deren Musik mit der unseren zu vergleichen. Die Konzeptionen beider Bands sind dermaßen unterschiedlich, daß für mich ein Vergleich irre-

levant ist. Natürlich orientieren sich viele Saxophongruppen am World Saxophone Quartet."

JU: „Das liegt daran, daß diese Band als erste Saxophongruppe bekannt geworden ist."

WK: „Daß sie Meister sind in ihrer Sache, das steht außer Frage."

JU: „In der Herangehensweise an Musik haben wir uns am Anfang auch an denen orientiert."

NS: „An der Qualität des Möglichen."

JU: „Ja. Aber auch an der groove."

AT: „Was die Klänge betrifft, ist das World Saxophone Quartet für mich mehr der Tradition verhaftet. Die spielen sehr schwarz. Das wirkt nicht aufgesetzt. Es ist sinnlos, das nachzumachen: zu versuchen, den Schwarzen zu markieren."

AT: „Ich weiß nicht, ob bei uns auch Einflüsse von der Neuen Musik kommen."

GH: „Würde ich wohl sagen. Ihr seid mehr soundorientiert."

JU: „Ich finde, daß der Begriff ‚kammermusikalisch‘, den der Norbert für unsere Musik gebraucht hat, gar nicht so falsch ist."

NS: „Das ist diese Sache mit dem weiten Spektrum des möglichen kulturellen Hintergrundes, den du als Musiker hier hast und den man nicht leugnen kann: Von der klassischen Musik bis hin zur neuen sogenannten ‚ernsten‘ Musik, - die Klangbilder leben ja überall."

JU: „Insofern ist unsere Musik vielleicht europäischer. Aber das ist nicht schlimm. Zudem ist beim World Saxophone Quartet die Bindung an Swing-Musik sehr stark. Nicht nur an die Tradition, sondern an eine bestimmte Epoche dieser Tradition: an den Swing Ellingtons."

NS: „Das muß man auch bedenken: Ein Faktor ist natürlich, daß viele von uns z. B. auch klassische Musik gespielt haben und mit dem Klangbild der klassischen Musik vertraut sind. Das sind Unterschiede, die zu einem anderen Resultat führen müssen."

JU: „Auf der anderen Seite: grooven soll's schon."

WK: „Wir empfinden uns trotzdem als Jazzmusiker. Sogar als Jazzmusiker im traditionellen Sinne."

GH: „Also teilweise auch noch im amerikanischen Sinne?"

JU: „Wenn man so will, ja. Aber wenn ich etwas im Kopf habe, um etwas für die ‚Mafia‘ zu schreiben, würde ich zuletzt an das World Saxophone Quartet denken. Wir gehen mit vorgegebenem Material viel freier und ungezwungener um."

WK: „Mit der Perspektive der freien Improvisation ist das so eine Sache. Ich glaube, wenn du mit einer Band so kontinuierlich und konkret arbeitest wie wir, dann gewinnt so eine Entwicklung auch eine Eigendynamik, d. h. sie entwickelt sich aus sich selbst heraus. Man kann das nicht vorprogrammieren. Man kann nicht sagen: ‚Wir haben das und das Ziel.‘ Das



Joachim Ullrich



Gerhard Veek



Joachim Zopf

sind immer Etappen, die man ansteuert. Aber in einem halben Jahr sieht das schon wieder anders aus. Dann haben sich daraus wieder neue Perspektiven entwickelt. Eine Eigendynamik in der Entwicklung, die ist sehr deutlich."

GH: „Laßt uns mal auf das ‚Stadtmusik‘-Projekt zu sprechen kommen: Eine Produktion für den WDR, bei der Ihr Geräusche, die typisch für eine Stadt sind, musikalisiert habt. Wollt Ihr diese Aufnahmen als Platten herausbringen?"

NS: „Ja, im nächsten Jahr."

GH: „Ihr habt als Band mit mobilen Instrumenten den großen Vorteil, in die weite Welt ziehen zu können - ohne Verstärkeranlagen. Habt Ihr versucht, Eure Musik auf die Umweltgeräusche hin zu konzipieren?"

WK: „Ganz platt gesagt, haben wir versucht, nach bestimmten Geräuschvorgaben, die uns interessant schienen und die wir natürlich ausgewählt haben, musikalisch etwas zu machen, was interessant und sinnvoll ist."

GV: „Es gibt an bestimmten Stellen der Stadt nicht nur die Geräusche, sondern auch eine Aura, die diese Stellen umgibt. Die in die Musik einzubeziehen, erscheint uns reizvoll."

JU: „Oder, daß es innerhalb von Geräuschen Entwicklungen gibt, die man musikalisch nachvollziehen kann."

NS: „Wenn bestimmte Geräusche aus der Stadt bekannt sind, assoziiert du direkt Plätze, Ereignisse und Situationen damit. Das Problem ist: Nimmst du die Geräusche nur ästhetisch, nur als Klangbilder, oder eingebunden in ein bestimmtes soziales Umfeld, aus dem sie kommen."

JU: „Und das ist bei fast jedem Stück ein bißchen anders. Es geht ja darum, auf welcher Ebene man assoziiert: auf der Nachahmerebene (was wir weitgehend weggelassen haben) oder auf übergelagerten Ebenen."

GH: „Ihr habt also versucht, die Musik aus dem nebulösen Wolkenfeld der reinen Ästhetik herunterzuholen?"

JU: „Das war eigentlich das Interessanteste an der Produktion, auch das Wohltuende: daß man konkret gearbeitet hat."

GH: „Seid ihr mit dem Anspruch an das Projekt gegangen, daß auch die Umwelt auf Eure Aktionen reagiert? Den Eindruck hatte ich nicht. Ihr habt zunächst versucht, Geräusche zu musikalisieren. Animationsversuche standen im Hintergrund."

WK: „Bei einem Stück hatten wir das schon als Ambition dabei. Es war ein Kaufhausstück: In der Parfümerieabteilung eines großen Kaufhauses skandiert die KSM über ein hektisch accelerierendes Ostinato: ‚Kaufen bitte, Kasse, Geld!‘ Die Reaktion war nicht so, wie wir erwartet haben."

GH: „Ihr wolltet damit provozieren?"

JU: „Das haben wir ja auch geschafft".

WK: „Sie haben sich darüber nicht sichtbar aufgeregt, wie ich dachte. Sie sind



inhaltlich nicht aggressiv geworden. Ich dachte, daß die Kaufhausleitung auf die Aktion absolut anspringt, ähnlich wie bei Filmteams, wo sie dann sofort angerannt kommen und sagen: „Sofort aufhören, sofort aufhören!“

JU: „War aber nicht.“

AT: „Die waren total kooperativ.“

SU: „Super kooperativ. Aber man kann es auch so interpretieren: Es ist der Kaufhausleitung egal, das kann Ihnen nichts ausmachen.“

WK: „Ich glaube eher, die haben das gar nicht realisiert.“

NS: „Das war auch harmlos. Ein Mückenstich.“

GH: „Ist es nicht schwer zu spielen, wenn man merkt: da sind Leute, die einen total ablehnen?“

WK: „Das war unser schlimmstes Stück. Da waren wir wirklich drauf und dran, das Handtuch zu schmeißen. Das war unheimlich stressig für uns, psychisch, psychologisch.“

JU: „Ich bin mir schrecklich vorgekommen.“

GH: „Man könnte ja jetzt als advocatus diaboli sagen: Dem Musiker ist jede Möglichkeit genommen zu provozieren.“

JU: „Sicher kannst du provozieren. Aber nur als symbolischer Akt. Nicht inhaltlich.“

NS: „Musik und das, was du als Musiker machst, ist dann nicht provokant, solange du dich als Künstler präsentierst. Als Künstler hast du die sogenannte Narrenfreiheit. Aber mache dich als Künstler unkenntlich und steh' nur da mit einem Instrument. Wenn du auf der gleichen Ebene bist wie das Publikum, dann ist die Trennung aufgehoben und du kannst provokant sein.“

GV: „Das provoziert die Leute, wenn man in die Straßenbahn einsteigt und einen Walkman dabei hat, der laut aufgedreht ist. Da reagieren die Leute drauf. Aber in dem Augenblick, wo man hingeht mit dem Instrument und dem Künstlerausweis, kriegen die eine gewisse Ehrfurcht und es gibt keine Reaktionen mehr.“

NS: „Man muß noch sagen, daß dieses ‚Stadtmusik‘-Projekt ein Spezialprojekt gewesen ist. Wir werden in Zukunft nicht mit Tonbandmaschinen auf der Bühne stehen, sondern weiter mit Blasinstrumenten arbeiten.“

WK: „Wir möchten noch etwas sagen über die Situation des Jazzmusikers in der deutschen Kulturlandschaft. Wir sind mittlerweile an einen Punkt gelangt, wo wir denken: Wenn du als deutsche Band in Deutschland spielst, bist du immer ein Beiwerk. ‚Wir brauchen noch irgendeine deutsche Band auf dem Festival‘ heißt es am Schluß bei den Veranstaltern.“

AT: „Nach dem Motto: Wir haben noch Platz, aber nicht mehr viel Geld!“

JU: „Es ist so, daß sich die Festival-Veranstalter mit dem ein wenig geänderten Bewußtsein herumzuschlagen haben, daß ab und an deutsche Gruppen auf dem

Festival spielen müssen (was man ja oft in den Medien hört). Da kommen sie nicht mehr dran vorbei, da müssen sie. Aber genau das merkt man jetzt sehr stark: daß sie müssen.“

WK: „Und dann kriegen wir noch gesagt: ‚Ja wir haben da an Euch gedacht. Aber vielleicht machen wir dann was mit dem Roscoe Mitchell zusammen.‘ Weißt du, diese groove.“

GH: „Also da wird die deutsche Band durch den amerikanischen Star geadelt.“

WK: „Mittlerweile sind wir absolut allergisch dagegen.“

GH: „Das beste Beispiel ist der Shannon-Jackson-Workshop mit der Cologne-Society. Da sind alle Veranstalter drauf geflogen.“

WK: „Ein sehr gutes Beispiel. Die sind aus zweierlei Gründen drauf geflogen. Einmal, weil der Shannon Jackson im Trend der Zeit lag und weil sie gleichzeitig damit der aufstrebenden Kölner Szene Genüge getan hätten. Zwei Fliegen mit einer Klappe: das ist das große Politikum an dieser Geschichte. Den Veranstaltern geht es erfahrungsgemäß nicht um die Musik, sondern immer um den Marktwert, um Sensation und Exotik.“

GH: „Wo sind die Möglichkeiten, das zu ändern?“

AT: „Man muß bei den Musikern zuerst anfangen. Es gibt zum Teil Musiker, die in dieselbe Scharte reinhauen.“

GH: „Was kann man tun?“

AT: „Immer wieder darüber reden, um ein Bewußtsein zu bilden.“

NS: „Veranstalter wollen immer das möglichst Authentische haben, nicht den dritten Ableger, sondern das Original. Oft wird das so verstanden: Jazz, das Original, kann von der Geschichte her eigentlich nur amerikanisch, sprich afroamerikanisch sein. Dabei wird total übersehen, daß die Musik zwar stark davon beeinflusst ist, der hiesige Jazz dennoch etwas Unterschiedliches davon ist. Der eigenständige Wert des hiesigen Jazz muß erkannt, erhört und geschätzt werden. Man kann das nicht mehr in der Relation von Original und Epigone vergleichen.“

WK: „Es hat was mit den Musikern selbst zu tun.“

NS: „Ich habe einen guten Satz in dem überhaupt guten Interview, das Ekkehard Jost mit Muhal Richard Abrams gemacht hat, gelesen. Der geht sinngemäß so: ‚Wenn man in der Situation ist, sich ständig an der Entwicklung zu orientieren, wird man dann vielleicht an den tragischen Punkt kommen, wo man fragt: Was habe ich eigentlich selber zu sagen? Wenn du darauf keine Antwort weißt und die Frage ging tief genug, dann stehst du blöd da. Die Musik, die du machst, die muß Wurzeln in dir selbst haben und nicht Luftwurzeln nach etwas Äußerem!‘“

JU: „Insofern fängt das Problem eigentlich bei den Musikern selber an. Wenn sich alle dessen bewußt wären, was der

Norbert gesagt hat, wären wir schon ein Stück weiter.“

GH: „Es fängt ja an. Als Prozeß ist das zu beobachten.“

JU: „Was überhaupt nicht heißen soll, daß man keinen Swing spielen soll.“

GV: „Die totale Konsequenz wäre die Loslösung von der Jazztradition. In der Jazztradition zu spielen, das kann man sehr schnell auch als Epigonentum auslegen. Das ist immer eine Gratwanderung.“

NS: „Da fängt das Problem schon an. Die Jazztradition ist bis zum 18. Lebensjahr erst mal nicht deine Jazztradition, sondern die fängst du an, wie eine Fremdsprache zu lernen. Das ist nicht egal. Eine Muttersprache hat etwas zu bedeuten.“

JU: „Ja und nein. Daß Jazzmusiker in einer bestimmten Tradition stehen, ist auch klar. Ebenso wie wir unsere eigene musikalische Tradition haben. Aber ich kann ja nichts dafür, daß mir der Coltrane und diese Art von Jazztradition unheimlich gut gefällt. Ich will zwar nicht so spielen, aber ich glaube, daß man das, was einen so stark anspricht, in sein eigenes Spiel mit hineinprojiziert. Ich höre gern Hardbop, obwohl ich das nie spielen würde. Solche Hörgewohnheiten und Vorlieben sind für einen mitbestimmend - und ich glaube nicht, daß das die zweite Natur ist. Andererseits: wenn du anfängst, das Zeug nur so zu lernen, formal und schematisch, dann ist das problematisch.“

WK: „Das stimmt. Aber es gibt noch etwas ganz anderes: deine ganz spezifische, individuelle Tradition als Persönlichkeit. Das ist meistens das große Manko. Die ist bei sehr vielen Leuten einfach nicht da, weil sie sich in einem epigonalen Schema bewegen.“

JU: „Das ist nur so schwer voneinander zu trennen, daß man nicht zu vermessen werden sollte. Wie kann ich z. B. einem Musiker absprechen, wie ohne bessere Kenntnis bezweifeln, daß das, was er macht, seine Tradition ist, auch wenn er wirklich sehr konventionell, vorbildorientiert und traditionell spielt, wie ich es nie tun würde, auch wenn ich's könnte. Aber das ist die Frage: Wie sehr kann ich ihm das absprechen? Wie weit hat er das nicht nur adaptiert, sondern steht völlig dahinter, weil er es vielleicht seit seiner Jugend gehört und immer toll gefunden hat.“

GH: „Wollie, was ist das: Persönlichkeits-tradition?“

WS: „Das läßt sich unheimlich schwer fassen. Ich habe im Moment im Kopf gehabt, ob man das überhaupt ausdiskutieren kann. Weil das sehr komplex ist und ja auch diese Traditionen, die Joachim genannt hat, Teile deiner persönlichen Tradition sind. Aber ich habe so ein Bild im Kopf: Weißt du, wenn du in dich hineinhörst, dann sind da Dinge, die gehören nur dir selbst. Davon bin ich überzeugt: Die hat jeder. Und jeder, der Musik macht, hat die Möglichkeit, die herauszuholen. Das ist meine Philosophie.“

# Jazz aktuell

**Festivalkonzept mit viel Idealismus**

## Jazz Ost-West Nürnberg

Die Geburtstagsfeier dauerte fünf Tage bzw. Nächte und glänzte mit einer langen Liste illustrierter Gäste. Das Konzept, seit 1966 nahezu unverändert, hat sich auch diesmal wieder bewährt: Bei „Jazz Ost-West 84“ wurden keine Trends gesetzt, sondern das ganze Spektrum des zeitgenössischen Jazz vorgestellt. Statt den neuesten Moden hinterherzuhecheln, legen die Veranstalter mehr Wert auf eine freundschaftliche Begegnung mit Musikern über Länder- und Stilgrenzen hinweg. In Nürnberg zeigte sich, daß der zeitgenössische Jazz „Weltmusik“ ist - Kategorien wie Ost und West, Nord und Süd, aber auch wie Rock, Pop, Avantgarde, Folk und Funk spielen eine untergeordnete Rolle. Das Jubiläumsprogramm bot in keiner Weise ein Schmalspurfestival und war auf der künstlerischen Seite ein Erfolg. Warum trotz des größeren Angebots insgesamt „nur“ etwa 10 000 Besucher zu den zehn Veranstaltungen kamen, also 2000 weniger als beim letzten Mal, darüber rätseln die Veranstalter (Jazzstudio und Stadt Nürnberg) noch. So mancher hat sich den ersten Abend des Ambiente, das erstmals vom Bayerischen Fernsehen live übertragen wurde, wohl lieber im heimischen Wohnzimmer angesehen.

Aladar Pege eröffnete den Musikerreigen mit einem Solokonzert auf dem Baß von Charles Mingus: „Von Bach zur Avantgarde“. Am Donnerstag ging's dann richtig los - mit Willem Breuker, dem Musikschalk aus den Niederlanden, und seinem „Kollektief“ aus lauter Instrumentalindividualisten. Mit vollem Powerplay blies er der staunenden Jazzgemeinde im Nürnberger Schauspielhaus den Marsch, schräg, rotzig, parodistisch, respektlos und irrsinnig witzig. Sie waren mit Spaß bei der Sache, die Straßenmusikanten aus dem Land der Deiche und Grachten, denen nichts zu heilig ist, als daß es nicht in ihr Repertoire paßte.

Eine Non-Stop-Revue aus Kolportage und Klamauk ging über die Bühne, musikalische Sketsche mit doppeltem Boden. Wie kaum eine Jazzband beherrschen die Mannen des Willem Breuker Kollektiefs die hohe Kunst des Zitierens. Szenenwechsel, Stimmungswechsel, Rhythmuswechsel. Gags am laufenden Band: der falsche Einsatz, das schiefe Duo, die Endlosschleife, musikalische Beschimpfungen. Die Harmonika darf da nicht fehlen, der Tango ebensowenig wie „Casablanca“. Lockerungsübungen für Jazzpuristen mit kolossal komischem Ausgang.

Willem Breuker ist ein echter Heuler - auf der Klarinette und dem Saxophon. Und daß die zehn Musikchaoten es nicht den

ganzen Abend hinter ihren Notenpulten aushalten würden, war klar. Ein „brettonisch-keltisch-schottisches“ Tänzchen mit bunten Baskenmützen, Ringelsöckchen und zierlichen Bändern zur Geige des Saxophonisten brachte Farbe ins Spiel. Was sich die Jungs dabei denken? Wer weiß? -

„Jazz Ost-West“ ist nicht mehr nur das Festival der Jazz-Begegnungen über die politischen Systeme hinweg - die Aufgeschlossenheit gegenüber anderen Musikulturen wurde im großen Saal der Meistersingerhalle von zwei Formationen demonstriert: Mit einem afrikanischen (Fode Youla) und einem indischen (Ramesh Shottam) Perkussionisten besetzt war die Chris Hinze Combination. Mit filigranen Klanggeweben und komplexen Rhythmusteppichen wagte der holländische Flötist Hinze den Blick über den Tellerrand des Jazz hinaus, ambitioniert zwar, aber eher doch im Stil eines unverbindlichen musikalischen Reiseprospektes über Afrika und Indien.

„Weltmusik“ im besten Sinne des Wortes machte die Bitter Funeral Beer Band des schwedischen Perkussionsspielers Bengt Berger. Eine Musikkommune, die in Ghana die Trommelkunst des Ewe-Stammes studiert hat und die Erfahrung mit afrikanischer Musik mit Elementen des zeitgenössischen Jazz verbindet.

Das Publikum kam überraschend zu seinem Star: Der schwarze Sänger Bobby McFerrin setzte sich allein auf die Bühne und hatte die Aufmerksamkeit der Zuhörer von Beginn an auf seiner Seite. Die menschliche Stimme als Instrument einsetzend, improvisierte er virtuos mit einer Fülle neuer stimmlicher Ausdrucksformen von Instrumenten-Imitationen bis zu gehauchter Artikulation, die den Atem als Lebenskraft deutlich werden ließ. Enorme Konzentration auf der Bühne und gespannte Aufmerksamkeit im Saal, das ließ

bestimmt auch den zufällig Hineinhörenden ahnen, daß hier die in letzter Minute ins Programm aufgenommene Überraschung zu dem Festival-Ereignis wurde. Das Publikum hatte seine reine Freude an ihm. Dauerapplaus in Orkanstärke.

Leider fast gleichzeitig und etwas unglücklich im Foyer plazierte ein weiterer Höhepunkt: Der südafrikanische Pianist mit den zwei Namen Abdullah Ibrahim und Dollar Brand faszinierte das begeisterte Publikum mit seiner neuen Formation Ekaya. Die drei schwarzen Saxophonisten blasen satte Sätze, das klingt mal wie ein Trauermarsch, mal fühlt man sich in ein Ballhouse im tiefsten Hartem versetzt. Nostalgie in Perfektion, wehmütig und aufreizend zugleich. (Ganz anders hatte das zuvor schon der Saxophonist Bennie Wallace zusammen mit drei schwergewichtigen Gospel-Sängerinnen demonstriert.) Inzwischen hatte auch Superstar Cecil Taylor mit seinem mitternächtlichen Bühnenspekulum begonnen. Und zwar solo, da Max Roach erkrankt war. Der Pianomono-mane und Tastenexzentriker bot auf höchstem Energielevel die von ihm zu erwartende Mischung aus Kraft, Präzision, formaler Strenge und konstruierter Chaotik. Er ist eben Weltmeister. Ob's der einleitende, stimulierende „Tanz des Kondors“ und die exorbitanten Urschreie-sänge so brachten, läßt sich bezweifeln. Eurhythmie für den Nachtmahr?

Michael Seil und seine Second and Third Generation German All Stars waren am dran, da falsch plazierte. Die All-Stars-Versammlung litt sichtbar unter dem Geräuschpegel, der ihr im großen Foyer entgegen-schlug. Dabei hätte man gerade hier - an der Grenze zwischen New Jazz und Neuer Musik - feine Ohren gebraucht. Die Stimmen der vom Aussterben bedrohten Riesen der Weltmeere in Bernd Konrads sinfonischer Dichtung „Ein Stück für Wale - Die Jagd, 1. Tag“



**Huldigt dem freien Jazz mit preußischer Exaktheit: Hannes Zerbe Blechband**

**Foto: Hans Kumpf**



**Trommelt nach wie vor jeden nieder, der es mit ihm aufnimmt: Alphonse Mouzon**  
**Foto: Manfred Rinderspacher**

gingen unter im Akustikmüll der flanierenden Ambientebesucher. Die parodistischen Seitenhiebe „Der heilig'n Landmusik" wurden wohl gar nicht richtig registriert. Hätte man das Tentett doch im kleinen Saal gelassen, wo sie auch hingehörten!

Peter Brötzmann, inzwischen bereits als „Altmeister" des Free Jazz gehandelt, füllte mit weit ausholender Geste und ungeteilter Intensität den Raum mit der Macht seines Tenors. An seiner Seite Johannes Bauer, von den beiden DDR-Posaunisten der Jüngere. Auch er geht sogleich in die Vollen, gibt alles. Keith Tippett mischt sich dazwischen, wagt auch melodische, ja zarte Akzente. Der schwarze Flügel wird zur Zauberkiste. Cembalotöne, Sitarklänge, dann Blues- und Boogie-Ornamente. „Pathetisch" volle Akkorde schaffen Zäsuren. Tippett's breites Soundspektrum läßt bisweilen vergessen, um welches Instrument es sich handelt. Auch Bauer arbeitet mit diversen Verfremdungseffekten, holt immer neue Dämpfer aus der Schublade. Und Willie Kellers läßt nicht locker, trommelt für die Free-Jazz-Heerden den Pulsschlag in die Adern. Schon in den ersten Minuten entsteht eine spannungsvolle Dichte, die bis zum Schlußakkord durchgehalten wird und auch in den leisen Partien nicht durchhängt. Kommunikation ist groß geschrieben bei dieser Musik, in der es nicht einmal Absprachen gibt.

Man kann's für eine Form des gehobenen Wahnsinns halten, was Brötzmann und seine Freunde da seit Jahren kultivieren. Kompromißlos und deshalb überzeugend. DDR-Bandleader Hannes Zerbe und seine gesamtdeutsche „Blechband" huldigt

dem freien Jazz mit preußischer Exaktheit und Akkuratess. Doch zum 16-Mann-Orchester ausgebaut und in komplizierte Partituren gepreßt verlieren die freien Intonationen an Reiz.

Der Herr im grauen Anzug, der im kleinen Saal am Flügel Platz genommen hatte, war der in San Francisco lebende Jugoslawe Larry Vuckovich, einst Hauspianist im alten Münchner Domicile. Er gönnte seinem Publikum eine kleine Verschonung und Ohrenpause und sorgte ein wenig für intime Bar- und Clubatmosphäre im Ambientegezwimmel.

Mit Spannung wurde der Auftritt des Japaners Takeo Moriyama erwartet. Impresario Horst Weber präsentierte ihn als einen der weitbesten Schlagzeuger, bescheinigte ihm Drive, Vitalität und Präzision. Richtig, doch vielleicht wäre das geneigte Publikum von selber darauf gekommen, daß es hier keinen Anfänger vor sich hat. Nun macht aber ein Weltklaseschlagzeuger allein noch kein Spitzenquartett. Das Endergebnis hängt von vielen Dingen ab: Ideen, Konzeption, Originalität, gelungene Arrangements, überraschende Dramaturgien. Ein paar neue Töne will man schon auch hören. Zudem wird man vom Exdrummer des legendären Yosuke Yamashita Trios natürlich etwas Besonderes erwarten. Und das war's nun gerade nicht! Es blieb ein Schlagzeugsolokonzert mit drei Mann Staffage. Darüber sollte man eigentlich hinaus sein! Dazu noch die ENJA-Videomännchen drum herum. Wie sollen sich Musiker da entfalten? Der Saal leerte sich. Ein blasser Gesamteindruck. Auch Drummer Alphonse Mouzon hat nichts dazu gelernt. Nach wie vor trommelt er jeden nieder, der es mit ihm auf-

nimmt. Für Jasper van't Hof's Keyboard-Spielereien ein aussichtsloses Unterfangen.

Aber insgesamt blieben dem Publikum Enttäuschungen weitgehend erspart: Im Jazz-Dauerlauf gab es immer wieder lohnende Haltepunkte. Zum Beispiel das Duo Albert Mangelsdorff und Wolfgang Dauner, das im Jubiläumsprogramm natürlich nicht fehlen durfte. Oder die Begegnung der zwei großartigen Saxophonisten Johnny Griffin und Eddie „Lockjaw" Davis, die die Zuhörer mit lässiger Eleganz fesselten.

Als besonders vielseitig erwies sich der Nürnberger Pianist Chris Beier, der mit seiner eigenen Gruppe und im Duo mit dem ungarischen Kontrabaß-Professor Aladar Pege auftrat und schließlich noch beim Erlanger Jazz Workshop Ensemble einsprang. Apropos: Die drei fränkischen Gruppen machten allesamt eine gute Figur.

Die Nimmersatten und Nachtschwärmer trafen sich um Mitternacht im KOMM-Festsaal: Hier herrschte jene rauchige Club-Atmosphäre, die zum Jazz eben dazugehört wie das kühle Bier - die Musiker, die hier auftraten, fühlten sich sichtlich wohl. Hier waren die traditionellen Spielarten vorherrschend, vom furiosen George Adams-Don Pullen Quartett mit seinen Reminiszenzen an Charles Mingus bis zu Günter Klatt, der wohl wichtigsten Saxophonisten-Entdeckung auf der deutschen Szene in der letzten Zeit. Da dominierte die entspannte Session-Atmosphäre die mit der Salsa-Big-Band Connection Latina ihren temperamentvollen Höhepunkt hatte, mit überschäumender Spielfreude und Rhythmen, die in die Beine gingen, so daß das KOMM zeitweilig zum Tanzsaal werden konnte.

Bei strahlendem Sommerwetter und in gelöster, harmonischer Atmosphäre ging das Festival am Sonntag mit einem Openair-Konzert in der Ruine des Katharinenklosters zu Ende. Vor romantischer Kulisse spielten die Silvan Koopmann Big Band aus Nürnberg, die polnische Jazzrockgruppe String Connection und das Trio des indischen Sitarspielers Subroto Roy Chowdhury. Den Schlußpunkt bildeten die sechs Bläser der Kölner Saxophon Mafia. Aus ihrem „großen Zyklus" der Sternkreiszeichen offerierten sie den „Skorpion", was wohl nicht anders zu deuten ist, als ein Aufruf, wieder mehr zu kämpfen. Ohne Risiko ist auch gute Jazzmusik nicht zu haben.

10 Mal „Jazz Ost-West" - die Organisatoren dieses Festivals dürfen sich nun beruhigt zurücklehnen. Es war ein gutes Festival, was sie in diesem Jahr auf die Beine gestellt haben. Während anderswo mit ungleich größerem finanziellem und personellem Aufwand Super-Festivals inszeniert werden, gelingt es ihnen mit viel

# Jazz aktuell

Idealismus, ein Festival-Konzept in die Tat umzusetzen, das sich auch noch in den nächsten Jahren bewähren wird. Denn das Jazz-Ost-West-Festival hat Atmosphäre. Die Musik steht hier im Vordergrund und man merkt es. Die Festivalmacher haben ganz einfach Spaß an dieser Musik und es scheint, daß gerade diese unvoreingenommene Freude auf dem Hintergrund in dieses Festival hineinstrahlt.

Lothar Jänichen, Bernd Ogan und Steffen Radimaier

## Ekstatische Zelebration

### Weather Report

Fremd mutet es an, das monströse Instrumentarium von Weather Report in der allzu niedlich kleinen Fabrik in Hamburg zu sehen - gleiches gilt selbstredend auch für die Musiker. Sind sie alle doch gewöhnlich nur auf Rampen von der Größe eines Madison Square Gardens anzutreffen. Die eher anheimelnde Atmosphäre der „Fabrik“, wohin Weather Report im Rahmen der „Midsummer-Jazz“-Konzerte verpflichtet war, verspricht einen außergewöhnlichen Hörgenuß.

Mit der Darbietung von Titeln der erst unlängst erschienenen LP „Domino Theory“ gehen Zawinul und seine Mitstreiter sofort in die „Vollen“. Aus dem Stegreif werden die von klanglicher, harmonischer und rhythmischer Komplexität nur so strotzenden Arrangements vollends locker intoniert. Fast wie unter Studiobedingungen erstellte Cuts erscheinen die mit absoluter technischer Brillanz und spielerischer Feinfühligkeit dargebotenen Wechsel verschiedenster Musizierformen: Weather Report, das ist das Stampfen und die Ekstase einer afrikanischen Kulthandlung, die Perkussion einer „Urwald-Maschine“; Weather Report, das ist zugleich der berstende elektronische Schrei einer futuristischen Vision; Weather Report, das ist eine aus der Substanz und Subtilität einer langen Musiziererfahrung seiner Väter - Joe Zawinul und Wayne Shorter - hervorgegangene Weiterentwicklung in neue musikalische Weiten.

Längst paßt auf das Dargebotene die aufgepfropfte Begrifflichkeit „Jazz-Rock“ nicht mehr: Weather Report ist Weltmusik. Kaum ein musikalisch-kultureller Einfluß, der in ihrer Musik fehlen könnte. Weather Report ist Jazz, Rock, Soul, Funk, Free, Blues, Spiritual, Latin etc. zugleich. Hier finden sich in einer gelungenen synthetisierten Form Adaptionen ebenso an südamerikanischen Tango-Musik, afro-kubanische und karibische Klänge, wie an arabisch-orientalische Musizierweisen und indisch-südasiatische Impressionen. Auch vor dem europäischen Musi-

zierideal klassisch-konzertanter Couleur machen die Musiker keineswegs halt. Dabei fehlen auch nicht die eckigen und abrupt zerhackten Annäherungen an Punk oder avantgardistische Strömungen der derzeitigen free music. Alle diese Einflüsse nimmt Weather Report - aus der Tradition schöpfend und über sie verfügend - auf und geht hiermit eigenwillige neue Wege.

Ja, da lacht der Österreich-Amerikaner Josef Zawinul schon selbst manchmal während des Konzertes. Wie macht er es nur, der mittlerweile schon fast Fünfzigjährige? Immer wieder weiß er jung und alt, Traditionalisten und Avantgardisten, Jazzer, Rocker, Puristen - und offensichtlich auch den gesamten Rest - zu begeistern.

Selbst durch die hohe Schule von Miles gegangen, sorgen Zawinul und Shorter für die Entdeckung und Entwicklung immer neuer junger musikalischer Talente wie Jaco Pastorius, Airtio, Alphonse Mouzon,

Peter Erskine etc. - um nur einige zu nennen. Seit '83 hat Weather Report eine neue Rhythmusgruppe um sich geschart. Der Drummer Omar Hakim und der Bassist Victor Bailey sind junge impulsive und entwicklungsfähige Musiker, bei denen es den Ideen-Gebern der Gruppe offensichtlich nicht unbedingt um eine Kopie des vorausgegangenen „line-up“ ging. Besondere Ovationen ertete auch der den angekündigten Jose Rossy ersetzende Perkussionist Mino Cinelu aus der derzeitigen Miles Davis Group.

Weather Report in der Fabrik: eine ununterbrochene dreieinhalbstündige ekstatische Zelebration. Das auf die Musik abgefahrene Publikum will noch mehr. Nach einer Zugabe muß es sich jedoch mit der Erinnerung an einen Höhepunkt zufrieden geben - ein Höhepunkt ohnehin: der in den letzten Wochen wohl einzig erfreuliche und beste Wetter-Bericht, der Hamburg präsentiert werden konnte.

Guenter Hottmann



Weiterentwicklung in neue musikalische Weiten: Wayne Shorter

Foto: Hyou Vielz



**Bad Segeberg**

## JVC Int. Jazz Festival

Sommerliche open-air Jazz-Festivals in Schleswig-Holstein haben mittlerweile Tradition, angefangen 1978 in Westerland auf Sylt bis zum diesjährigen dreitägigen Konzertmarathon in Bad Segeberg, das vom 9. bis 11. Juli im landschaftlich einzigartigen Kalkbergfreilichttheater, einer amphitheaterähnlichen Anlage am Fuße des 100 m hohen Kalkberges für 14 000 Menschen, stattfand. Hier gibt es sonst die bekannten Karl-May-Spiele in Wild-West Manier. Erstmals traten in Segeberg ein japanischer Hifi-Konzern als Sponsor und George Wein als Mitveranstalter auf. Jazz als gekaufte Ware? Immerhin, ohne diese finanzielle Unterstützung des Konzerts wäre dieses Festival wie so viele andere wohl nicht denkbar gewesen. Ob die geschäftliche Seite allerdings aufging, erscheint bei insgesamt ca. 11 000 Besuchern an den drei Tagen fraglich, George Wein blickte jedenfalls recht mürrisch in das Konzertrund.

Der erste Tag begann in kleinerem Rahmen mit einer „Happy Piano Night“, in der der famos aufspielende Axel Zwingenberger mit seinen Boogie-Woogies die Richtung vorgab, in der sich dann auch ein Ray Bryant bewegen mußte. Dies jedenfalls zu Beginn, hier dampfte Ellingtons „A-Train“ im Boogie-Tempo. Luft zum Atemholen an diesem heißen Abend verschaffte Ray Bryant den Zuhörern dann doch: „After hours“ und „St. Louis Blues“, sie waren sein Kontrastprogramm. Zum vorherrschenden Tempo kehrte dann die schwergewichtige Pianistin und Sängerin Katie Webster sehr schnell zurück, sie erzählte Geschichten aus dem Alltag mit dem ihr eigenen Blues- und Soulfeeling. Zum Abschluß trieb Axel Zwingenberger seine Mitstreiter noch zum vierhändigen Boogie-Woogie an. Abschluß einer leicht verdaulichen „Piano Night“

Jazzrock war dann das beherrschende Thema des zweiten Abends, diesmal auf der großen Freilichtbühne. Das Programmheft konnten sich die Zuhörer sparen, denn zu Beginn gab Bobby McFerrin im Alleingang eine vokale Vorschau auf das Programm. Wie er da allein auf der Bühne saß, seine Stimme als Instrument benutzend, zog er den ganzen technischen Aufwand, der die nächsten Auftritte begleitete, fast ins Lächerliche. Als Experiment bezeichnet, gab es ein nuancenreiches Baß-Duo mit Stanley Clarke und Miroslav Vitous. Free-Passagen wechseln sich bei den beiden fast traumwandlerisch mit Melodielinien ab. Spyro Gyra, eine Jazzrock-Formation aus New York, brachte die Zuhörer mit ihrer leicht zu konsumierenden Mixtur für Miles Davis in Stimmung, der dann nach fast einstündi-

ger Pause mit seinem hervorragenden Sextett (u. a. mit John Scofield, Bob Berg, Al Foster) auf der Bühne erschien. Er setzt den nach seinem Comeback eingeschlagenen Weg fort, begleitete den funkig-rockigen Rhythmus seiner Band mit kurzen Trompeten- und Keyboardwürfen und wechselte im nächsten Stück dann zu einer ruhigen, melodischen Aussage. Miles Davis '84: musikalisch unberechenbar und faszinierend zugleich.

Dave Brubeck eröffnete den Reigen am dritten Abend, dabei gab er sich ungewöhnlich swingend, unterstützt von seinem Sohn Chris, Drummer Randy Jones und Bill Smith auf der Klarinette. Das Programm aus Altbewährtem und neuen Klängen endete mit einer Verbeugung vor dem Count: Brubeck interpretierte einen Basie-Titel.

Seltenheitswert haben hierzulande Auftritte der Sängerin Sarah Vaughan, die in Segeberg mit ihrem eingespielten Begleittrio das Publikum mit Standards begei-

sterte. All Blues, B. B. King bringt den amerikanischen Blues in die mittelholsteinische Kleinstadt, mitgebracht hat er eine kraftvoll aufspielende Begleitband. Seine Songs strahlen Frische und Vitalität aus, die ihre Wirkung auch hier nicht verfehlen. Das jetzt mit grellen Blitzen aufziehende Gewitter schienen Lionel Hampton und sein Orchester mit ihrer heißen Swingmusik vertreiben zu wollen, und obwohl dies dann doch nicht klappen sollte, boten der quicklebendige Hampton und seine jungen Bandmitglieder eine mitreißende Big-Band-Show, die neben den alten Schlachtrössern auch gute Jazzsolistik bot. Hier bedeutet Jazz schiere Lebensfreude im deutlichen Unterschied zu Miles Davis. Jazz und Bad Segeberg: Sie passen auch nach diesem Festival gut zusammen, bleibt zu hoffen, daß diese Verbindung auch in den nächsten Jahren trotz kommerzieller Schwierigkeiten bestehen bleibt.

Thomas Werner



Nuancenreiches Baß-Duo: Miroslav Vitous und Stanley Clarke

Foto: Manfred Rinderspacher

# Jazz aktuell

Vielfalt im „Unterhaus“

## 4. Mainzer Jazzwoche

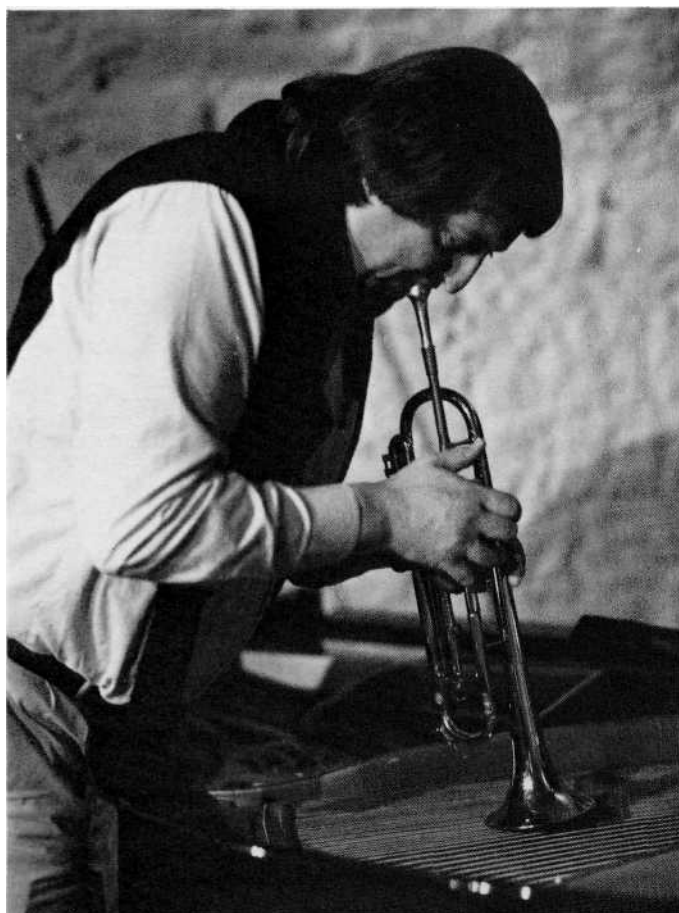
Bernd Konrad wird DFB-Berater, Theo Jörgensmann Wärter in einem Irrenhaus. Die Musik-Artisten im Gewölbe des Mainzer „Unterhauses“ sind dabei keineswegs ratlos. Michael Seil hat ihnen detaillierte Regieanweisungen erteilt: Bei der „4. Mainzer Jazzwoche“ muß Theo seine strenge Diktion in der Anstalt „einschmeichelnd - con legno, energisch - con brio, verzweifelt - appassionata, siegesgewiß - fff-decrescendo und letztlich unerbittlich - ad lib“ mit dem Spiel seiner Klarinette umzusetzen versuchen. Bernd Konrad erläutert seine Aufgaben als Fußball-Experte mit dem tonalen Zentrum B auf der Klarinerte.

Mit Regieanweisungen in verschlossenen Umschlägen hebt Michael Seils „Der Heilig'n Landmusik“ an. Das Stück zwischen swingenden Parts, romantischen Piano-soli, drängenden Schlagzeugbreaks und freien Tutti steht im Zentrum des Konzerts der „German All Stars 2nd & 3rd Generation“. Ironisch wie der Name der Formation mit durchaus All-Star-verdächtigen Solisten (Sören Fischer, Posaune, Matthias Frey, Piano, Friedemann Graef, Klarinette und Saxophone, Theo Jörgensmann, Klarinette und Bassethorn, Wollie Kaiser, Baßflöte, Baßklarinette und Saxo-

phone, Bernd Konrad, Klarinette und Saxophone, Frank Köllges, Schlagzeug, Dieter Manderscheid, Kontrabaß, sowie Michael Seil, Trompete und musikalische Leitung) sind auch die Stücke angelegt. Die „Blindensonate“ von Friedemann Graef und der „Mahr“ von Theo Jörgensmann in der konsequenten Klangsprache des modernen Jazz; „Massaker Imperial“ von Matthias Frey sowie „Ein Stück für Wale“ von Bernd Konrad als faszinierend programmatische Kompositionen - Tradition und Avantgarde vorbildlich vereinend. Ironisch, ja fast satirisch, hatte die „4. Mainzer Jazzwoche“ im Forumtheater „Unterhaus“ fünf Abende zuvor mit einem Improvisationsauftrag begonnen: der Free-Jazz-Vorreiter Peter Brötzmann führte sein Oktett mit dem „1. Mainzer Spielmannszug“ zusammen. Unvorbereitet und ungeprobt trafen zwei Welten aufeinander, die nach einem anfänglichen chaotischen Reiben doch zu Interaktionen fanden - die allerdings vor allem von den Jazzmusikern ausgingen: Neben Peter Brötzmann (Saxophone, Flöte und Klarinette) der Saxophonist John Tchicai, der Trompeter Heinz Becker, der Posaunist Johannes Bauer, der Flügelhornist Martin Mayes, der Pianist Keith Tippett, der Bassist Jay Oliver sowie der Vibraphonist und Schlagzeuger Willi Kellers. Und doch zeigten sich in der Verbindung zwischen freien Improvisationsformen und mitteleu-

ropäischer Marschtradition kamevallistische Klänge unter dem Motto „Mainz wie es singt und lacht“ gemeinsame musikalische Archetypen. Ohne die ernst-gesammelten Fastnachtsbläser und -trommler erging sich Brötzmann in seinem wohlvertrauten freien Spiel, das trotz teils erkennbarer, teils latenter Strukturen, stets nervös chaotisch wirkt. Eruptiv und drängend - wobei über längere Improvisationsteile hinweg die ständige Wiederholung von Phrasen sich auf die Stücke nachteilig auswirkt.

Abwechslungsreich, das gesamte Spektrum des gegenwärtigen Jazz aufzeigend, gestaltete sich der zweite Abend der Mainzer Jazzwoche mit den Duos. Dem Südwestfunk-Landesstudio Rheinland-Pfalz in Mainz sei Dank, daß es sich erstmals und so engagiert an der Veranstaltungsreihe beteiligte. Denn so ist diese Konstellation zustande gekommen, die vom traditionellen Blues mit Valerie Wellington und dem International Blues Duo, über Maggie Nichols mit der Ulrich Lask Band, dem Duo Ernst Ludwig Petrowski - Uschi Brüning bis zum Zusammenklang von Karin Krog mit John Surman reichte. „Mädchen, Männer, Singsaxionen“ war nicht nur ein Motto aus der Zirkuswelt: der Duo-Abend wurde zum künstlerischen Drahtseilakt: atemberaubend in seiner artifiziellen Leistung sowie fehlerlos im Zusammenwirken.



Detaillierte Regieanweisungen: Michael Seil



Eruptiv und drängend: Peter Brötzmann

Maggie Nichols setzte sich als pantomimische Vokalistin mit ironischen Verfremdungen menschlicher Ausdrucksformen, gegen die die Band abfiel, in Szene. Kongenial und ebenbürtig brillierte das Duo Brüning Petrowski in der Bandbreite von gemeinsamer freier Improvisation über Dizzy Gillespies „Anthropology“ bis zur Ballade „My funny Valentine“. In meditativen Schwebeständen trafen sich die Norwegerin Karin Krog und der Brite John Surman, wobei sich die Stimme gestaltlos mit der Elektronik verband oder erdhaft mit dem Saxophon vereinigte. Fernöstliche Elemente flössen im Tambura-Spiel ein. Zurück zu den Wurzeln führte schließlich der Blues mit der farbigen Sängerin Valerie Wellington, dem Saxophonisten Gary Wiggins und dem Pianisten Christian Rannenber. Der gemeinsamen Aktion mit Bessie-Smith-Nummern war nicht anzumerken, wie sehr sich Sängerin und Musiker auf der gemeinsamen Tournee verkracht und entfremdet hatten.

Ein Publikumserfolg wurde erwartungsgemäß der Abend mit dem traditionellen Jazz: die Barrelhouse Jazzband hatte den Saxophonisten Buddy Täte und den Posaunisten Gene „Mighty Flea“ Connors zu Gast. Im Foyer spielte die Ragtime Society mit Geigen und Cello ihre reizvollen Arrangements früher Salonmusik. Dort faszinierte die Pianistin Anne Bärenz mit einer Stimme, die glänzend Weill-Songs interpretieren könnte. Buddy Täte ist noch immer der großartige Tenorist, wie man ihn aus der Basie Band kennt: mit sonorem Ton, packendem Drive und mitreißendem Swing. Vorzüglich mithalten konnten der Barrelhouse Trompeter Horst Schwarz und der Pianist Aggi Huppertsberg. Beide zeigten sich technisch und stilistisch ebenso flexibel wie sicher. Nicht ganz erfüllte Posaunist Connors die in ihn gesetzten Erwartungen. Doch der Spiel-laune der Band und der Begeisterung der Zuschauer tat dies keinen Abbruch. An diesem Abend war in der Tat „Schluß mit der Dorfmusik“ - wie das Motto lautete.

„Karibische Nächte“ präsentierten die Musiker von Salsa Picante. Die Gruppe aus Düsseldorf mit den Sängern Alberto Romero und Roberto Herador, dem Sänger-Percussionisten Gilberto Aranguren sowie dem Timbales-Spieler Alfonso Poncho Valdez aus Cuba sprühte vor Spiel-laune. Die fünfköpfige Rhythmusgruppe und der vierstimmige Bläuersatz erinnern an die großen Orchester von Puente und Machito. Die vital-tänzerischen Salsa-Rhythmen rissen die Zuschauer im überfüllten „Unterhaus“ von den Stühlen. „Salsa picante“ wurde seiner Bezeichnung als „scharfe Soße“ aus Spanish-Harlem und Big Band-Jazz mit Latin-Rhythmen mehr als gerecht. Was man



Traf mit dem Peter Brötzmann Oktett auf den 1. Mainzer Spielmannszug: Keith Tippen

von der vorhergehenden Alex Merck Group keineswegs behaupten konnte. Dort gefiel am ehesten noch der Saxophonist Marshall Keys, der ein bißchen Klangfarbe und rhythmische Abwechslung in den Rock-Jazz-Einheitsbrei brachte - aus dem übrigens auch der Posaunist Raul de Souza nicht besonders hervorstach. Zum „Heimspiel“ trat am Abschlußabend vor der „Second and Third Generation German All Stars“ das Juraj Galan Trio im Mainzer Unterhaus an. Mit dem Bassisten Norbert Dömling und dem aus Uruguay stammenden Saxophonisten Wilson de Oliveira befriedigte das Trio konventionel-

le Hörgewohnheiten mit Schönklängen und perlenden Läufen.

Die „4. Mainzer Jazzwoche“ hat belegt, daß der Jazz noch sein Publikum findet. Und so konnte Wollie Kaiser seine Regieanweisung für „Der Heilig'n Landmusik“ durchaus ironisch auf dem Instrument interpretieren: als Musikredakteur hatte er einem aufstrebenden Nachwuchskünstler ein Engagement abzusagen: „Wir müssen uns nach den Interessen unserer Hörer richten. Und da ist dieser Jazz überhaupt nicht beliebt.“

Text und Fotos: Klaus Mumpfer



Meditative Schwebestände: John Surman und Karin Krog

# Jazz aktuell

Künstlerische und organisatorische Kontinuität

## 7. Neuwieder Jazzfestival

Das Neuwieder Jazzfestival fand in diesem Jahr schon zum siebten Male statt. Und auch in diesem verflixten siebten Jahr bewahrte der Veranstalter, die Jazz Initiative Neuwied (JIN), seine künstlerische und organisatorische Kontinuität: Künstlerisch gingen die Neuwieder kein allzu großes Risiko ein, sondern verpflichteten fast ausschließlich bekannte Musiker aus dem In- und Ausland. Auch organisatorisch blieb alles beim alten: Die Umbaupausen dauerten wieder mindestens eine Stunde, und trotzdem war der Sound in der Sporthalle in Engers wieder recht schlecht - kaum einer der insgesamt 2000 Zuhörer und keiner der Musiker war mit der Akustik zufrieden.

Los ging es am Samstag mit der einzigen Nachwuchsformation des gesamten Festivals - der Dirk Juchem Group. Das Quartett um den jungen Koblenzer Flötisten und Saxofonisten Dirk Juchem präsentierte einen sehr melodischen Jazzrock, mit starken Einflüssen der südamerikanischen Folklore. Herausragende Solisten waren der Pianist Joachim Becker, der ein recht perlendes E-Piano spielt, und der Leader Dirk Juchem, der auf der Querflöte das ganze Spektrum des zeitgenössischen Flötenspiels beherrscht; Anleihen bei Jeremy Steig bleiben dabei unüberhörbar.

Weitaus origineller war dann schon das Drum Orchestra von Fredy Studer und Pierre Favre. Diese beiden Schweizer stehen stellvertretend für zwei Generationen von Jazzschlagzeugern: Pierre Favre war einer der wichtigsten europäischen Free Jazzer und Fredy Studer ist bekannt geworden durch sein Spiel in der Jazzrockformation OM. Doch diese beiden Einflüsse sind in der Musik des Schlagzeugorchesters nur noch rudimentär zu finden. Die beiden Musiker entwickeln vielmehr „orchestrale“ Klangbilder miteinander, in denen Einflüsse aus fast allen Musikkulturen der Welt zu finden sind. Und aus der ganzen Welt haben die beiden auch ihre Perkussionsinstrumente zusammengetragen: Da gibt es neben einem konventionellen Jazzschlagzeug, Perkussionsinstrumente aus Brasilien und Indien, steel drums aus der Karibik und unzählige Gongs aus Indonesien und China. Mit all diesen Instrumenten trommeln die beiden Musiker sich nicht gegenseitig nieder, sondern sie machen miteinander eine überaus witzige, originelle Musik, die noch viel verspricht.

Für eine ganz andere Schlagzeugschule steht Alphonse Mouzon. Er interessiert

sich nicht so sehr für feinnervige Klangbilder, sondern er hat sich mehr der vorwärtstreibenden Energie verschrieben; Alphonse Mouzon ist neben Billy Cobham der wichtigste Repräsentant der sogenannten „energy drummers“ - somit konnte vom Auftritt seiner Gruppe nicht viel Neues erwartet werden. Und doch war gerade die Musik seines Quartetts überraschend. Denn nicht Jazzrock, sondern Hardbop mit Free-Elementen stand auf dem Programm. Verantwortlich für diesen musikalischen Wandel war der Frankfurter Saxophonist Christoph Lauer, der schon lange kein „neues Talent“ mehr ist, sondern einer der wichtigsten europäischen Saxophonisten. Er hat das Erbe John Coltranes verinnerlicht und darauf aufbauend zu einer eigenen Stimme gefunden. Wie sehr er musikalisch gereift ist, zeigte sich besonders darin, daß er dieser hervorragend besetzten Gruppe (neben Mouzon und Lauer, Jasper van't Hof, keyboards, Nicolas Fizman, e-b) seinen Stempel aufdrücken konnte. Sein Duo mit Alphonse Mouzon barst geradezu vor Intensität und war einer der Höhepunkte des gesamten Festivals.

Auch in der Decoding Society des Schlagzeugers Ronald Shannon Jackson trat ein Musiker besonders hervor: Der Gitarrist Vernon Reed. Auf den Platten der Gruppe hält er sich meist zurück, bei diesem Auftritt in Neuwied konnte er sich voll entfalten. Vernon Reed spielt - wie Jimi Hendrix - mit der Elektronik seines Instruments, das er mit einem Synthesizer und einer Unzahl von anderen elektronischen Apparaturen verbunden hat. Dabei erreicht er einerseits eine fast schon unmenschliche Intensität, andererseits aber auch eine tänzerische Leichtigkeit, die die komplexe Musik der Decoding Society durchsichtig macht. Am besten gefiel mir die Gruppe

dann, wenn Reed zusammen mit Reverend Bruce Johnson am Bass und dem Leader Ronald Shannon Jackson die Musik vorantrieb und eine brodelnde, ekstatische Atmosphäre entstehen ließ, die anziehend und abstoßend zugleich wirkt. Die beiden anderen, neuen Mitglieder der Society, der Geiger Akbar Ali und der Bläser Eric Pearson, sind zwar sehr gute Solisten, in die musikalische Welt von Shannon Jackson scheinen sie sich allerdings noch nicht so richtig eingelebt zu haben. Wenn der erste Festivaltag mit der Decoding Society hochelektrifiziert endete, begann der zweite mit akustischen, meditativen Klängen. Das Karnataka College of Percussion spielte klassische südindische Musik. Überraschend in dieser Gruppe ist vor allem die Sängerin Rama Mani, die für europäische Ohren wohl ganz neue Bereiche der indischen Musik öffnet. Trotz aller Virtuosität ihres Gesanges blieb sie jedoch immer dienend in der Gruppe integriert. Jazziger wurde es dann wieder beim Auftritt des Urs Leimgruber/Bobby Burri Quartetts. Die Gruppe der beiden ehemaligen OM-Musiker spielte eine Art melodischen Free Jazz, in dem es einerseits Momente von ungeheurer lyrischer Intensität und zarten Romantizismen gab; andererseits aber auch freie Interaktionen und freitonale Ausbrüche breiten Raum einnahmen. Besonders gut hat mir diesmal Bobby Burri gefallen, der einen volltönenden und kraftvollen Bass spielte.

Danach: Great Black Music mit der Lester Bowie Brass Fantasy. In dieser Gruppe mit acht Blechbläsern und dem Schlagzeuger Philip Wilson, verarbeitet Lester Bowie die große Tradition der afro-amerikanischen Musik - von New Orleans bis zum Free Jazz, von Gospels und Spirituals bis zum Pop eines Michael Jackson. Überall gibt es Zitate, Anspielungen und



Musikalisch gereift: Christoph Lauer

Foto: Hans Kumpf



Verfremdungen; hinter jeder Note scheinen Ironie und Satire zu lauern. Das ist Musik, die aus dem Bauch kommt, die Musikern und Zuhörern Spaß macht. Und natürlich hat Lester Bowie wieder hervorragende Solisten dabei. Besonders erwähnen will ich hier nur den Tubaspieler Bob Stewart - ein Albert Mangelsdorff seines Instruments: in die Tuba singend, ungeheuer schnell und beweglich, enorm swingend und humorvoll. Der Auftritt der Lester Bowie Brass Fantasy war unbestritten der Höhepunkt des gesamten Festivals.

Den Abschluß bildete das Duo Egberto Gismonti - Nana Vasconcelos. Gismonti zeigte dabei zur mitternächtlichen Stunde wieder die beiden Seiten seiner musikalischen Persönlichkeit: Auf der einen Seite seine Vorliebe für Neue Musik - besonders deutlich wird dies in seinem Spiel auf seiner 12saitigen Gitarre; auf der anderen Seite seine Beziehung zu den Volksmusiken seiner brasilianischen Heimat und der ganzen Welt - was sich vor allem bei seinem Klavierspiel offenbart, wobei er oft kinderliche Stücke spielt, die in ihrer Einfachheit und zeitlosen Schönheit die Zuhörer fesseln. Fesseln konnte auch der Percussionist Nana Vasconcelos mit einem virtuellen Berimbausolo.

Dies war der harmonische Abschluß eines trotz aller organisatorischer Schwächen gelungenen Festivals. Hoffentlich kann dieses wichtigste Jazz Festival im nördlichen Rheinland-Pfalz auch im nächsten Jahr wieder stattfinden.

Michael Klein

Zukunftsperspektiven und Vergangenheit

## Chris Beiers Overtone

Chris Beier, Pianist auf ungewöhnlichen Wegen im Einflußbereich von McCoy Tyner, Joachim Kühn, Jasper van't Hof u. a., Dozent für Jazz und musikalischer Leiter am Schauspielhaus Nürnberg, erzählt über sein aktuelles Projekt Overtone: „Jeder Ton, der auf natürliche Weise erzeugt wird (durch Stimmbänder, Saiten usw.) enthält neben dem Grundton (als welchen wir den Ton identifizieren) eine ganze Reihe weiterer Töne in aufsteigender Ordnung, die wir als Obertöne bezeichnen. Jeder dieser Klänge unterscheidet sich durch die individuelle Summierung der Obertöne von einem anderen in der Klangfarbe. Ordnen wir diese Obertonreihe in Form einer Tonleiter, entsteht die Obertonskala, die sich durch eine erhöhte Quart und eine erniedrigte Septime von der herkömmlichen Durtonleiter unterscheidet. In der Entwicklung des Jazz unterscheiden sich die Hauptströmungen der Stile nicht alleine durch Akkordstrukturen, die immer komplizierter werden, son-



Hohe energetische Spannung: Chris Beier

Foto: Hans Kumpf

dem auch durch Künstler, die mit ihren Improvisationen verstärkt in die oberen Bereiche (the upper extensions) vordringen. Mit dem Harmoniekonzept von Overtone stehen als Basis die lydische Tonleiter nach Theorien von Paul Hindemith und George Russell einerseits, Klangfelder bzw. Klangflächen, die in horizontaler Folge aneinandergereiht erklingen, andererseits."

Leser, die nach diesen Ausführungen Jazz erwarten, der in seiner gesamten Spannweite nur noch Insidern erfaßbar bleibt, darf ich beruhigen. Chris Beier und seine Freunde (Kontrabassist Rainer Glas, Preisträger der Deutschen Phonakademie und Leiter seiner eigenen Formation, dem Jazz Workshop Ensemble, das äußerst kreativ auf den Spuren von Charles Mingus, Ornette Coleman und Sun Ra wandelt, und Schlagzeuger Rudi Roth, Autor der vielbeachteten Lehre „Rhythmik als Erinnerung“) haben sich zwar auf ein Gebiet fachbezogen akademischer Alternativvorschlüsse spezialisiert, lassen aber trotzdem ihrem Publikum genügend Berührung, die spontane Kommunikation erlaubt. Allerdings: sie stellen mitunter Aufgaben, die hinterlistig mit jener Raffinesse aufwarten, die Lehrer entwickeln, sobald sie ihre Schüler bewußt in die Irre leiten wollen. Da sie jedoch zur Verwirklichung ihrer Einfälle Standards, die Jazzgeschichte schrieben, als Ausgangsposition wählen, ermöglichen sie praktisch wieder den „status quo“.

Bei ihrem Konzert im Erlanger E-Werk Fuchsenwiese malte Sigmund Rombergs „Softly as in a morning sunrise“ während seiner Einleitung lyrisch, behutsam, feingliedrig, bis zupackendes Unisono zum Thema überleitete. Rayes/DePauls „You don't know what love is“ trug vom Arco-

Baß beherrscht Trauer bis zur Flageolettskala, deren Klänge charakteristisch wirkten. Clifford Browns „Joy spring“ lief euphorisch mit gewagten Modulationen, die das Terrain konventioneller Harmonik verließen. Joseph Kosmas „Autumn leaves“ verlor sein Gesicht fast völlig in einer Modalstruktur, die mit Fünfvierteln experimentierte. George Gershwins „But not for me“ bevorzugte Pianounterbrechungen, in deren Lücken Rudi Roth stieß; umgekehrt Rhythmuspausen, die das Piano wirkungsvoller als ohnehin zur Geltung kommen ließen, Jerome Kerns „Yesterdays“ brachte Entspannung und Erholung. Es reduzierte Energie und Tatenrang - ansonsten im Überfluß vorhanden - auf das tatsächlich Notwendige. Zuerst übernahm der Baß die Melodieführung, später folgte das Piano nach einfallsreichen Ausschweifungen, die Balladencharakter behielten, auf gleicher Wellenlänge. Richard Rodgers „My funny Valentine“ wechselte von ursprünglich viertel nach dreiviertel, von moll nach lydisch dur, von langsam balladesk zu fast medium. Overtone - Planspiele, die faszinierten, volles Risiko eingingen, von Zeit zu Zeit jedoch Toleranz forderten. Chris Beier: „Ich bekenne mich zu einer äußerst dichten Musikauffassung, die eine hohe energetische Spannung enthält und deshalb - im falschen Moment konsumiert - leicht die Ohren des Hörers stressen kann. Das ist nicht allein mein Problem. McCoy Tyner und Cecil Taylor zum Beispiel haben das gleiche. Schließlich verstehe ich Jazzmusik nicht als Traumfabrik, sondern als Auseinandersetzung mit einer Welt, die bei all ihren natürlichen Schönheiten jede Sekunde voller Widersprüche und Reibungen steckt.“

Michael Wangler

# Jazz aktuell

Forcierter Einsatz von Superstars

## Jan Summit Wiesen 84

Bereits zum sechsten Mal ging mit dem diesjährigen „Jazz Summit“ in Wiesen ein sogenanntes All Stars Festival über eine österreichische Bühne. Drei Jahre lang versuchten die Veranstalter, der Live Performance Service, im Nobelkurort Velden Fuß zu fassen, bis 1981 die Wasserwerfer der Ortschaftspolizei das Festival im wahrsten Sinne des Wortes wegspülten. Seit 1982 wird die dreitägige Jazzveranstaltung im festivalbewährten Wiesen durchgeführt, von den Einheimischen bestenfalls „geduldet, aber nicht geliebt“, wie LPS-Chef Fritz Thom glaubhaft versichert. Dabei kann der 1346 erstmals urkundlich erwähnte burgenländische Ort seinen Bekanntheitsgrad und einen damit verbundenen wirtschaftlichen Aufschwung zum Teil auch dem Jazzfestival verdanken. Die Problematik solcher Monsterveranstaltungen ist sattem bekannt: Der von Jahr zu Jahr forcierte Einsatz von Superstars lockt nicht nur seriöse Jazzfans, sondern auch lautstarkes, teilweise auch undiszipliniertes Teenagerpublikum. Die Beengtheit des Areals, eine fehlende Infrastruktur, Parkplatzprobleme, und der finanzielle Druck auf die Veranstalter, der diese wiederum veranlaßt, das Festivalgelände bis zum Geht-nicht-mehr auszulasten, tun ein übriges. Dabei muß dem heurigen Fest der Superlative das Prädikat einer organisatorischen Meisterleistung verliehen werden, zumindest was den musikalischen Ablauf betrifft.

Eine spezielle stilistische Konzeption hatte dieser „Jazz Summit“ nicht. Es wurde so ziemlich die ganze Breite des aktuellen Jazzgeschehens präsentiert, wobei das Schwergewicht der Vorankündigung auf die Teilnahme von Miles Davis, spektakulär als „King of Jazz“ bezeichnet, gelegt wurde. Dementsprechend unerträglich aufgeheizt war dann auch die Stimmung der schätzungsweise zwölftausend Zuhörer unmittelbar vor und während des Davis-Auftrittes. Miles präsentierte sich in grandioser Form mit meisterlich konzipierten, klangschönen Soli, deren Kristallklarheit zum harten Rockrhythmus seiner Sidemen beinahe ästhetisierend kontrastierten. Sein unerwartet überlanges Konzert schloß mit einer spontanen Session, zu der auch Chick Corea einstieg. Dennoch war Miles Davis nicht unbedingt der musikalische Höhepunkt des Festivals. Genau gezählte 106 Musiker und Sänger in 18 Bands können in einer Berichterstattung natürlich nicht im Detail betrachtet werden. So sei dem Rezensenten die subjektive Auswahl einiger Höhepunkte gestattet. Da wäre vor allem der am letzten Tag aufgetretene Altmeister, der Jazzgeiger Stephane Grappelli, dem es



Spontane Session mit Chick Corea: Miles Davis

Foto: Rainer Rygalyk

gelang, gegen Ende des Festivals ein bereits überfordertes Publikum noch einmal zu Begeisterungstürmen hinzureißen. Der sechsundsiebzigjährige Grandseigneur des Swing hatte das Glück, seinem großen persönlichen Können und seinem Genieformat auch noch profilierte Kompagnons an die Seite stellen zu können: den französischen Gitarristen Marc Fosset und N. H. Ørsted Pedersen, der den Baß mit der Leichtigkeit eines Gitarristen behandelte. Altsaxophonist Phil Woods brachte mit seinem Quintett geschliffenen Bebop, zupackend und ge-

schmeidig zugleich, Routine und Spontaneität in einem ausgewogenen Verhältnis. Beachtenswert auch sein Pianist Hai Galper, dessen Soli virtuose Linearität und improvisatorische Übersicht aufweisen. Phänomenal war die Vocalartistik des New Yorkers Bobby McFerrin. Ihn konnte man in Wiesen gleich zweimal hören. Am ersten Tag zur Eröffnung mit der A-Cappella-Formation Vocal Summit (Jeanne Lee, Jay Clayton, Urszula Dudziak und Bob Stoloff) und am Schlußtag mit einem hinreißenden Soloauftritt. Seine Vocaltechnik, die es ihm gestattet, das Klang-



Humorvoller Verschnitt verschiedenster Musikstile: Lester Bowie

Foto: Karl-Heinz Bechholz

spektrum einer ganzen Jazzband nachzuvollziehen, sein Jonglieren mit gebrochenen Akkorden, werden durch Gebärden-sprache und tänzerische Bewegungen optisch verdeutlicht. Einen humorvollen Verschnitt verschiedenster Musikstile, vom Brassband-Stil der New Orleans Bands bis hin zum Soul, servierte Lester Bowie, den man fast einen Cootie Williams der Free-Jazz-Trompete nennen möchte. Im weißen Arbeitsmantel agierte er wie ein versierter Verkäufer seiner Brass Fantasy (vier Trompeten, zwei Posaunen, Tuba und Drums). Carla Bley hatte wie immer eine pralle, lustvolle und ironische Musik zu bieten, deren lockere Präsentation und Eingängigkeit beinahe schon den Eindruck einer vergnüglichen Schlagerparade erwecken - und dies nicht nur ob der köstlichen Verfremdung von „La Paloma“. Vielschichtig und kontrastreich ist die Musik der George Gruntz Concert Jazz Band. Nicht überarrangierte Satzführungen sind für sie kennzeichnend, sondern der Zusammenklang unterschiedlichster Elemente. Multi-Instrumentalist Howard Johnson (Tuba und Bariton-saxophon), Palle Mikkelborg mit seinen überlegt gespielten Trompetenchorussen, Ernst Ludwig Petrowskys kreischende Saxophonstimme und Sheila Jordans ausdrucksfähige Stimme erwiesen sich in Gruntz' wohldurchdachten, zuweilen auch spröden Collagen als außergewöhnlich. Nichts Neues, aber trotzdem handwerklich Solides boten wie erwartet The Young Giants: kraftvolles Klangvolumen von Arthur Blythe, eine Art „freier Parker“, eine stark von Coltrane her geformte Aussage Chico Freemans, Ideenreichtum Don Cherrys und einen starken Rhythmus (Hilton Ruiz, Cecil McBee, Don Moye). Auch Freddie Hubbards Festival All Stars waren keine sensationelle, aber eine ungemein jazzige Angelegenheit. Vor allem die Dynamik und instrumentale Fähigkeit Michel Petruccianis, Joe Hendersons flüssiges Tenor und Hubbards makellose Technik und brillante Tongebung wirkten bestechend. Aus Dave Brubecks äußerst konventionellem Beitrag mit Hits wie „Blue Rondo à la Turk“ und „Take five“ ist zumindest das gereifte Klarinettenspiel von Bill Smith erwähnenswert und Andy Narrells nicht immer ganz klangreine karibische Steel Drums erfreuten durch eine wohlthuende Leichtigkeit. Eiskalt berechnet schien die synthetisch verpackte Musik von Weather Report. In der Konzeption Miles Davis verwandt, sorgte die Gruppe des Wiener Keyboarders Joe Zawinul ebenfalls für den Besuch zahlreicher, manchmal doch sehr störender Rockfreaks in Wiesen. Mongo Santamaria und B. B. King beschlossen je einen Festivaltag mit hochkarätiger, jazziger „Happy Music“. Von durchaus internationaler Bedeutung waren die beiden



Im Konzept immer mehr Eigenständiges: Karlheinz Miklin

Foto: Rainer Rygalyk

österreichischen Beiträge zum „Jazz Summit“. Saxophonist Karlheinz Miklin sorgte im Verein mit Ewald Oberleitner, Baß, und Gerhard Wennemuth, Drums, sogar für einen (berechtigten) Begeisterungsturm im Publikum. Roland Kirk und John Coltrane dürften den Grazer, der in diesem Jahr bereits als Vertreter Österreichs zum Jazzfestival nach Buenos Aires eingeladen war, doch am stärksten geprägt zu haben, allerdings scheint sich im Konzept seines Trios immer mehr Eigenständiges durchzusetzen. Der Wahlwienener Art Farmer erwies sich einmal mehr als Poet des Flügelhorns. In seinem Quintett zeigten sich der Wiener Saxophonist Harry Sokal, der australische Pianist Paul Grabowsky, Bassist Reggie Johnson und Joris Dudli, Drummer aus der Schweiz, als durchaus gleichwertige, ideenreiche Partner.

Wie es mit dem jährlichen All Stars Festival künftig weitergehen wird, ist ungewiß. Der Gedanke über ein Mehrbühnen-Festival auf einem größeren Areal, etwa auf der Wiener Donauinsel oder in einem Sportstadion, wurde bereits mehrmals geäußert. Schließlich wäre auch eine Subventionierung angebracht, die es den Veranstaltern ermöglichen würde, den kommerziellen Gesichtspunkt etwas außer Acht zu lassen und dafür die potente österreichische Szene stärker in das Festivalkonzept miteinzubeziehen. Das Honorar, das der 1. Gefangene in „Fidelio“ bei den Salzburger Festspielen 1982 erhielt, nämlich 150 000.- Schilling (umgerechnet etwa 20 000.- DM), würde für drei erstklassige heimische Formationen reichen.

Klaus Schulz

# Jazz aktuell

Jubiläum in Lugano

## 10th Festa New Orleans Music

Als vor zehn Jahren zum erstenmal die Festa New Orleans Music in Lugano stattfand, war nicht absehbar, wie viele folgen würden. Probleme tauchten auf, die Sponsoren gaben mal mehr, mal weniger und dem Organisator des Ganzen, Hannes Anrig, fiel es nicht leicht, von Jahr zu Jahr ein gutes Programm auf die Beine zu stellen. Aber nun war es wieder soweit und die 10th Festa und damit ein Jubiläum konnte gefeiert werden. Leider mußte diesmal auf zwei legendäre Musiker verzichtet werden, denn Kid Thomas ist sehr krank geworden und Louis Nelson erholte sich nur langsam von einem Herzinfarkt. Für sie konnten der Trompeter Wendell Brunious aus New Orleans und der Posaunist Freddie John aus Schweden verpflichtet werden.

Die Verlängerung der Festa dieses Jahr um einen Tag hatte den Vorteil, daß man sich doch mehr auf einzelne Bands konzentrieren konnte und mehr Zeit zum Zuhören zur Verfügung steht. Alles war wieder bestens organisiert, und sogar die Anregung, die Bandstands zu überdachen (s. JP 8/80), war endlich verwirklicht worden. Dies hatte zur Folge, daß es während der vier Tage dauernden Festa nicht regnete.

Auf der Piazza Riforma, dem größten der vier Plätze, waren Lautsprechertürme, würdig eines Rockfestivals, aufgebaut. Das Schweizer Fernsehen RSI machte hier Aufnahmen, und es gab sogar einige Live-Übertragungen. Eine schöne Publicity für die Festa. Überhaupt scheint die Festa immer beliebter zu werden. So viele Besucher wie dieses Jahr haben sich bis jetzt noch nie vor den Bandstands gedrängt. Die Zahl der ausländischen Fans nimmt ebenso zu. Das ist kein Wunder, denn in Lugano muß man sich einfach wohlfühlen. Nicht nur das Klima, auch der See, die Umgebung und die besondere Atmosphäre ziehen den Besucher in den Bann. Dazu kommt noch viel New Orleans Jazz - was will man mehr! Und die Auswahl der Bands war dieses Jahr so gut, daß eigentlich jede Gruppe ansprach. Dies lag sicherlich auch daran, daß keine reine Dixielandgruppe in der Stadt spielte, sondern nur New Orleans zu hören war. Dixieland gab es am Sonnabend auf dem Monte San Salvatore. Allerdings keine Regel ohne Ausnahme, auch in Lugano hörte man andere Töne. Davon später. Am Donnerstag, den 21. Juni 1984, ging es also los und auf der Piazza Riforma eröffnete die Picayune N. O. Music die Festa. Lag es an der Anwesenheit des Fernsehens, an den vielen Lautsprechern

oder an der Belastung, als erste Band zu spielen, wer weiß: auf jeden Fall war ihr Auftritt enttäuschend. An diesem Abend lief absolut nichts und als Fan der Picayune N. O. Music war man deprimiert. Aber man konnte ja auswählen. Da boten auf der Piazza Cioccaro die Storyville Shakers aus Deutschland herrlich relaxten New Orleans Jazz. Diese Band aus München war eine der angenehmen Überraschungen der Festa und sie brachte fröhlich swingend ihr Publikum zum Mitmachen. Die darauf folgende Dave Donahue Travelling Band aus England war glänzend disponiert und hatte ebenfalls die Zuhörer ganz auf ihrer Seite. Mit englischer Nonchalance lief alles bestens. Die Sammy Rimington String Band, sicher ein Novum in dieser Besetzung, war sehr interessant zu hören und Sammy ein Genuß auf der Mandoline. Die Fondy Riverside Bullett Band, Belgien, setzte die gute Tradition belgischer New Orleans Bands fort. Woran es wohl liegt, daß Musiker aus diesem Land so echt klingen?

Eine besondere Überraschung waren auch die International New Orleans Kids. Dazu gehörten u. a. Sammy Rimington Jr., Klarinette, und Emil Martyn, Schlagzeug. Was diese Teenager (12-16 Jahre) boten, war schon sehr beachtlich. Es ist erfreulich, wenn Jungs in diesem Alter mit so großer Begeisterung jazzierten. Last but not least spielten noch die Red Bean Jazzers aus Florenz. Ihr Leiter, der Posaunist Max Palchetti, zeigte sich enorm inspiriert und lebendig, ihn hält nichts auf dem Stuhl. Herrlich zu hören, wie er und sein Sohn Fabio, der Klarinette bläst, sich die Themen zuwerfen und dabei von der Rhythmusgruppe mit Baß und Banjo solide und swingend begleitet werden. Davon kann man sich auf der zweiten, soeben

erschienenen Platte der Band überzeugen.

Der Auftakt der Festa war also gut gelungen und versprach viel für die weiteren Tage. Am Freitag ging es dann bereits um 18.00 Uhr los, und zu den bereits erwähnten Bands kamen einige neue dazu. Außerdem stand der Piano Court auf dem Programm.

Eine der neuen Bands waren die Geoff Bull N. O. All Stars, bei denen neben dem Trompeter Geoff Bull der Pianist Butch Thompson Klarinette spielte. Geoff Bull ist seit Jahren in Lugano bestens bekannt. Er versteht es immer, gute Musiker mit auf die Bühne zu holen und wirkliche New Orleans Atmosphäre zu schaffen. Außerdem geht Geoff gerne von Bandstand zu Bandstand und steigt mit ein, wenn ihm die Musik gefällt.

Barry Martyn's Legends of Jazz waren einer der Höhepunkte der Festa überhaupt. Völlig relaxed, die unvermeidliche große Zigarre im Mund, saß Barry Martyn hinter dem Schlagzeug und trommelte scheinbar ohne Anstrengung einen herrlich swingenden Rhythmus, der alles mitriß. Herbert Permillion, Trompeter, Floyd Turnham, Klarinette, Tenorsaxophon, Clyde Bernhardt, Posaune, Walter Lewis, Klavier, Chester Zardis, Baß, und Deborah Woodson, Gesang, waren sagenhaft in Form, und die Auftritte dieser Band zogen das Publikum wie ein Magnet an. Beachtlich die Posaunensoli von Clyde Bernhardt, dem ältesten Mitglied der Gruppe, der immer vergnügt und voll Charme, witzelnd und swingend, einen Beweis bester amerikanischer Show-Tradition lieferte.

Ein weiterer Höhepunkt an diesem Abend war die Sammy Rimington Band, die ja ursprünglich mit Kid Thomas und Louis



Versteht wirkliche New Orleans Atmosphäre zu schaffen: Geoff Bull

Foto: Bruno Sulzer



Nelson spielen sollte. Wendell Brunious und Freddie John waren aber würdige Vertreter. Sammy Rimington ist in Lugano schon Stammgast und hat „sein“ Publikum. Kein Wunder bei seinem Können auf der Klarinette oder dem Altsaxophon. Sammy klingt immer gut, ist auch menschlich erfreulich ausgeglichen, fröhlich und freundlich. Wie die Musik, die er spielt. Da hat sicher das eine mit dem anderen zu tun. Auch die Mitglieder seiner Band sind exzellente Musiker, besonders der Pianist Jon Marks und der Schlagzeuger Didier Geers sind hervorzuheben. In etwas geänderter Besetzung wirkte die Picayune N. O. Music im Unterschied zum Tag zuvor so gut wie gewohnt und man konnte sich darüber freuen. Die erste Platte der Picayune „Sing on“ ist auch Anlaß zur Freude. Die Storyville Shakers traten erneut auf und hinterließen, wie am Donnerstag, wieder einen sehr guten Eindruck.

Der Sonnabend, unverändert herrliches warmes Wetter, brachte um 14.00 Uhr den Anfang mit der Ambrosia Brass Band, die im vergangenen Jahr bei strömendem Regen total durchnäßt wurde. Die Musiker genossen es sichtlich, diesmal bei schönem Wetter durch Lugano zu marschieren. Wieder kamen einige neue Bands auf die Bandstands, und man mußte schon mehr laufen, wollte man von allem etwas hören. Unter anderem spielte die New Mahogany Blues Band, aber keinen New Orleans Jazz, sondern Rhythm and Blues, Rock und Bop. Aber sie machten das unheimlich gut, und es war eigentlich kein Stilbruch, denn Blues war immer mit dabei. Manchmal an eine Bigband erinnernd geht die Post ab. So etwas wirkt als Abwechslung recht positiv.

Oscar Klein und Jerry Ricks hatten wieder sehr viel Publikum um sich versammelt und zeigten sich von ihrer besten Seite. Der schlagende Beweis dafür, daß man feeling eben hat oder nicht. Und die beiden haben es und nicht zu knapp. Die Maryland Jazzband aus Deutschland konnte hingegen nicht so gefallen und hatte nicht die große Ausstrahlung. Die Gruppe wirkte etwas zu steif und sehr trocken.

Je zwei Stunden spielten am Abend Sammy Rimington und die Legends of Jazz. Bei den Legends verzögerte sich der Beginn etwas, da der Baß von Chester Zardis den Geist aufgab und es eine Weile dauerte, bis Ersatz da war. Peter Anders von der Maryland Jazzband war der Retter und bekam viel Beifall dafür. Erleichtert zündete Barry Martyn eine neue Zigarre an und konnte nun beginnen. Wunderbar swingend, wie am Abend vorher, spielte die Band auf der Piazza Dante, die bald zu klein für das große Publikum war. Zur gleichen Zeit spielte Sammy Rimington auf der Piazza Riforma, und dort war das

Gedränge ebenso groß. Bands mit solcher Anziehungskraft sollte man zeitlich versetzt spielen lassen, damit man zwei Stunden konzentriert zuhören kann. Der Piano Court und die Dixie Night auf dem Monte San Salvatore konnten aus Zeitmangel leider nicht besucht werden. Vielleicht im nächsten Jahr.

Das Programm am Sonntag nachmittag war etwas aufgelockert, einige Bandstands waren „open“, also nicht viel los. Doch nur für kurze Zeit, denn um 15 Uhr begann die Ambrosia Brass Band wieder bei strahlendem Sonnenschein ihre Straßenparade durch Lugano. Trompeter Geoff Bull marschierte einige Zeit mit, stieg dann bei den Storyville Shakers ein und bot mit ihnen ein mitreißendes Programm auf der Piazza Riforma. Die Picayune N. O. Music mußte man auf dem „Schokoladeneisplatz“ (Piazza Cioccare) unbedingt noch einmal hören. Wieder war die Musik gut, obwohl die Musiker in der prallen Sonne sitzend ganz schön schwitzten. Anschließend hörte man noch die Red Bean Jazzers, und obwohl Posaunist Max Palchetti vorher schon mit der Picayune gespielt hatte, blies er noch eine weitere Stunde lang stark engagiert mit. Es ist beachtlich, was er leistet, und wenn es so etwas gäbe, so müßte er zum „Musiker der Festa“ gewählt werden! Die New Mahogany Blues Band zog anschließend auf der Piazza Rezzonico nochmal alle Register und ihre wieder sehr lebendig und ansprechend gebotene Musik war die richtige Einstimmung auf die große Lillian Boute Show auf der Piazza Riforma, die über drei Stunden dauerte und ein schöner Ausklang der 10th Festa N. O. Music war.

Das Fernsehen machte wieder Aufnahmen, der Platz war gestopft voll und hinter dem Bandstand konnte man das Geschehen auf der Bühne besonders schön im Monitor verfolgen, fühlte sich trotzdem mittendrin. Lillian mit weißem Sonnenschirm, Handschuhen und Krinoline stieg voll ein und sang alles, was mit New Orleans zu tun hatte und hat. Ihre Version von „Just a closer“ ist so intensiv und voll von feeling, wie man es selten hört. Später holte sie noch Wendell Brunious auf die Bühne und der Neffe von Percy Humphrey bewies wieder, warum er als bester junger N. O. Trompeter und Sänger bezeichnet wird.

Um 23.00 Uhr sollte alles vorbei sein, aber daran war um diese Zeit noch nicht zu denken. Vier Zugaben liefen noch. Dann kehrte langsam die der Zeit angemessene Ruhe auf der Piazza Riforma ein.

Anders auf der Piazza Rezzonico. Dort trafen sich Musiker, Organisatoren und Besucher beim Hotel-Restaurant Felix, dem Musikertreff, um noch etwas zu reden und die vier Tage vorbeiziehen zu lassen. Bei einem kalten Fendant oder

Pilsner Urquell (ein Besucher aus Mainz liebte es besonders) konnte man sich noch herrlich unterhalten, Pläne von weiteren Tourneen besprechen oder auf ein Wiedersehen 1985 in Lugano anstoßen. Die Temperatur bewegte sich um Mitternacht noch um die 25 °, und niemand wollte eigentlich gehen. Doch irgendwann kam die Polizei, und dann war auch die 10th Festa N. O. Music endgültig aus. Man hatte vier Tage Lugano genossen: den Jazz, die Sonne, die Begegnung mit vielen guten Bekannten, das Essen, den Wein und Grappa. Es war einfach herrlich. Schade, daß es solche Ereignisse nicht öfters gibt. Umsomehr freut man sich auf 1985, wenn die 11th Festa New Orleans beginnt.

Walter L. Henne

# Jazz aktuell

Ein Meer von Jazz

## Northsea Jazz Festival '84

Draußen trübgraue, regennasse Nacht, drinnen grellweiße, weihrauchduftende Wolken: weißverkleidete maskierte Wesen schienen darin zu schweben, während sie auf zahllosen Saxophonen beklemmende Eintönigkeit bliesen. Mit Urban Sax verabschiedete sich das Northsea Jazz Festival 1984 in Den Haag nach drei Tagen und Nächten 'Jazz satt'.

Für den Neuling sorgen neben der Fülle von Jazz-Konzerten die labyrinthartig verschachtelten Gänge und Treppen, die vielen Vortragssäle und Zelte im Congressgebouw für Verwirrung, die zu überwinden er wohl den ersten Abend braucht. Hinzu kommen die vielfältigsten Eindrücke, die alle Sinne beanspruchen: hier werden Poster und T-Shirts, Platten und Bücher verkauft, da duftet es nach Würstchen, nach Kuchen (bloß: du kommst da nicht ran, das Gedränge ist zu groß!), dort spielt ein nur flüchtig beachtetes Quintett Bebop, umtost von hastenden Besuchern, die 'ihr' Konzert suchen, da wächst ein Stau vor den acht Telephonzellen, von denen zwei bald defekt sind, Rauch zwickt in den Augen (Philip Morris sponsort auch diesmal) und überall Jazz! Hat sich die erste Aufregung gelegt, lassen sich die Schwerpunkte orts- und musikmäßig besser erkennen. Im PWA-Zaal, dessen Betreten noch zusätzlich Eintritt kostet, finden die Konzerte statt, wo die klingenden Namen der Stars ein leises Publikum befriedigen. Man sitzt bequem und ruhig im Polster, jeder Platz gewährt freien Blick auf die große Bühne. Es kann losgehen. Cleo Laine macht den Anfang. Kühl, weich und sicher singt sie, entwickelt aus Mozarts Sonaten-Suite „Alia Turca“ einen hinreißenden Jazz-Seat und nennt es selbst „My turkish delight“. John Dankworth, von ihr als Arrangeur, Saxophonist, Klarinetist und - ach ja! ihr Ehemann - vorgestellt, erweist sich als vorzüglicher Partner im musikalischen Dialog. Ein Ellington-Medley rundet dieses angenehme Konzert ab.

Schon oft tauchte die Frage auf, ob Musiker, besonders wenn sie zwei Konzerte hintereinander geben, ihren Vortrag immer gleich gestalten. Eine Komponente beim Konzert bietet natürlich das Publikum, und je später der Abend, desto entspannter und aufgeschlossener ist es. Die kleinen Scherze bei den Ansagen werden mit mehr Gelächter, die Soli mit mehr Applaus quittiert. Alles geht leichter. Eine Überraschung gab es doch: Cleo sang im zweiten Konzert am selben Abend statt Ellington ein Hoagy Carmichael-Medley, statt „Solitude“ kam „Georgia on my mind“, statt des sinnlich-verspielten

„Squeeze me“ kam das silbern-kühle „Stardust“. Eine große Sängerin, diese Cleo Laine. Um so größer die Neugier auf Sarah Vaughan. Aber Lady Sarah macht's spannend. Und bringt den ganzen (selbstgewählten) Konzertplan am Sonntagabend durcheinander, indem sie ihren Auftritt immer wieder verzögert. Das Publikum sitzt und sitzt, wartet und ärgert sich. Selbst der freundliche Stage-Manager lächelt nur noch schwach bei der Mitteilung, Miss Vaughan käme bald, nur noch ein bißchen Geduld. Derweil begeistert eine Etage tiefer der Vocal Summit wohl seine Zuhörer, die liebenswerten alten Texas Tenors Illinois Jacquet, Buddy Tate und Arnett Cobb, vom Ray Bryant Trio launig begleitet, hatte man noch federnden Schritts „Flying home“ summend, verlassen, und nun läßt Sarah uns alle hängen.

Endlich, Licht aus, Bühne frei, Blitzlicht verboten, Pianist George Gaffney, Bassist Andrew Simpkins und Drummer Harald Jones treten auf, beginnen locker zu spielen. Immer noch keine Sarah. Fünf Minuten „Überbrückungs-Swing“. Aber dann rauscht Sarah Vaughan ans Mikrophon. In fließende goldene Gewänder gehüllt, „Love for sale“. Bei Plattenaufnahmen sind Fade-outs ärgerlich, hier, live auf der Bühne, leiser, immer leiser, verblüfft die Technik. „In a mellow tone“ stimmt wahrhaftig milde, man verzeiht ihr die Verspätung und witzig anmutendes Gebaren. Der Tournee-Streß und die Drinks, ihn aufzufangen, haben Sarah doch nicht untergekrigert, auch wenn sie manchmal mühevoll an den Tonleitern entlangschliddert und

die Musiker sensibel Halt bieten müssen. Judy Garland sang das Lied zart als kleines Mädchen, Sarah nimmt es auf und singt tief wie ein Mann, aber ebenso bewegend: „Somewhere over the rainbow“. Ich würde wieder auf Sarah Vaughan warten.

Mehr kostbarer ‚Kammer-Jazz‘ im teuren PWA-Zaal! Stephane Grappelli, ewig-junger Compagnon des unsterblichen Django Reinhardt fand sich mit Niels Henning Ørsted Pedersen am Baß und Marc Fosset an der Gitarre auf der großen Bühne ein und bot Ohren- und Seelenschmaus, „Honeysuckle rose“, noch eindringlicher „Some of these days“, es klang, als spiele Grappelli eher „Some of those days“, sein schönes Geigenspiel hat etwas Schmerzliches, bei allem Schmelz. Der Bassist, von Grappelli mit den Worten vorgestellt: „Dat's from Danmark de King du Jazz-Bass!“ blieb lange bescheiden im Hintergrund, bis er schließlich die drei schönsten Minuten dieses Festivals am Bass spielt, phantasievoll, absolut perfekt und absolut sauber intoniert. Wenn man so viele Jazz-Konzerte fast synchron hört, merkt man erst, wie schwer es sein muß, wirklich sauber Bass zu spielen. Niels Henning kann es!

Zwei andere Bassisten tummeln sich einen Tag später an derselben Stelle: Stanley Clarke, Super-E-Bass-Mann, und Miroslov Vitous, Spezi auf dem akustischen Bass. In seiner Ansage ließ Stanley verlauten, daß sich beide schon früher gefragt hätten: zwei solche Bassisten zusammen in einem Konzert, miteinander allein, geht das? Meine Meinung: es ging

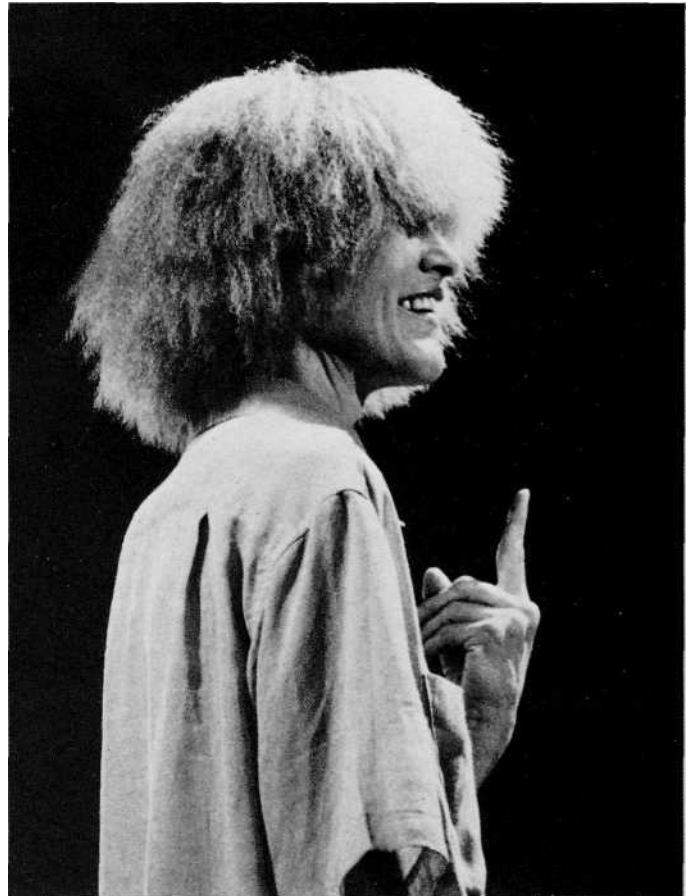


Wiederauferstandenes Mahavishnu Orchestra: John McLaughlin Foto: Karl-Heinz Bechholz



Eine große Sängerin: Cleo Laine

Foto: Hyou Vielz



Dirigierte mit sperrig-winkeligen Bewegungen ihr Orchester: Carla Bley

Foto: Karl-Heinz Bechholz

nicht! Zunächst liefen beide am E-Bass um die Wette am Computer-Bass Thema entlang. Dann begab sich Miroslav ans Piano (also doch nicht nur zwei Bässe!), und Stanley produzierte sich am Bass. Nach Stanleys E-Bass-Solo folgte ein ausgiebiges, vorwiegend gestrichenes A-Bass-Solo von Miroslav, dann strichen beide auf dem A-Bass Improvisationen zu Ron Carters „Education“. Und einen Bass sauber zu streichen - und dann gleich zwei auf einen Streich - nun, die Erwartungen waren wohl zu groß gewesen.

Noch ein anderer Bassist fiel im PWA-Zaal auf: Chris Brubeck, Sohn des berühmten Vaters Dave. Sie spielten im Quartett zusammen mit Randy Jones, Schlagzeug, und Bill Smith, Klarinette. Vier Musiker, vier Musiken. Dave Brubeck bewegte die Tasten in vertrauter Manier, zu der das temperamentvoll geladene Spiel seines Sohnes auf dem E-Bass nicht recht passen wollte. Vollends aus der Reihe fiel der Klarinettist Smith, der sich in den elektronisch erzeugten Echos seiner Klänge verlor und letztlich das Interesse der Zuhörer verspielte.

Auch Dizzy Gillespie & Friends, zu denen Kenny Burrell, Gitarre, James Moody, Tenorsax, Slide Hampton, Posaune, gehörten, ließ die Spiellust vermissen, die er noch im letzten Jahr an der Seite von Paquito D'Rivera in überschaubarem Maße verbreitete. Lionel Hampton gar, der

das Schlußlicht der PWA-Zaal-Konzerte bildete, hatte eine so griesgrämig blickende Band um sich herum versammelt, daß man schleunigst die Flucht ergriff.

Auch show-erprobte Damen machten es dem Publikum schwer, sich auf den teuer erkauften Plätzen zu halten. Miriam Makeba ließ neben hüft-wippenden Begleit-Sängerinnen, die in afrikanisch-folkloristischen Baströckchen tanzten, auch ihre Enkel auftreten, was nicht nur jazz-ungemäß, sondern auch peinlich wirkte. Und Carla Bley hatte das Pech, erst morgens früh nach drei Uhr ihre Big-Band auf die Bühne zu bringen. Grashüpfergrünge wandet dirigierte sie mit sperrig-winkeligen Bewegungen ihr Orchester, bediente sie die Synthesizer-Tasten. Vielleicht war man einfach schon zu müde, um diesem Theater noch etwas abzugewinnen.

Fazit: wer das Extra-Geld für den PWA-Zaal nicht hat, findet an den anderen Vortragsorten bestimmt mehr von dem, was Sache ist. Die elektronischen Superlative wurden im großen Gartenzelt geboten, diesmal ein neues blaues Zirkuszelt, größer, komfortabler als in den Vorjahren. Hier wurde mit hoher elektronischer Spannung heiß gekocht. Hier rockte der Jazz, daß einem manchmal Hören und Sehen verging. Spyro Gyra, vor zwei Jahren noch nobel im PWA-Zaal, riß mit perfekt produziertem, elegant-leichtem Jazz-Rock sein vorwiegend junges Publikum zu

Begeisterungstürmen hin und erwies sich als Trendsetter für das, was sich noch alles unter diesem Zeltdach entladen sollte. Weather Report spulte exakt das Programm ab, das auch vorher andernorts zu hören war: auch Emotionen sind beim Synthesizer mit einprogrammiert. Aber Wayne Shorter ist immer wieder gut.

Ganz besonderes Interesse galt dem wiederauferstandenen (so hieß es!) Mahavishnu Orchestra. Angekündigt war die ‚Keimzelle‘ John McLaughlin-Billy Cobham. Katia Labeque sollte am Keyboard spielen. Statt Billy erschien Danny Gottlieb, statt Katia Mitch Forman. Jonas Hellborg war der Bassist, Bill Evans der Sopran-, bzw. Tenorsaxophonist. Knalliger Jazz-Rock war zu hören, nicht überall zu sehen, das Zelt platzte fast aus den Nähten, wer keinen Seh-Platz hatte, konnte manchmal Johns Gitarre nicht vom Keyboard-Sound unterscheiden! Richtig „dicht“ wurde der Vortrag einmal, als Schlagzeug und Gitarre sich einen wirbelnden Dialog lieferten wie weiland Cobham und McLaughlin in „Phenomenon - Compulsion“. Aber im übrigen erschlug die Lautstärke die Idee - Mahavishnu no more! Die Japaner bewiesen auch hier, daß sie perfekt nachahmen können, was woanders vorgegeben wird. Das Quartett Casiopea - Gitarre, Keyboards, Schlagzeug und Bass - erzeugte glatten, einschlägigen Jazz-Rock, gut anzuhören.

# Jazz aktuell

Die Fans dieser Richtung nahmen's freudig auf.

Aber das waren ja alles nur „Begleit-Erscheinungen“ des wirklichen „Sturms“: der brach erst los mit dem Auftritt von Miles Davis. Schon eine Stunde vor Beginn des Konzerts Sonntagnachmittag um zwei („Round about midnight“ gehört endgültig der Jazz-Geschichte an) war das Zelt gerammelt voll. Miles ließ seine Freunde kaum warten, und der Jubel bei seinem Erscheinen auf der Bühne war fast ebenso eindrucksvoll wie das fast zweistündige Konzert, das Miles im Rahmen seiner jungen Band gab. Seiner Exzentrik im Auftreten verhaftet, bleibt Miles musikalisch nie stehen. Wohl kennt man den unvergleichlichen Ansatz, mit dem er seine Trompete spielt, aber man ahnt nie, wie er sich dieses Mal gibt. Es war zu spüren, daß er Lust und auch Kraft hatte, zu spielen. Eine Blues-Ballade, leicht über Hall gezogen, ist von ungeheurer Spannung erfüllt. Die rockige Entladung erfolgt alsbald. Viel energischer als noch ein halbes Jahr zuvor in Berlin zeigt sich John Scofield an der Gitarre, auch im wahrsten Sinne des Wortes: er zer.fetzt' eine Saite. Die Zeit der Neubespannung nutzt Miles, sich am Synthesizer zu betätigen. Doch wie aus einem Dudelsack läuft nur ein steter Ton heraus, an dem die Musik gleichsam erstarrt. Sobald aber der Bassist Darryl Jones wie mit Peitschenhieben dem Publikum die Bass-Töne um die Ohren schlägt, antwortet es mit ekstatischem Geschrei. Miles bleibt nicht stehen, und solange er sich gut fühlt, wird er immer gut spielen, auch noch am Krückstock. Und er fühlte sich gut, und der gellende Dank für sein Wohlbefinden klingt lange nach, bleibt im Kopf wie der Schall seiner Trompete.

Manch einer ging nach diesem Konzert nach Hause, vergaß vielleicht die anderen, die stehengeblieben sind bei dem Jazz, den Miles mit berühmt gemacht hat, beim Bebop. Viel Bebop gab es auch diesmal in Den Haag, von den „Älteren“ wie J. J. Johnson, von den Jüngeren wie Randy Brecker, von den Einheimischen wie J. C. Tans oder von den Musikern aus der UdSSR, der Gruppe Kadans. Bebop von „Kopf bis Fuß“, vom Zelt auf der Dachterasse bis zum jazzkellerähnlichen Carrousel Zaal II im Basement. Im Dachgarten-Zelt fanden auch die experimentelleren Konzerte statt: der Flötist Chris Hinze spielte dort oben abgehobene transzendente Musik, sehr viel erdverbundener ließ Lester Bowie mit viel Witz seine Brass Fantasy dort marschieren, ein Clarinet Summit mit den vier Klarinetten Alvin Batiste, John Carter, Jimmy Hamilton und Hamiet Bluiett fand dort statt, aber es sieht nicht nur merkwürdig aus, sondern es klingt auch seltsam, wenn vier Klarinetten sich bemühen, Free Jazz vom Blatt

zu spielen. Mitreißend hingegen das Konzert der „Leaders“ Arthur Blythe, Don Cherry, Chico Freeman, Hilton Ruiz, Cecil McBee und Don Moye. Versiert, mit Können und Lust musizieren die sechs und lassen die Regenkühle draußen vergessen.

Die feinen kleinen Konzerte aber finden in den feinen kleinen Sälen jenseits des „Durchgang-Trubels“ statt. Allerdings wurde auch hier oft der Zugang wegen Überfüllung der Säle unmöglich gemacht. Und Baden Powell im Pulk vor der Saaltür zu hören, ist denn doch kein Genuß. Ein Geheimtip der Holländer war Rob Agerbeek, der mit seinem Trio den Tenoristen Georgie Auld im Sweelinck-Zaal begleitete. Rob Agerbeek erwarb sich seine Lorbeeren eigentlich als Boogie-Woogie-Pianist, aber sein Temperament, seine Fingerfertigkeit und seine Phantasie wiesen ihn als Bebop-Pianisten besten Stils aus. „Back to the roots“ führte die Dirty Dozen Brass Band, eine junge Band aus New Orleans, die mit Paraden-Besetzung, also zwei Tuba-Spielern, zwei Trommlern, zwei Saxophonisten und einem Trompeter „St. James Infirmary“ nahtlos und sehr reizvoll zugleich neben „Blue Monk“ stellten.

Aber eine andere Gruppe versprach zum Abschluß noch ein besonderes Vergnügen. Sie wurde wie die junge Pianistin Liz Story und der Solo-Gitarrist Alex de Grassi ebenso als Repräsentant der Windham Hill Records vorgestellt, nämlich das Andy Narell Quintett. Und was da kurz vor Mitternacht des letzten Festival-Abends im

Torneel-Zaal musikalisch über die Rampe kam, wird ein unvergeßliches Konzert-Erlebnis bleiben. Der New Yorker Andy Narell ist einer der wenigen Steeldrum-Solisten. Zusammen mit dem hinreißenden Percussionisten Kenneth Nash, dem sympathischen Gitarristen Steve Erquiaga, dem nicht nur am E-Bass malerischen Keith Jones und dem quiriligen Schlagzeuger William Kennedy versprühte Narell ein Feuerwerk von exotischen Klängen und Rhythmen, vermittelte er nord- und süd-amerikanische Impressionen, gespeist aus Quellen der Folklore, der abendländischen Klassik und dem Jazz. Hier entstand mit jedem Augenblick Musik, wahrhaftig, ursprünglich, hautnah. Ein Erlebnis sowohl für die Musizierenden als auch für die Rezipierenden.

Noch benommen von diesem musikalischen Genuß geriet man taumelnd in die weißen Nebelschwaden, die aus dem riesigen Treppenhaus in alle Winkel drangen. Das spektakuläre Finale mit Urban Sax hatte inzwischen begonnen. Das 9. Northsea Jazz Festival - gestaltet von einer gigantischen Anzahl von Musikern (von denen man wiederum nur viel zu wenigen Aufmerksamkeit schenken konnte), von einer Heerschar von Helfern und von einem wiederum begeisterten Publikum - löste sich gleichsam auf in Schall und Rauch. Im nächsten Jahr gibt es das verdiente Jubiläum: das 10. Northsea Jazz Festival findet voraussichtlich am 12., 13. und 14. Juli statt.

Marianne Therstappen

**Eine Blues-Ballade von ungeheurer Spannung: Miles Davis**

**Foto: Hyou Vielz**





## Eindrücke und Randbemerkungen zum Northsea-Festival

Northsea-Festival, das Congresgebouw Den Haag in regnerisch-schwüler Julimitte, Festival von der Großartigkeit einer Jazz-Bestandsaufnahme. Präsentation von Jazz als zeitgenössischer amerikanischer Musik in ihren vergänglichen und unvergänglichen Formen von gestern und heute. Allerdings hat dies - wenngleich eines der imposantesten und genußreichsten Festivals in Europa - mit europäischem Jazz wenig zu tun. Und scheint's vermißt ihn keiner, 35 Tausend äußerst vergnügten und interessierten Gästen genügte die sowieso überreiche Opulenz der drei Tage, die durchdrungen waren von gesundem (und finanziell gesundmachendem) amerikanischem (schwarzem wie weißem) Selbstbewußtsein. (Die Olympiade LA gibt ja gerade uns Deutschen eine mächtige Lektion diesbezüglich! Zitat „USA Today“: „Nationalismus überschattet Goodwill“.)

Als Miles Davis in seiner Den Haager Pressekonferenz auf die Frage: „Was ist Jazz“ nicht reagierte, wirkte sie deplaziert, banal. Wenn man den letzten der drei musikalischen aus allen Nähten platzen den Tage hinter sich hat, erscheint sie einem insofern, als wir - wir Mitteleuropäer - hier wirklich nur Zuhörer sind, als neu zu stellen. Das hat nichts mit einer schmollenden Feststellung zu tun, daß deutsche Gruppen gänzlich fehlen. (Auf die absichtsvoll unoffiziell, ganz intern im Pressezentrum gestellte Frage, warum sie fehlen, kam die Gegenfrage: „Gibt's gute Gruppen in Deutschland?“) Der Grund am Mangel sich energisch zu Wort meldender deutscher Gruppen (schließlich auch bei deutschen Festivals wie Moers oder Berlin) liegt im Status, den sich Deutsche - abgesehen von einzelnen Musikerpersönlichkeiten - selbst zu- bzw. aberkennen. Ein Status, der damit zusammenhängt, daß so vieles in den deutschen „Szenen“ krank ist, verinselt, so daß weder Glaube, Inspiration, Intensität, Überzeugung noch deren Konsequenz - Kraft und Wille, sich zu behaupten, weil man etwas zu sagen hat - Impulse geben für eine Musik, die sich hören lassen will.

Diese Worte sollen weniger eine Kritik an als eine Feststellung zu einem offensichtlichen Zustand von Frust sein. Daß der deutsche Jazz keine Lobby mehr hat, die sich (wie etwa zu Zeiten einer gewissen inzwischen sehr viel müder gewordenen Kritiker-Generation) um Aufbau und Förderung kümmert, (auch ein Jazzpreis ist da nur eine Alibimaßnahme), ist nicht nur Grund dieser Entwicklung, sondern, wechselwirkend, auch Folgeerscheinung. Ich traf einen bekannten deutschen Jazzpianisten, der in unbeteiligter Freude an

der Show, an den Plattenständen, in den Konzerten, in Coffeeshop und Foyers herumging wie ein genießender Sommerfrischler, der mit all dem nichts zu tun hat. Ich traf aber allerdings auch schwarze amerikanische Musiker der jüngeren Generation, die - wenn nicht mitspielend on stage - ähnlich reagierten, sich distanzierten, als gehörten auch sie eben doch nicht „dazu“. Und da scheint die Frage nach dem, was Jazz und seine Perspektiven heute bedeuten, nicht so abwegig. Vom Phänomen Amerika gleichermaßen angezogen wie abgestoßen, befruchtet wie verdorben, sind wir Mitteleuropäer - auch musikalisch - in einer seltsamen, Haß-Liebe-ähnlichen Situation zwischen Affinität und Selbstbehauptung.

Um gleich bei Miles zu bleiben: Er spielte im Gartenpavillon, einem Riesenzelt neben dem Congresgebouw, in dem sich in den drei Tagen der Jazz-Rock ereignete. Hier wogte das Publikum, so daß man kaum einen Blick auf Miles knallrote Seidenjacke tun konnte. Das blieb so, bei Spyro Gyra, die mit dem Geschmack von wildem, unkompliziertem Spaß die Leute satt und froh machten, bei Zawinuls und Wayne Shorters neu formierten Weather Report, der Reaktionen zwischen nostalgisch-hartnäckiger Ablehnung und neuer Liebe weckte, bei Mahavishnu mit



**Vielsagende Stimme: Sarah Vaughan**  
Foto: Frank Knittermeier

McLaughlin, bei B. B. King, Katie Webster, David Sanborn oder den Japanern von Casiopeia. Miles Davis spielte in letzter Zeit wohl selten so gelöst, so klar und emotional so verständlich in seiner Dimensionsspanne zwischen jener existenziellen Tiefe (festgehalten im Ton, in der Ton-Folge, in der „Zeit“, die unsere Zeit nicht mehr ist, sondern erlittene Intensität)

und jenem Sich-Aufrichten in einer Helligkeit, in den metallisch glänzenden Stolz einer Kraft, die - wie das Licht durch den Schatten - durch die Tiefe bedingt ist.

Das Gleichmaß der Konzerte durchbrachen nur wenige, jedes „Zuviel“ hat ja eine nivellierende Wirkung. Jenes Gleichmaß, das man im schon immer wieder Dagewesenen der beliebten großen Namen erlebt. Was nicht heißt, daß man sie nicht genösse: Sarah Vaughans so vielsagende Stimme, Stephane Grappellis wunderbare und historische musikalische Kompetenz, Tania Marias immer wirksame Vitalität, Benny Carter, Clark Terry, Woody Shaw und die Unzähligen, von denen einem der begeistert durch alle Stockwerke und Säle laufende Körper schmerzt, der Kopf brummt, die Seele vibriert.

Es ist zuviel. Es ist soviel, daß man manchmal einfach gamigendwohin geht und im Foyer still die schönen alten Filme anschaut, etwa bei Count Basie bleibt, wo man manchmal Roy Eldridge und Vic Dickenson sieht; daß zuletzt die unspektakulären Dinge am meisten haftenbleiben: Die Italiener im Quartett des Pianisten Franco D'Andrea zum Beispiel im kleinen Sweelinck-Saal, bei denen man in den musikalischen Gedankengängen und in der Wärme der Klangvorstellungen etwas von „unserer Jazz-Wirklichkeit“ spürt. Die einem etwa beim Clarinet-Summit im Dachzelt, trotz der Qualität der Musiker Alvin Batiste, John Carter, Jimmy Hamilton, Hamiet Bluiett, abgeht, so kammermusikalisch und interessant sich die vier Herren auf ihren Stühlen auch geben, anfangs mit einem Bläser-Quartett wie in einem Münchener Musica Viva Konzert. Aber auch der Geschmack der nachfolgenden „Clari-Flavours“ wird nicht so recht vollmundig, bleibt etwas „unpersönlich“.

Bei Clark Terry spielt - nirgends im Programm zu finden, da eingesprungen - eine Schlagzeugin, verblüffend jung und so, daß man sich beim Betreten des 2. Carouselsaals wie mit einem Windstoß von hinten herbei gezogen fühlt. Alle, auch die Musiker selbst, lächeln ihr zu, und es ist zum Staunen: Dies ist nicht nur Exaktheit und Drive, sondern eine federnde, ungewohnte Qualität von Kraft. Zum ersten Mal wird mir klar, daß Schlagzeug durchaus kein männliches Instrument sein muß. Sie heißt Terry Carrington, und man hört, daß es in New York inzwischen mindestens drei solcher hervorragender, ganz junger weiblicher Drummer gibt. Lester Bowie - in Moers mit seinem Aufgebot ausgezeichneten farbiger Musiker noch mit allen Mängeln der schnell zusammengeholten, ungeprobten „Telefonband“ behaftet und völlig unter Preis verkauft (nur musikalisch natürlich!), hatte inzwischen in der durchgehenden, wochen-

# Jazz aktuell

langen Tournee durch unsere Breiten eine Konzeption erarbeitet, die sich auch in der Zusammenspiel-Qualität hören lassen kann: Mit dem Posaunisten Steve Turre, den ich schon in Bombay mit Woody Shaw bei Jazz Yatra 84 auf seinen phantastischen Conch Shells bewundert habe. Er bläst Klänge, die gleichzeitig ganz nah, ganz fern, kühl, weit, und doch besonders substantiell, körperlich sind. Mit Craig Harris, auch Posaune, der zu den „Young Lions“ der jungen schwarzen New Yorker Szene gehört, und hier, so gut er auch bläst, nichts von der Eigenständigkeit seiner neuen Kompositionen ahnen läßt. Mit dem jungen Frenchhornspieler Vincent Chancy, Bob Stewart, Tuba, den Trompetern Stanton Davis, Malachi Thompson, Bruce Purse und dem Schlagzeuger Phil Wilson.

Cecil Taylor gab im größten, im Star-Saal (PWA) ein Konzert. Dichte Reihen voller Menschen, vorn auf der dunklen Bühne beginnt einer zu singen, zu schreien, zu bellen wie ein Hund. Im Halbdunkel dann, hinter dem Flügel, spielt ein weißes Mützchen Versteck. Spot auf, Cecil nimmt Platz, nicht ohne vorher Direktverbindung mit hochgerecktem Finger von „oben“ nach „unten“, zu Cecil persönlich, zu signalisieren. Was kommt, ist geniales Klavierspiel, Cluster, Akkorde, klangver-

schmolzen und doch von konkreter, plastischer Dichte. Aber der „Text“: Keine Veränderung, so scheint es, seit seiner Solo LP „Fly Fly Fly“. In diesen seinen Formen von Stenogrammkürzeln in Jazz, eng und streng gesetzt wie eine kaum entzifferbar schnelle Folge von Bildprojektionen, findet man einen musikalischen Mikrokosmos. Blues à la Anton Webern, ein Hauch Alfred Brendel, wenn er Impressionisten spielt, Mahlers Collagenteknik der Assoziationen weckenden Liedmetaphern, der ganze Jazz, alle Musik, die man kennt, so scheint es, er kennt sie. Man findet in der Eile nur Teile. Diese strenge Hast, dieses ruhelose Par-Force-Destillat ist so verschlossen, so verschlüsselt, als solle es keiner finden, der nicht in diese schier verzweifelt wirkende Einsamkeit dort am Flügel einzudringen versucht mit dem Aufwand ungeheurer, unermüdlicher Intensität. Auch der Mensch Cecil - erzählt ein New Yorker Freund - lebe ähnlich. Tage lang schläft er kaum, unermüdlich. Um dann diesen Non Stop-Rhythmus durch eine lange Non Stop-Ruhe auszugleichen. Man sitzt da, voller Bewunderung vor dieser unvorstellbar makellosen Technik des Spiels, und rätselt.

Ein weiter, ein schöner Sprung zurück. J. J. Johnsons so klare, so „richtige“, so sprachliche Posaunenformulierungen, im

Sextett mit Nat Adderley, Harold Land, Cedar Walton, Richard Davis. Roy McCurdy am Schlagzeug: Kontrapunktik von besonderer klanglicher und gedanklicher Deutlichkeit. Und ein Sprung, der klar macht, daß der Jazz hier bei dieser 3-Tage-Präsentation durch und durch amerikanische Identität hat, daß er eine „Musik von Welt“, nicht aber gleichzusetzen mit „Weltmusik“ ist: Weit ab, im dunklen, kühlen Toneelsaal spielt und singt das Karnataka College of Percussion mit der indischen Sängerin Rama Mani. (Veena, Tamboura, Tablas, Schlagwerk). Vorjah-ren schon sang sie mit der indischen Gruppe Sangam und Louis Banks Fusion Jazz, hier bleibt sie ganz klassisch, „Song for the Elephant God“ etwa, und dies ist dem Treiben vor den Saaltüren und auf den anderen zehn Podien des Hauses sternenfern entrückt: In seiner Langatmigkeit der Wiederholungen, in seinen fast nur in Versenkung zu erfahrenen rhythmischen und melodischen Bedeutungen, Ausbreitungen, die die Spanne einer Dezime kaum überschreiten. Man spürt die Identität so stark, weil sie fremd ist. Und die Gedanken - wenn nach Urban Sax-Zapfenstreich-Spektakel alles vorbei ist - um eigene, mitteleuropäische, deutsche Identität - nicht nur im Jazz - sind noch lange unterwegs.

Dita von Szadkowski

Erfolge mit Stilcocktail

## Das 6. Playboy Jazz Festival

Bei 16 000 Menschen über 8 Stunden hinweg beständige Aufmerksamkeit zu finden, diese Hoffnung hat George Wein, Programmdirektor des Playboy Jazz Festivals, schon lange aufgegeben. Zumal die Hollywood Bowl an einem drückend heißen Wochenende im Juni eher zu einem Picknick einlädt, als zu einer Hingabe an die Musik. Deshalb wandte George Wein hier noch mehr als sonst den „Stilcocktail“ als Strategie an: ein Drittel Jazz-straight ahead, ein Drittel Fusion/Salsa, ein Drittel Blues/Rhythm 'n' Blues. So stellte er die ca. 33 000 Gäste zufrieden, die an zwei Tagen und bei 16 Stunden Musik insgesamt eine halbe Million Dollar ausgaben, um das Vorrecht zu genießen, diesem Festival in einer bis zum Platzen gefüllten Bowl beizuwohnen, wo sie von Stunde zu Stunde dem Alkohol ein bißchen mehr zusprachen und sich mehr und mehr von ihren Hemmungen freimachten. Samstag, 16. Juni: Der Nachmittag gehörte unbestritten Linda Hopkins, deren Auftritt - Reinkarnation der Bessie Smith - geradezu magisch fesselte. Ob sie Stücke mit Gospelcharakter wie „Down by the riverside“, Texte über zwischenmenschliche Beziehungen wie „Signed, sealed & delivered“ oder Erfolgsstücke, die eng mit der Kaiserin des Blues verbunden sind („Gimme a pigfoot“), sang, aus allem war eine enorme Sicherheit zu spüren, die ihre große Meisterschaft erkennen läßt, mit der sie das Publikum in Bann schlägt. Sie betrat die Bühne in einem weiten, weißen Gewand, das sie im Verlauf ihres Auftritts ablegte, wobei sich ihre wohlgerundeten Formen im hautengen Trikot und in schwarzen Strumpfhosen deutlich abzeichneten. Das Publikum ergab sich Linda Hopkins daraufhin bedingungslos. Vier Gruppen später - die Nacht war bereits über Hollywood hereingebrochen - gelang es B. B. King, eine Begeisterung zu erzeugen, die jener, die die üppige Linda für sich verbuchen konnte, in nichts nachstand. Er wurde von einem sehr gut eingespielten Sextett begleitet und nach der Vorstellung seiner Sängerin Debra Boston in „I'm an evil gal“ begann er seinen Set zunächst recht routiniert, spulte Stücke wie „Everyday I have the Blues“, „Let the good times roll“ und „The thrill is gone“ wie eine gut geölte Maschine ab. Erst mit der Zeit gewann das echte Gefühl die Oberhand und bei einem langsamen Blues in Moll war in B. B. Kings Gesang und in seiner Gitarrenspielweise nichts mehr von den in Las Vegas angewendeten Gimmicks zu spüren, die Musik steigerte sich zu wahrhaft sublimen Höhepunkten.



Wahrhaft sublime Höhepunkte: B. B. King

Foto: Karl-Heinz Bechholz

Nach diesem Schwergewicht des Blues wirkte die Flöte von James Newton sehr zerbrechlich. Seine Musik, die er im Gedenken an Charles Mingus spielte, war voller Würde und die beiden Gastsolisten, die zum Quartett hinzukamen, erweiterten die Vielseitigkeit der Musik. John Carter, ein Musiker, der die Grenzen der Klarinette sprengen will, entwickelte auch in seinem atonalen Spiel einen schönen Ton. Allan Iwohara versuchte in „Goodbye pork pie hat“ zu beweisen, daß das Koto auch für den Jazz geeignet ist. Schon aufgrund seiner ausgezeichneten Instrumentbeherrschung gelang ihm das nahezu überzeugend.

Auf die Hommage an Mingus folgte der Tribut an Willie Bobo. Der vor einiger Zeit verstorbene Percussionist, der bei den beiden letzten Festivals mitwirkte, war aufgrund seines zündenden Latin-Jazz immer ein Liebling der Massen in Hollywood. Die obskure Ansammlung von Musikern, die jetzt unter der Leitung von Willie Bobos Sohn Eric auftraten, zu denen der aggressive Gitarrist Sonny Sharrock gehörte, und zu denen Bill Cosby als „master of ceremonies“ hinzustieß, ließ das Fehlen Bobos umso deutlicher in Erscheinung treten. Man vermißte seine Autorität als Bandleader und es gelang nicht, mit dieser Musik an ihn zu erinnern. Der Sänger Bill Henderson, der in anderer Umgebung schon mehrmals aufhorchen ließ, fühlte sich in dieser Gruppe hörbar unwohl und konnte sich auch nicht recht einfügen. Weather Report zeigt heute, im vierzehnten Jahr seines Bestehens, einige Spuren der Ermüdung. Das Repertoire, das noch

immer aus Stücken von komplexer Struktur besteht, hat nicht mehr die melodiose Qualität von früher, und Joe Zawinul, ein fähiger und kühner Solist, tendiert dazu, seinen drei Keyboards deklamatorische, nichtssagende Klangkaskaden zu entlocken. Wayne Shorter spielt nur die Rolle des zweitrangigen, verdrießlichen Partners. Er wäre erfreulich, wenn er wieder als Antreiber der Gruppe in Erscheinung träte, die durch den bei Miles Davis entdeckten Schlagzeuger Mino Cinelu unaufhaltsam in Bewegung gehalten wird, und die noch viel in sich birgt. In „Two lines“ riefen die Musiker noch einmal einen Begeisterungstaukel hervor und, um diesen nicht abflauen zu lassen, spielten sie noch ihren Hit „Birdland“.

Im Alter von 71 Jahren, nach 48 Jahren ununterbrochener Tourneetätigkeit ist Woody Herman noch immer ein Großer des Jazz. Seine New Thundering Herd, in ihrer Einheit höchst eindrucksvoll, wechselt problemlos von einem jungen frischen „Four brothers“ zu einem erst kürzlich von dem Posaunisten John Fedchock ausgebrüteten „Pools“ über. „Dog Day“, mit einem inspirierten Solo des Trompeters Byron Stripling und Aaron Coplands „Fanfare for the common man“ waren weitere Höhepunkte dieses Sets, das traditionsgemäß auch ein besonderes Stück für den Bluessänger des Orchesters enthält: Woody Herman persönlich. Von Zeit zu Zeit konnten sich einige, die diesen legendären Big Band-Leader vor Augen hatten, nicht eines beklemmenden Gefühles erwehren, wenn sie daran dachten, wie Count Basie 1982 noch ebenso leben-

# Jazz aktuell

dig auf derselben Bühne gestanden hatte. Sie wollten Woody mit herzlichem Beifall ihre Sympathie und ihre Anerkennung kundtun, mit der Hoffnung im Herzen, daß dies nicht das letzte Mal sei. Denn sie alle wissen, daß der Augenblick, da dieser alte Klarinetist wieder mit Duke und mit Count im Paradies der Jazzmusiker vereint sein wird, das endgültige Ende einer Epoche bedeutet.

Die Band, die Shorty Rogers zusammengestellt hat, um seine Rückkehr in das Festivalkarussell und zu Konzerttourneen bekanntzugeben, spielte in dem Stil, der vor dreißig Jahren in Los Angeles sehr populär war - und damit erfüllte Rogers, worum man ihn gebeten hatte. Den Musikern fiel das nicht schwer, doch, wie man sich leicht vorstellen kann, fehlte die Frische von damals. Der Stil von Bob Cooper, Bill Perkins, Carl Fontana und Dick Nash hat sich, wie ihre neuesten Platten beweisen, nun einmal im Laufe der letzten drei Jahrzehnte weiterentwickelt. „Short-stop“ und „The Sweetheart of Sigmund Freud“, mit viel Humor interpretiert, swingten ungezwungen und locker.

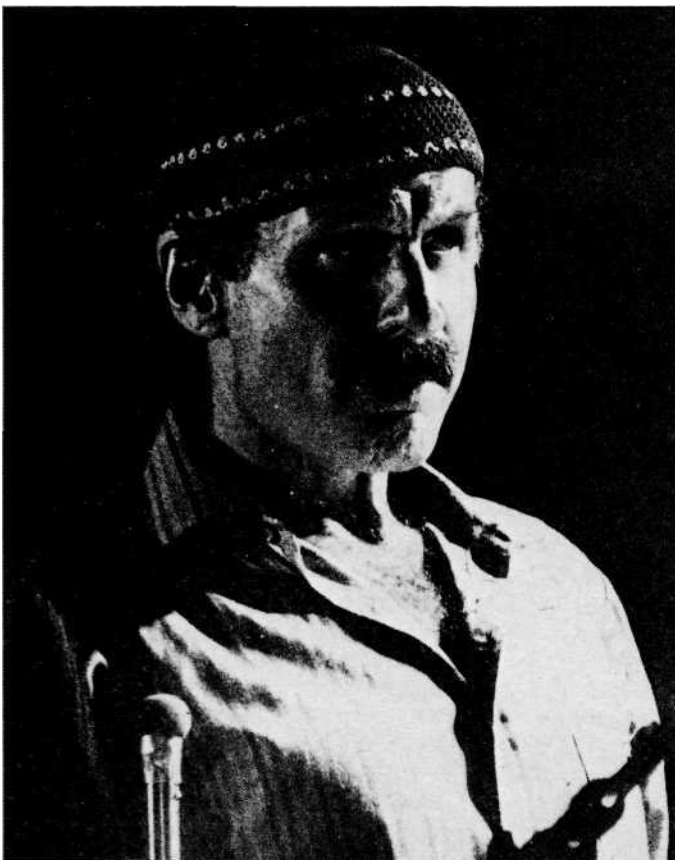
Zum Abschluß dieses ersten Festivaltages stieß Mel Torme noch zu der Gruppe. Er hatte seine Stimme immer vollkommen unter Kontrolle und bewies damit einmal mehr das riesige Ausmaß seiner Musikalität und seines Gefühl für Harmonien. Als er „Here's that rainy day“ und „Soon it's

gonna rain“ zu einem Stück verschmolz, wie er dies schon früher mit „Yesterday“ und „Yesterdays“ getan hatte, verzauberte er das Publikum. Nach einer halben Stunde Gesangsakrobatik, löste er Frank Capp ab und wurde so für ein letztes Stück Schlagzeuger der Shorty Rogers Reunion Big Band.

Sonntag, 17. Juni: Zum ersten Mal in der Geschichte des Playboy Jazz Festivals wurde auf Verlangen des Publikums der Auftritt einer Band frühzeitig abgebrochen. Tatsächlich verschwanden Jaco Pastorius und sein Word of Mouth Orchestra unter Geschrei und Buhrufen. George Wein entzog sie dem Zorn der Besucher, indem er seinen Helfern Hals über Kopf die Anweisung gab, die Drehbühne in Bewegung zu setzen. Los Angeles ist nicht Berlin, und es braucht viel, um das kalifornische Publikum zu reizen. Es ist eher tolerant und relaxed. Das Ausschlaggebende lag hier mehr in dem Verhalten von Jaco, als in der Musik des Septetts, einer Art schriller anarchischer Fusion, feedbacks à la Jimi Hendrix, und mit wenig feststehenden Arrangements, aber gleichzeitig dynamisch und mitreißend. Von Anfang an legte Jaco ein höchst seltsames Benehmen an den Tag: Er beschimpfte die Musiker und die Techniker, schleuderte Mikrophone von einem Ende der Bühne ans andere, warf seinen elektrischen Baß auf den Boden, riß die Kabel aus den Verstärkern, stieß

die Lautsprecher mit Faustschlägen herunter. Deshalb also der Skandal und der beschämende Abbruch des Konzerts von Word of Mouth. Hinter den Kulissen kursierte bald das Gerücht, Jaco sei das Opfer „persönlicher Probleme“.

Der Nachmittag begann traditionsgemäß mit einer Jam Session, zu der Jazz-Schwergewichte aufgeföhren wurden: Jackie McLean, Altsaxophon, Zoot Sims, Tenorsaxophon, Mose Allison, Klavier, Kenny Burrell, Gitarre, Red Mitchell, Baß, Louie Bellson, Schlagzeug. McLean blies den Blues voller Inbrunst, Allison sang ein ironisches „Your molecular structure“, und Zoot erfand eine geistreiche neue Version von „Mean to me“. Red Mitchell, bis dahin einfühlsamer Begleiter und einfallsreicher Solist (wie man es von ihm gewöhnt ist), beschloß, uns sein neues Talent zu offenbaren. Von einem zuvor aufgenommenen Magnetband spielte er Vokalisieren über ein Solo von Tony Fruscella ab. Es dürfte schwer sein, sich 5 ausgezeichnete Musiker vorzustellen, die sich während ihres Auftritts schweigend gegenüberstehen, um ein Band anzuhören, auf dem sich einer von ihnen in uninteressantem Blödsinn ergeht. Dies war hier der Fall. Die Gesangseinlage war, zur verständlichen Erleichterung des Publikums, von kurzer Dauer, und die Jam Session setzte sich fort, unter dem Drive Louie Bellsons, der hier in bester Form war.



Spuren der Ermüdung: Joe Zawinul



Will die Grenzen der Klarinette sprengen: John Carter

Foto: Karl-Heinz Bechholz

Foto: Karl-Heinz Bechholz



Das Liberation Music Orchestra war so, wie man es von ihm erwartete: es präsentierte Arrangements - die meisten von Carla Bley - von Liedern aus dem spanischen Bürgerkrieg und Melodien aus El Salvador. „Ballad of the fallen“ bildete das Sprungbrett für einen großartigen Höhenflug des Saxophonisten Ernie Watts, der seine Trance auch auf jenen Teil des Auditoriums zu übertragen wußte, welches durch die kontrapunktischen Strukturen der Arrangements ein wenig verwirrt war. Die West Coast Formation des Liberation Music Orchestra - bei der Watts, Haden, der Trompeter Oscar Brashear und der Pianist Milcho Leviev dominierten - schien sowohl von der Qualität (Soli, Ensemble) als auch vom Können her dem New Yorker Gegenstück überlegen. Mit „We shall overcome“ gingen die 60 Minuten zündender und leidenschaftlicher Musik zu Ende.

In dem Moment, in dem Tito Puente mit seinem Oktett erschien, wurde die Bowl von einer ausgelassenen Stimmung erfüllt. Und als die Gruppe „Oye como va“, den Erfolgstitel von Santana, anstimmte, begannen Pärchen in den Gängen, von einem belustigten Publikum ermutigt, zu tanzen. Die Sängerin Dianne Reeves interpretierte ein bezauberndes „I got it bad and that ain't good“, das die allgemeine Fröhlichkeit nicht verminderte, und Eric Bobo gesellte sich, von Tito Puente dazu aufgefordert, zu dem Percussionsmeister zu einem Timbalesduo. In seiner Loge vergaß der Bürgermeister von Los Angeles, Tom Bradley, die Würde seines Amtes und begann mit Händen und Füßen den Takt zu klopfen, und am Ende vermischte sich sein Klatschen mit den allgemeinen Ovationen.

Gleich nach Jaco Pastorius fiel es Carmen McRae und ihrem von dem Pianisten Marshall Otwell geleiteten Trio nicht schwer, die Aufmerksamkeit des Publikums zu eringen. „Lush life“, „Old devil moon“, „Our love is here to stay“, „Sweet Lorraine“, „What kind of fool am I“ wurden mit unvergleichlicher Stimmbeherrschung und Meisterschaft des Vortrags geboten. Carmen begleitete sich in „As long as I live“ selbst mit solch einem Feeling am Klavier, daß sämtliche Unterhaltungen wie durch Geisterhand abgebrochen wurden, kein Laut mehr zu hören war, jede Bewegung stoppte. 16 000 Herzen schlugen im gleichen Rhythmus, wie das der erhabenen Diva.

Der Saxophonist David Sanborn, der sich auf dem Rock- und Pop-Gebiet durch seine Zusammenarbeit mit David Bowie und Stevie Wonder einen Namen machte, präsentierte ein Quintett, das ganz auf die Tagesmode und nicht auf den Jazz ausgerichtet war. Er bewegte sich zwar im Wesentlichen in ausgefahrenen Gleisen - nämlich denen des Fusion/Funk -, be-

mühte sich aber mit volltönenden Gimmicks, mit Klangmotiven, die von den Musikern bis zum Geht-nicht-mehr wiederholt wurden, und mit dem Einsatz des barfüßigen Gitarristen Hiram Bullock, dessen Clownereien einem Rockkonzert angemessen sind, um die Gunst des Publikums. Und die fünf erreichten es auch mit Leichtigkeit, entfesselten erneut eine wahre Tanzwut in den Gängen, zeigten sich aber doch überrascht, als eine junge Frau auf die Bühne sprang und einen Tanz vorführte, den manche für lasziv, wenn nicht gar für obszön hielten. Bill Cosby schritt freundlich aber bestimmt ein, bevor die Dame die Schwelle der Sittlichkeit ganz überschritten hatte.

Auch sieben Stunden Musik hatten den Enthusiasmus des Publikums immer noch nicht abgestumpft: Als Ray Charles erschien, wurde er empfangen wie ein Gott. Zweifelsohne weil sein Genie, das Jazz, Soul, Blues, Countrymusik, Pop und Rock umfaßt, gerade über all diese Richtungen hinausgeht und eine Sprache schafft, die alle verstehen. Von seinem (bemerkenswerten) Orchester das von Clifford Solomon geleitet wurde, unterstützt, die Raelets nur kurz und dann auch nur dekorativ benutzend, schien er eine Stunde lang die Mitte des Universums zu sein. „Georgia“, „Busted“, „Oh what a beautiful morning“, „What'd I say“, „Baby I've got news for you“: unsterbliche Schlachtröser, die die Seele entzückten und das Blut in Wallung brachten. Eine Stunde ökumenischer Gemeinschaft beendete somit ein Fest der Klänge und der Farben vor ausverkauftem Haus.

Jean-Louis Ginibre

## In der Berliner Akademie der Künste

### Improvisationen, Konzeptionen

Ende Juni lud die Berliner Akademie der Künste zu zwei Jazzkonzerten ein, zu „Improvisationen, Konzeptionen“, einem Konzertblock in einer Serie von acht Veranstaltungen, die, über das ganze Jahr verteilt, Schlaglichter auf die Berliner Szene werfen sollen. Von Musikern selbst initiiert, unter ihnen Friedemann Graef, Albrecht Riermeier, Bernhard Arndt, Bernd Kegel und Thomas Wegel, hat das Ganze einen besonderen Charakter. Nicht nur, daß das Zwischenglied eines Veranstalters ausgespart bleibt: mit dieser Initiative, vom Kultursenat als Projektförderung unterstützt, demonstrieren Musiker nachhaltig ein ureigenes Anliegen.

„Improvisationen, Konzeptionen“ also an zwei Abenden, thematisch fixiert, mit festen und wechselnden Besetzungen. Zu

einer festen Besetzung zum Beispiel wird mehr und mehr Percussion total, ein Quartett, das der Schlagzeuger und Vibraphonist Albrecht Riermeier zusammengestellt hat. Den zwei konventionellen Schlagzeugern (Michael Clifton und Riermeier) sind zwei weitreichende Perkussionisten (Tommi Goldschmidt und Topo Gioia) gegenübergestellt. Klangfarben aller Schattierungen kommen zum Tragen, Aufeinanderhören und sensibles Reagieren. In Spannung und Entspannung löst sich der musikalische Ablauf, bilden sich Dialoge heraus. Heiterkeit löst eine „Reib-Idiophonie“ aus: quakende, knarrende, schnarrende Töne werden zu witzigen Folgen zusammengestellt. Da klingt viel Afrikanisches und Lateinamerikanisches an, über Sambarhythmen wird improvisiert, Volksweisen werden zum Besten gegeben. Die individuelle Handschrift der vier Musiker prägt das Gruppengeschehen voll sprühenden Witzes und origineller Ideen.

Den „Walzer im Wandel der Zeiten“ hatten sich Bernhard Arndt und Friedemann Graef vorgenommen. Ungeniert geht der junge Pianist Arndt an die Geräuscherzeugung. Der Flügel wird bearbeitet, präpariert, perkussiv die Tastatur angeschlagen. Das Innere wird flink zum Schlaginstrumentarium umfunktioniert. Wohlbekanntes und Vertrautes werden folglich auf das Glatteis freier Musik geführt, in neue Zusammenhänge gestellt. Swingend fließende Linien ersticken, erstarren nach freien Ausbrüchen. Baritonsaxophonist Friedemann Graef, angemessen adrett im schwarzen Anzug, greift Arndts Walzer-Welt auf. Nachdem der Raum mit seinen verschiedenen Effekten ausgekundschaftet ist, überwiegt seine überzeugende Spielweise, die reich an Obertönen ist, sich mitunter dreistimmig gibt. Das „Wiener Blut“ fließt in New Orleans. Thomas Wegeis „Free Style“, eine am free funk orientierte Gruppierung, hatten sich „special guests“ angeschlossen, um den experimentellen Rahmen zu erweitern, Neues auszuprobieren. Neben einer mäßigen Sängerin, die mit ihrer eigenen Stimme und dem richtigen Einsatz große Probleme hatte, verdienen auch die hinzugezogenen Gäste keine weitere Erwähnung. Der exaltierte Tanz dazu kann den musikalischen Stillstand nicht aufhalten, auch die sich so modisch gebenden Texte nicht. Der Horror vor dem durchorganisierten Medienalltag mit Kabel und Kamera ist uns allen wohl gemeinsam. Der zweite Abend brachte „Musica da camera improvisata“, zwei Duos und ein neu zusammengestelltes Quartett. Ende September wollen die Organisatoren im Ballhaus Naunynstraße einen weiteren Konzertblock präsentieren.

Reiner Kobe

# Jazz aktuell

Zum elften Mal:

## Grande Parade du Jazz in Nizza

Für die aus dem sommerunfreundlichen Deutschland Angereisten wäre diesmal zwar kein „Gool“- aber doch ein „Cool“-Festival zu erwarten gewesen, wettermäßig gesehen. Aber derlei meteorologische Befürchtungen erwiesen sich zum Glück als gegenstandslos: Bei Temperaturen über 25 Grad und stetig azurblauem Himmel trübte kaum ein Wölkchen das zwöftägige Jazzgeschehen in den grünen Gärten der Arenes de Cimiez. Diese sonnenverwöhnte Freiluft-Ambiente ist es denn auch, die der alljährlichen Grande Parade du Jazz in Nizza einen wesentlichen Teil ihres Gepräges verleiht. Zwar ist das einstige gemütliche Hinundherwandern zwischen den drei, zu gleicher Zeit bespielten, Open-Air-Podien besonders an den Wochenenden schier aussichtslos, aber andererseits hat der enorm gestiegene Publikumszuspruch zu einer unübersehbaren Stabilisierung des Cimiez-Gedankens verholfen - trotz aller Finanzierungsschwierigkeiten, die dem Promoter George Wein in letzter Zeit hinterhergefallen sind. Doch davon später.

### Diesmal: **The bones**

Wurden die vergangenen Jahre vornehmlich von Tenorsaxophonisten dominiert, so gab es diesmal ein ausgesprochenes Festival für Posaunenfreaks. J. J. Johnson, Slide Hampton, Al Grey, George Masso, Phil Wilson, Curtis Fuller - jeder eine Klasse für sich und überaus reizvoll im Kontrast zueinander, ob es sich nun um einen „Trombone Choir“ der vier Erstgenannten oder um wechselnde Trios, Duos und Einzelbesetzungen handelte. Johnson und Grey verzichteten wider Erwarten darauf, ein paar Titel ihrer gemeinsamen Pablo-Platte aufzubereiten, aber der erwähnte Posaunenchor sorgte gleich am ersten Tag für einen der Höhepunkte der Grande Parade. Sicher trug die Anwesen-

heit J. J. Johnsons - von dem sie schließlich alle gelernt haben, auch und gerade Al Grey - dazu bei, daß jeder zutiefst in der Trickkiste kramte und alles aufs Tablett packte, was an instrumentaler Ressource und gestalterischer Finesse zu mobilisieren war. „Trickkiste“ ist dabei nicht abwertend gemeint, denn technische Fertigkeiten gerannen nie zum Selbstzweck. Keine kalte Virtuosenpracht also, sondern ein begeisterndes Zusammengehen von Imagination, Einsatzfreude und Beherrschung aller Ausdrucksmittel. Welches Format der noch immer viel zu wenig beachtete George Masso mitbringt, müßte sich nun endlich auch außerhalb des Insiderkreises herumsprechen. Bemerkenswert nicht zuletzt seine stilistische Bandbreite: Er ist in einer Dixielandband genauso wenig fehl am Platz wie in Mainstream-Umgebung oder unter Bebop-Leuten. Ihn bei einem schwachen oder nur mittelmäßigen Solo zu erwischen, ist so selten wie ein Sechser im Lotto. Das gleiche läßt sich wohl auch von Phil Wilson sagen, dem zweifellos modernsten, der in Nizza zu hören gewesen war. Posannenasse. Aufgrund seiner komplizierten Harmonik und der tonlichen Experimentierfreudigkeit hatte es der ehemalige Woody-Herman-Mann anfangs etwas schwer beim Publikum, das sich aber nach überwandener Eingewöhnungsphase voll auf die Seite des heutigen Hochschuldozenten schlug.

Die ad hoc zusammengestellten Blowing-Sessions bilden zwar noch immer das Rückgrat des Festivals, aber daneben verpflichtet George Wein zunehmend reguläre, festbesetzte Ensembles, die sich auf ihre spezifischen Arrangements stützen. Damit wird die Gefahr der Eintönigkeit umgangen und Abwechslung ins Programm gebracht. Den geschlossensten Eindruck machte heuer die Gruppe von Red Rodney und Ira Sullivan, die einander auf wunderbare Weise befruchteten und die eine der glücklichsten Partnerschaften eingegangen sind, die es derzeit auf der Jazzszene zu vermelden gibt. Das Erregendste dabei bildeten zweifellos die

atemberaubenden Trompetenduelle, die man in dieser Brisanz und Dynamik selten erlebt hat. Es spricht für die Klasse Red Rodneys, wie er bei Sullivans genialen Höhenflügen mithielt, und wenn man dem 57jährigen Rotschopf bescheinigt, daß er besser spielte als je zuvor, dann ist das gewiß kein Klischee. Den Grundkonsens formte bei beiden der Bebop, der aber mittels modaler Einschübe und chromatischer Abläufe „aufgemotzt“ wurde, ohne jedoch dem Verdacht ausgesetzt zu sein, Anpassung an gängige Trends zu praktizieren. Wesentlich mitbeteiligt am fesselnd durchstrukturierten Sound der Gruppe war Pianist Gary Dial, der die meisten der klangmalerisch bestimmten Arrangements und Originalkompositionen beigesteuert hatte.

### Sweets überstrahlt alle

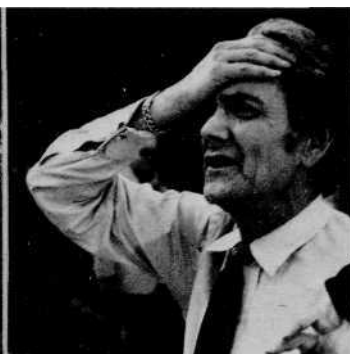
Jay Jay Johnsons All Star Sextett verdient diesen Namen. Harald Land wirkte am überzeugendsten immer dann, wenn er so wenig wie möglich zum Coltrane-Lager schielte. Cedar Walton brillierte unter anderem mit einer höchst eigenwilligen Auslegung von „Without a song“, und die Duo-Korrespondenzen zwischen Richard Davis und Johnson („Misty“, „Bud's Blues“) legten klar zutage, daß der Posaunist inzwischen auch das letzte Quentchen Inaktivitätsrost abgeschmirgelt hat. Im Dave Brubeck Quartett machte Bill Smith durch gesteigerte Intensität seine Tendenz zur Akademik wert, aber es fiel doch auf, daß der kalifornische Klarinettist kaum zu swingen versteht. Free-Jazzer fühlen sich zwar geehrt, wenn man ihnen solches nachsagt, aber im Quartett des Pianisten, der ja auch nicht gerade zu den Leichthändigen zählt, bleibt das ein deutliches Manko. Keine derartigen Probleme hatte Steve Grossmans Bop Time '84, wo der Leader sein Tenorsax mit überraschenden Swingära-Untertönen schmückte. Das Quartett befließigte sich einer unaggressiven, eher wohltemperierten Musik, wobei Schlagzeuger Joe Chambers einen zurückhaltenden, fast



Jay Jay Johnson



Lionel Hampton und Dizzy Gillespie



Joe Bushkin



**Hat die weitere Finanzierung des Festivals geschafft: George Wein**



**Johnny Mince und Bud Freeman**



**Überlegte Phrasierungsart: Etta Jones**

schon leidenschaftslosen Eindruck machte. Mit ihren brav abgespulten Standards der Bebopliteratur und dem unterkühlten Gleichmaß wirkte die Gruppe (Mickey Tucker, Klavier; Junie Booth, Baß) indes etwas blaß. Kam ein bißchen Feuer auf, wie im letzten Festival-Set der Gruppe, dann grassierte allerdings auch bei Grossman das zur Epidemie angestiegene Coltrane-Fieber... Was Joe Chambers bei „Bop Time '84“ zu wenig machte, trommelte Billy Hart hinter Freddie Hubbard entschieden zu viel: Seine ohne Unterlaß krachenden Cymbal-Kaskaden langweilten auf Dauer sehr. Freddie Hubbard sah das sicher anders; bei ihm hatte man permanent das Empfinden, als wollte er nach jeder Nummer ins Mikrofon verkünden: „Hört her, hier spielt der beste Trompeter der Welt!“ Als kontinuierlich bester des Festivals schälte sich im Verlauf der zwölf Tage ein anderer heraus: Harry „Sweets“ Edison, der mit seinen 68 Lenzen soeben vom zweiten oder dritten Wind emporgetragen zu werden scheint. In Nizza überstrahlte Edisons Superform selbst Fixsterne wie Dizzy Gillespie und Joe Newman, und die hatten auch nicht gerade ihre schlechtesten Tage. Übrigens soll Edison einen Vertrag als neuer Leiter des Count Basie Orchesters unterschrieben haben - eine überraschende Nachricht, da allgemein auf Nat Pierce getippt worden war.

Viel zu kurz war das Auftreten des „Workshop Ensembles“, einer losen Schnellgruppierung der New Yorker Club- und Studioszene, mit Kevin Eubanks als Benjamin auf der Gitarre. Alle anderen waren gestandene Pros aus der Jazzbibel, im-

mer gut für kompetente, gehaltvolle Soli über Material von Monk, Parker, John Lewis, Tadd Dameron und so weiter. Curtis Fuller, Frank Strozier, Paul Jeffrey, Harold Mabern, Stafford James, Jimmy Cobb, Ray Mantilla - eine interessante und ausgeprägte Charaktergalerie, in der einzig Louis Smith (als „Ersatz für den neuen Art-Blakey-Trompeter Terence Blanchard eingesprungen) Profil vermissen ließ. In Tal Farlows „European Quintet“ - bestehend aus jungen Franzosen - hätten die zweite Gitarrenstimme (Dominique Cravique) und das Akkordeon von Francis Varis sicher diffizilere Klangkonstruktionen zugelassen als das, was in Nizza eher oberflächlich ausgeschöpft schien. Beim entsprechenden Nachhaken tröpfelte heraus, warum das Ganze wie „großer US-Star mit lokaler Begleitgruppe wirkte.“ Varis und Co. arbeiten in Frankreich als fest etablierte Band, die von Farlow praktisch intakt übernommen wurde. Gemahnte also die Firmierung „European Quintet“ ein bißchen an Hochstapelei, so gab es aber doch eine Reihe guter Soli von Tal Farlow und von dem auffallend mobilen Francis Varis. Mit ihm stellte sich ein bemerkenswerter Newcomer auf diesem jazzspröden Instrument vor, das ja gerade in jüngster Zeit eine Reihe beachtlicher europäischer Talente aufzuweisen hat (Sture Synnefors und Richard Galiano beispielsweise, um nur zwei herauszugreifen).

## Mainstream-Ragout

Die „Hall of Fame All Stars“ entpuppten sich als veritable Dixielandmannschaft in

Mainstream-Manier. Billy Butterfield hatte zwar mit altersbedingten Intonationsproblemen zu kämpfen (dabei ist er anderthalb Jahre jünger als der erstaunliche Harry Edison!), aber besonders Johnny Mince und George Masso lieferten viele exzellente Soli ab - egal, ob sie unter der schweißtreibenden Mittelmeersonne oder um die kühlere Mitternachtsstunde ihre Instrumente auspacken mußten. Bud Freeman (mit 78 der älteste der Hall-of-Fame-Riege) spielte kühle kleine Meisterwerke an Architektur inmitten swingender Ensemblepassagen mit Lawson/Haggart-Anstrich, und Joe Bushkin (eine lebende Legende der Big-Band- und Eddie-Condon-Ära) sorgte für pointierte Intros und vitale Turbulenzläufe auf dem Klavier. Im Überschwang manchmal etwas zu tremolovertieft, eroberte sich Bushkin aber rasch alle Sympathien als liebenswerter Tasten-Schwadronneur, der das Great American Songbook auswendig zu kennen schien. Einen der immergrünen Standards hat er sogar selbst geschrieben: „Look at me now“, und der durfte dann auch bei fast keinem seiner Auftritte fehlen. Was weitaus vergnüglicher war als die zum Überdruß abgeleierte Kabarettnummer „Big noise from Winnetka“, an der Bob Haggart und Butch Miles offenbar mehr Freude hatten als die JP-Chronisten.

Da Kid Thomas und Louis Nelson wegen Erkrankung absagen mußten, blieben als einziges New-Orleans-Kontingente Dave Bartholomew und die Dirty Dozen Brass Band übrig. Letztere reüssierte mit einer sehr originellen Mischung aus Kreolik und Shout, Rhythm & Blues und stakkatierten

# Jazz aktuell

Jump-Riffs, zusammengebraut zu einer ganz eigenen Art von „junger“ New-Orleans-Musik und durchzogen vom lebensnahen Geist der alten Street- und Marchingbands. In diesen Schmelztiegel paßte dann auch alles hinein - von der „Bourbon Street Parade“ bis zum „Sidewinder“. Dave Bartholomew - bestimmt nicht der beste, aber sicher der lauteste Trompeter des Festivals - fühlte sich in dieser Umgebung am heimischsten; als Gast in Swinggruppen machte er eine weniger glückliche Figur. In den zahllosen Jam Sessions klappte das Zusammenspiel nicht immer so perfekt wie bei Eddie Vinson, Arnett Cobb, Al Grey und Joe Newman, die mit ihren straff sitzenden Headarrangements keine Mühe hatten. Bei den „Texas Tenors“ (außer Cobb noch Buddy Tate und Illinois Jacquet) wurde mit ungebrochener Lungenkraft zum Sturm geblasen, und auch Georgie Auld, dem anfangs wohl die Luftveränderung zu schaffen machte, lief bald zu beachtlicher Form auf. Seine Stärke waren hauchige Tieftonballaden, die er mit majestätischer Grandezza über die Rampe zu bringen wußte. Benny Carters

## Die Schwächen der Stars

Von den Pianisten waren John Lewis, Cedar Walton, Mickey Tucker und Walter Davis jr. die einzigen, die sich nicht vom allgemeinen Hang zum Grandstanding anstecken ließen. Davis verfolgte konsequent die klassisch strenge Bebopschule Bud Powells, und John Lewis demonstrierte einmal mehr, wie ökonomisch ein kluger Pianist mit einer Handvoll Noten auskommt. Judy Carmichael erging sich in technisch perfektem Fats-Waller-Stride, aber Comping und Improvisation schienen der jungen Dame aus Kalifornien nicht zu liegen: Sie sprang aus allen vorgesehenen Stegreifbesetzungen ab und ließ sich vertreten, einmal sogar vom Veranstalter selbst, der am Klavier seine Sache immer noch sehr ordentlich macht, wenngleich er als Promoter gewiß höher zu werten ist. Ray Bryant brachte beidhändig brodelnden Blues, und Lalo Schiffrin jonglierte geschickt mit seiner impressionistisch angeordneten Blockakkordik: Auch als Hollywood-Großverdiener hat er das Jazzen erfreulicherweise nicht verlernt. Er ver-

Cimiez üblichen Schallüberlagerungen zu ersparen. (Es störte sie dann trotzdem noch eine ganze Menge - ein Baum in der Garden Stage, ein paar Mücken, der leichte Abendwind und natürlich die Fotografen.) Das in Massen herbeigeströmte Publikum mußte von George Wein erst einmal auf später vertröstet werden - zum angekündigten Zeitpunkt regenerierte sich The Divine Miss Vaughan noch immer in ihrer luxuriösen Hotelsuite. Derweil durften einige der „kaltgestellten“ Musiker nun doch wieder spielen, eine Lückenbüßerfunktion, die nicht nur Daniel Humair sichtlich verdroß. Als nach über einer Stunde noch immer nichts auf die Ankunft des weißen Prachtmercedes hindeutete, zogen es die JP-Chronisten vor, nach einem anderen Podium überzuwechseln, wo sich John Lewis und Harry Edison für Pünktlichkeit nicht zu schade waren. Auf den ersten Blick sicher alles andere als eine zwangsläufige Kombination, machten aber gerade die stilistischen Gegensätze den Hauptreiz dieses Sets aus, zu dessen Gelingen nicht zuletzt George Duvivier und Oliver Jackson ihr Scherflein



Al Grey spielte mit Georgie Auld



Linda Hopkins sang mit Dee Dee Bridgewater



Dave Brubeck lauschte mit seiner Frau Iola

Altsaxophon schimmerte im lyrischen Seidenglanz der frühen Jahre, aber wenn er zur Trompete griff, machte sich doch seine lange Abstinenz auf diesem Instrument bemerkbar. Jack Sewing stand ein paar Mal vor der für ihn zu schwierigen Aufgabe, George Duvivier vertreten zu müssen, aber sobald der Altmeister selbst seinen Baß umarmte, ging hinter der jeweiligen Rhythmusgruppe sogar noch um Mitternacht die Sonne auf. Larry Coryell war in solcher Umgebung erneut fehl am Platze - eine Wohltat, wenn statt seiner Kenny Burrell erschien und die hohe Kunst des Understatements vorführte. Gleich am ersten Tag traf sich Burrell mit James Moody, Harold Land, Lalo Schiffrin, Jimmy Woode und dem ausgezeichneten Schlagzeuger Nasyr Abdul Al Khabyr zu einem musikalisch fein ausgewogenen Set, der leider etwas in der Fluktuation der auf- und abwandernden Publikumsscharen unterging.

steht davon immer noch mehr als der neue Concord-Mann Johnny O'Neal, bei dem die Bäume wohl nicht in den Himmel zu wachsen scheinen. Seine donnernden One-Man-Shows gehörten nicht gerade zu den geschmackvollsten Solo-Sets des Festivals, und außerhalb der Bebop-Sessions hatten die Swingleute ihre Mühe und Not, den Pianisten in die richtigen Tonarten und Harmonien einzulotsen. Georgie Aulds „The shadow of your smile“ wurde von O'Neal gründlich verdorben, und auch hinter Harry Edisons „Meditation“ war er alles andere als hilfreich.

Um Sarah Vaughan gab es einen ähnlichen Zirkus wie schon bei ihrem ersten Auftreten 1976. Nur für einen einzigen Tag nach Nizza eingeflogen (zum Glück, ist man versucht zu sagen), gelang es ihr wieder mühelos, den Festivalablauf durcheinanderzubringen. Vorsorglich war auf der benachbarten Bühne der Verkehr ausgesetzt worden, um dem Star die in

beitrugen. Als anschließend auch die zweite Bühne auf die empfindsamen Nerven der Göttlichen Rücksicht zu nehmen hatte und die fertig aufgebaute Blues Band von Little Milton Instrument bei Fuß verharren mußte, war es mit der Langmut des Publikums vorbei. Ein Durchkämpfen zum Sarah-Vaughan-Set erwies sich zu diesem Zeitpunkt als hoffnungsloses Unterfangen, aber dem Vernehmen nach sollen die Nichtdabeigewesenen wenig versäumt haben. Die anderen Sängerinnen des Festivals mußten ohne Privilegien auskommen: Linda Hopkins brachte mit mächtiger Bluesröhre und einer pfundigen Portion Sex schwarze Lebensfreude unter die begeisterte Zuhörerschaft; die ebenfalls showerfahrene Dee Dee Bridgewater wußte auch dezentere Töne anzuschlagen. Die jazzmäßigste der Nizza-Vokalistinnen war Etta Jones, deren überlegte Phrasierungsart auch den ältesten Standards neue Seiten abgewann. Das Trio



von Houston Person bewährte sich als ideale Begleitung. Der Tenorist scheint zu den Attributen seiner Prestige-Zeit zurückgefunden zu haben: in Cimiez spielte er wieder soulig und groovy, mit der gutturalen Sonorität der Texas-Shouter (denen er zwar nicht von Geburt, aber von der Konzeption her verbunden ist).

## Enttäuschungen, Überraschungen

Daß der Set-Aufbau bei Elektronik-Gruppen wie Steps Ahead und Spyro Gyra doppelt so lange dauerte wie bei einer kompletten Big Band, nahmen die Zuhörer mehr oder weniger gelassen hin. Betrachtete man aber dann den musikalischen Output solcher Top-Seiler wie David Sanborn, wurde man fatal an den kreißenden Berg erinnert, der ein Mäuschen gebiert. Wesentlich mehr Jazzqualitäten hatten da die beiden Erstgenannten aufzuweisen, dank so vorzüglicher Mallet-Spezialisten wie Mike Mainieri und Dave Samuels. Im Vergleich dazu wurde die eingängige Latin Music von Mongo Santamaria eher lauwarm aufgenommen - vielleicht, weil zuviel Nachtclub-Polish und Las-Vegas-Glätte vorherrschten? Tania Maria bestätigte den schlechten Eindruck ihrer letzten Pop-Platte - schade, daß sich dieses naturbegabte Energiebündel in die Nähe zum Schlagertralala abdrängen läßt. Eine der hitverdächtigen Tania-Maria-Nummern konnte man auch bei der französischen Gruppe Boto et Novos Tempos hören, freilich um drei Stufen geschmackvoller. Das Quintett baute zwar ebenfalls auf durchgehender Achtelmetrik auf, doch

schien die Rock-Vulgarität weitgehend ausgekämmt. Dosierte eingesetzt waren hier auch die elektronischen Verfremdungsmittel, die sich nie zu verselbständigen drohten. Die auf einer 1980 entstandenen Platte mit Chet Baker zu hörende Formation ist zwischenzeitlich umbesetzt worden, unter anderem durch den Posaunisten Denis Leloup, dessen verhangen-weiße Spielweise ausgezeichnet ins Gruppenkonzept paßt. Der junge Franzose setzte sich derart imponierend in Szene, daß man ihm gerne einmal an der Seite von Slide Hampton, Phil Wilson oder George Masso begegnet wäre. Auch er also ein weiterer Stern am Posaunenhimmel dieses elften Open-Air-Ereignisses in Cimiez.

Für die Festivalüberraschung sorgte ausgerechnet Lionel Hampton, dessen aus jungen Talenten rekrutierte Big Band um Ellen besser war als das, was er in früheren Jahren als Soundstaffage anzubieten pflegte. Keine simpel zusammengestopelten Primitivriß mehr, keine schlampig intonierten Schluderarrangements, sondern präzise ausgearbeitete Sätze, prächtig harmonisierte Saxophonpassagen (die manchmal sogar an Francy Boland erinnerten, vor allem in „Speak low“) und eine Vielzahl dynamischer, frischer Solisten, denen - auch das ein Novum - genügend Raum zum Ausspielen zur Verfügung stand. Kein Wunder, daß sich auch der Hexenmeister selbst zu ausgedehnten Vibraphonexkursionen inspiriert fühlte, die musikalisch zum Besten gehörten, was er seit langem gespielt hat.

Bei Toshiyuki Miyama and the New Herd

erinnerte nur der Name an Woody Herman. Die mit einiger Reputation nach Europa gekommenen Japaner enttäuschten mit ihrer seltsam unaufregenden, perfektionistischen Stromlinienmusik. Das ging alles glatt runter, aber es blieb nichts nach. Wesentlich mehr Feeling offenbarte die blechdominante Big Band des französischen Trompeters Jean-Loup Longnon, der mit je fünf Trompeten und Posaunen sowie Tuba und Waldhorn arbeitete, was seine Arrangements mitunter etwas schwerfällig und eckig ausfallen ließ. Der Gesamteindruck war trotzdem besser als bei Toshiyuki Miyama, da die Franzosen nicht überdrillt wirkten und wenigstens im Ansatz mit individualistischen Eigentönen Farbe aufbrachten. Ein Manko war der Mangel an durchschlagskräftigen Solisten, abgesehen von dem erneut überzeugenden Denis Leloup. In einem anderen Set warteten allerdings auch der Pianist Francois Rilhac und Longnon selbst mit guten Sololeistungen auf, und insgesamt agierte das Orchester hier auch etwas beweglicher.

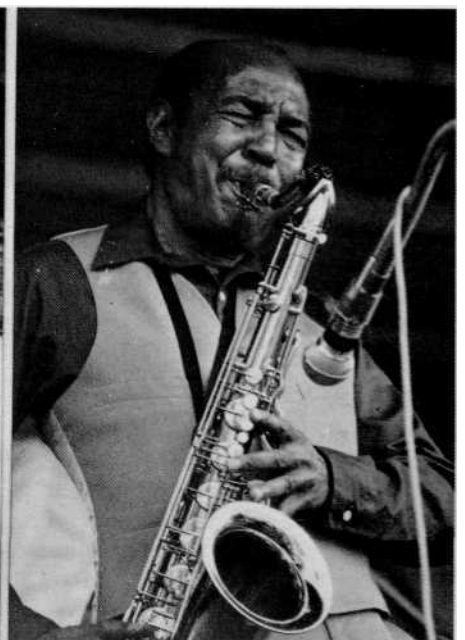
Unter den kleineren französischen Gruppen ragte außer Boto et Novos Tempos nur das modalen Neobop spielende Daniel Humair Quartett heraus (Francois Jeanneau, Saxophon, Cesarius Alvim, Bass, Marc Ducret, Gitarre). Auf einem ähnlichen Plateau wie Steve Grossmans Bop Time '84 (wenn auch in der Solistik erheblich schwächer) operierte das Quartett des blinden Saxophonisten Michel Roques, der auf Flöte, Tenor und Sopran um klangliche Farbkontraste bemüht war. Bester Mann: Bassist Alby Cullaz. In einer



Sorgte für gute Partnerschaft mit Red Rodney: Ira Sullivan



Blies mit den Texas Tenors zum Sturm: Arnett Cobb



Schielte zum Coltrane-Lager: Harold Land

# Jazz aktuell

Flaute zwischen Free und Rock versuchte der Vibraphonist Gilles Perrin vergeblich Segel aufzuziehen, und auch im Quartett von Michel Perez, eines an Attila Zoller orientierten Gitarristen, wehte kaum einmal ein kräftigeres Lüftchen.

Aber das Plus überwiegt

Versucht man ein Resümee des Festivals zu ziehen, dann wurden die paar Schwachstellen durch die vielen Positiva bei weitem aufgewogen. Vielleicht sind zwölf Tage doch etwas zu lang, denn zum Ende hin schien die Programmatraktivität ein bißchen nachzulassen. Das wäre teilweise dadurch zu vermeiden gewesen, wenn George Wein auch bei festen Gruppen wie Houston Person, Dave Brubeck oder dem Workshop Ensemble das bewährte Aufspürten in Session-Formationen betrieben hätte. Und warum nicht auch Sanborn, Steps Ahead und Spyro Gyra in solchen freundschaftlichen „cutting contests“ die Nagelprobe machen lassen? Mainieri, Samuels, Michael Brecker und Warren Bernhardt wären einer diesbezüglichen Aufforderung sicher nicht aus dem Weg gegangen ...

Mitunter nicht sehr kompetent und oft über die Köpfe des Publikums hinweg fungierte die Überzahl der Stage Manager und Staff-Leute, die Wein übrigens nach Gewicht und Häßlichkeit auszusuchen scheint. Da wurde weder das Fehlen angekündigter Musiker erklärt noch auf Verschiebungen innerhalb der drei Podien hingewiesen, und am letzten Tag fiel sogar der einzige Auftritt einer kompletten Gruppe ins informationstrübe Wasser (Five For Jazz aus Italien). Erst auf persönliches Befragen des verantwortlichen Stage Managers erfuhr man beispielsweise vom überraschenden Tod Don Elliotts, der selbst noch in den Programmspalten der Monopolzeitung Nice Matin auftauchte, als er schon längst unter der Erde lag. Immerhin scheint es aber George Wein nun doch geschafft zu haben, die weitere Finanzierung des Festivals abzusichern. Man erinnert sich: Ausgerechnet nach dem Antritt der sozialistisch-kommunistischen Mitterand-Regierung drohte die Existenz in Frage gestellt zu sein, da die Subventionen gekappt werden sollten. Jetzt ist der japanische Multikonzern JVC in die Bresche gesprungen, eine Sponsorrolle, die Wein mit gewaltigen Werbezugeständnissen erkaufen mußte. Selbst das Schrift-Signet ist abgeändert worden: in Zukunft wird man zur „JVC Grande Parade du Jazz“ nach Nizza fahren müssen. Wenn die musikalische Ausbeute davon unbeeinflusst bleibt, wird man das wohl verkraften können.

Horst Schade/Ilona Rogalski  
Fotos: Harald Dayot

## Ungarische Szene und internationale Gäste

### Jazztage In Debrecen '84

Das örtliche Kulturzentrum und der ungarische Rundfunk haben es auch in diesem Jahr wieder möglich gemacht: das größte, und das heißt in diesem Fall auch das attraktivste Jazzfestival in Ungarn. In den maßvoll kurzen Reden zur Eröffnungsparty schwingt berechtigter Stolz mit, keine Spur von borniertem Lokalpatriotismus. Jazz als ein Medium internationaler Verständigung; Musiker und Besucher sollen sich wohl fühlen. Und dieser Wunsch geht dann tatsächlich auf - vier Tage und Jazznächte lang. Was Ungarn als Reiseland und was schließlich auch dieses Festival angenehm macht, ist schwer auf wenige Begriffe zu bringen. Auf einer Cafe-Terrasse im Zentrum Debrecens sitzend, den Strom der Passanten vorüberziehen sehend, sagte der englische Trompeter Marc Charig: Ich glaube, hier hat vieles einen sanfteren Charakter. Das sind Sätze, die man wohl nur zögernd formuliert. Doch irgendwie spiegelt dieser Eindruck etwas Wesentliches von Stadt, Land und Festival.

Als ein breites Schaufenster angelegt, ließen die Jazztage verschiedene Stilrichtungen nebeneinander agieren, wurden sowohl internationale Gäste als auch die heimische Szene mit all ihren Differenzierungen präsentiert. Letzteres stellte zumal für ausländische Besucher einen besonderen Gewinn dar, denn ein solcher Überblick läßt sich wohl nur vor Ort gewinnen. Äußerst vereinfacht, zeichnen sich zwei Strömungen im ungarischen Jazz der Gegenwart ab: die eine bewegt sich im weiten Bereich des modernen Mainstream (wobei die Jazzrock-Einflüsse eher ab- und die Hinwendungen zur swingend modernen Tradition, freilich angereichert mit all den Klangerfahrungen der vergangenen Jahre, eher zunehmen); die andere Strömung knüpft stärker auch an die eigene Musiktradition an, transformiert die Beziehung zur europäischen, durchaus auch zur ungarischen Musikkultur in eine Sprache, die sich zugleich jenen Musikern verwandt weiß, die dem Jazz seit den sechziger Jahren freiere Spielbereiche geöffnet haben.

Zur erstgenannten Strömung: Expressiv und swingend, in der modernen Tradition, doch nicht epigonal präsentierte sich das Quartett des Bassisten Pal Vasváry mit dem jugoslawischen Gasttrompeter Stepko Gut. Auch die Debrecener Jazzgruppe (die Lokalmatadore!), der mit fünfköpfiger Rhythmusgruppe und drei Bläsern besetzte Percussion Workshop des Schlagzeugers Imre Köszegi, die Jazz-, Rock- und Latin-Elemente einbeziehende Gruppe Kaszákó und das eher kammermusikalisch gepflegt swingende Quartett des Pia-

nisten Janos Gonda sind hier zu nennen, Hervorhebenswert erscheint schließlich der ungarisch-dänische Workshop, ein gemeinsames Projekt der Rundfunkanstalten beider Länder, das so unterschiedliche Temperamente wie den ungarischen Swing-Geiger Csaba Deseö und den dänischen Saxophonisten Simon Spang Hansen zusammenführte. Projekte dieser Art, kooperative Beziehungen zu anderen europäischen Ländern, gehören bereits zur Tradition des ungarischen Rundfunks. Der Mann, der all dies initiiert und bei dem auch die Fäden des Festivals zusammenlaufen, ist der Jazzproduzent und -Organisator Imre Kiss.

Nun zur zweiten Strömung im ungarischen Jazz, der stärker auch mit nationalen Traditionen oder Anregungen arbeitenden, um die Ausprägung einer eigenen Musiksprache bemühten Richtung. Sie steht einerseits der freien Improvisationsmusik näher, schlägt aber andererseits durch die Einbeziehung kompositorischer Elemente auch den Bogen zur zeitgenössischen neuen Musik. Kurz resümierend kann man sagen, daß der Pianist György Szabados als eine Art Vaterfigur dieser Richtung angesehen werden kann. Auf Szabados, seit gut zwei Jahrzehnten ein musikalischer Einzelgänger, der jetzt spürbar Einfluß gewinnt, werde ich noch zurückkommen.

In Debrecen sind mir drei Gruppen mit jüngeren Musikern aufgefallen, die sich engagiert um Eigenständigkeit in dem umrissenen Sinne bemühen. Da ist zunächst des Sextett des Pianisten Károly Binder zu nennen, das allerdings nicht ständig zusammenarbeitet, sondern eigens für das Festival zusammengerufen wurde. Mit dem Sopransaxophonisten Laszlo Des, dem Geiger Ferenc Körmendy und dem Fagottisten Gyula Lukács verläßt Binder schon in der klangfarblichen Kombination die ausgetretenen Pfade; und auch in der Synthese komponierter und improvisierter Parts sucht er nach eigenen Wegen. Ähnlich ambitioniert, stärker mit volksmusikalisch-inspiriertem Material arbeitend, präsentierte sich das Quintett des Tenorsaxophonisten Mihály Dresch. Das Duo des diverse Rohrblattinstrumente spielenden Peter Horváth mit dem Schlagzeuger und Perkussionisten Antal Faragó bot eine sensible, dynamisch verhaltene, durchaus europäisch geprägte Improvisationsmusik. Nicht uninteressant vielleicht, daß Binder und Dresch längere Zeit zusammen gearbeitet, Körmendy und Faragó auch in Gruppen von Szabados gespielt haben. Trotz aller individueller Orientierungen gibt es in diesem Musizierbereich also durchaus Verbindungslinien. Kaum zuzuordnen ist der Debrecen Percussion Workshop, eine Gruppe von Musikern und Musikpädagogen, die sich der Aufführung zeitgenössischer Perkus-

# Jazz aktuell

sionsliteratur widmet, durchaus aber auch improvisatorischen Neigungen nachgeht; und das alles mit beträchtlichem Engagement.

Und dann gibt es einen Musiker, der sich nicht festlegen läßt, ganz bewußt auch nicht festlegen lassen will, weil er eben alles mit Perfektion und auch mit musikanischer Freude betreibt: Aladár Pege. Pege spielte in Debrecen mit seinem Quartett, erweitert durch Gäste wie Stepko Gut, animierend, manchmal dröhnend, immer swingend. Und er spielte solo, in kleinerem Rahmen, atemberaubend virtuos und beseelt, die Quellen seiner Musizierweise freilegend: Klassik, Jazz, Volksmusik, nicht zuletzt die eigene, mit der totalen Beherrschung des Instrumentes verbundene Phantasie. Kein Zweifel, Pege ist ein Kontrabassist von seltenem Format.

Die wohl erstaunlichste musikalische Begegnung des Debrecener Festivals war die Begegnung von György Szabados und Anthony Braxton. Beide hatten bereits miteinander gearbeitet, waren vor zwei Jahren zum ersten Mal zusammen aufgetreten. Vor dem diesjährigen Konzert in Debrecen lagen zwei Tage gemeinsamer Arbeit in einem Budapester Studio (eine Duo-Platte steht in Aussicht), so daß sich beide als bestens aufeinander eingespielt erwiesen. Wichtiger noch erscheinen jedoch die musikalisch-mental Berührungspunkte sowie der gleiche Grad an Ernsthaftigkeit. Szabados hatte Kompositionen vorbereitet, die Post-Webernsche Klangdimensionen und Parlando-Rubato-Phrasierungen miteinander verbinden, die Duo-Interaktion damit vom Material her festlegend, aber dennoch Raum für individuelle Ausformungen und Improvisationen offen lassend. Das Resultat war eine sehr kompakte und zugleich sehr filigrane Musik, die weit weniger von Spannung und Kontrast im herkömmlichen Sinne, als von Feinarbeit getragen war und eine konzeptionelle Übereinstimmung spüren ließ. Daß dabei der lebendige Atem spürbar blieb, zeichnet sie beide aus: Braxton und Szabados.

Ganz bewußt habe ich hier mehr über ungarische Musiker und Begegnungen mit ungarischen Musikern geschrieben, denn die Leser des Jazz Podium werden gewiß sehr viel mehr über diejenigen Musiker wissen, die in Debrecen als Gäste angekündigt waren. Egberte Gismonti und Nana Vasconcelos gaben erneut Einblick in ihre weltmusikalisch gitarristisch-perkussiven Klangwelten. Das New Paul Motian Trio mit dem Gitarristen Bill Frisell und dem Saxophonisten Joe Lovano spielte fließend, schwebend, die Sounds und Melodielinien in ein äußerst komplexes rhythmisches Konzept einbeziehend. Das gelang auf andere Weise auch dem Trio Rainer Brüninghaus, Markus Stockhausen, Fredy Studer, dessen musikalische

Intention ja mittlerweile zu einem musikalischen Begriff geworden ist, ohne sich im Spielprozeß selbst stilistisch festschreiben zu lassen. Das Randy Brecker Quartet schließlich, überraschend mit Eddie Gomez am Baß angereist, bot eine so losgehende Musik, daß man sich fragte, was die danach angekündigte Jam Session noch bringen könnte.

Neben den großen Konzerten im Sportpalast gab es Intimeres im Debrecener Kulturzentrum, Solisten und Kleingruppen; beispielsweise das Trio des Gitarristen Ferenc Snetberger mit einer spanisch-lateinamerikanisch-folkloristisch inspirierten Spielweise. Als Einmann-Band präsentierte sich der tschechische Flötist Jirf Stivfn, eine Art musikalischer Tausendsassa, der zwischen Vivaldi, Mozart, der Romantik und dem modernen Jazz hin- und herpendelt, sich mit einem Tonband begleitend oder programmierend, überall und nirgendwo zu Hause, ein Musikant und ein Schausteller, ein Show-Man böhmischer Provenienz. Er selbst würde sich so wohl nicht mißverstanden sehen. Der Gitarrist Uwe Kropinski hatte das schwere Los gezogen, treffender: zugewiesen bekommen, nach dem bravourösen Aladár Pege aufzutreten. Er tat dies mit der ihm eigenen Bescheidenheit, auf seinen Einfallsreichtum, seine Technik, auch auf die großen Traditionen der Gitarrenmusik bauend, und das brachte ihm schließlich eine Welle der Sympathie entgegen.

Nach so viel Musik bedarf es wohl keiner hobbyornithologischer Ambitionen, wie sie von Albert Mangelsdorff bekannt sind, um sich nach der nahegelegenen Pußta zu sehnen; dort gibt es sie nämlich noch, die (weitgehend) unberührte Natur. Es stehen jedoch zwei Programmpunkte aus, denen mein besonderes Interesse galt und die auch vom Publikum bejubelt wurden, obwohl - dies sei ausdrücklich angemerkt - in Debrecen fast alles ankam. Mich hat seit je das frühe Yamashita Trio beeindruckt. Und nach Sakata und Yamashita selbst trägt nun auch Takeo Moriyama die musikalische Energie dieser legendären Kerngruppe mit einer eigenen Formation, dem Takeo Moriyama Quartett weiter. Wie Yamashita bedient er sich nun auch konzeptioneller Eingriffe, wodurch er die Musik keineswegs zähmt, sondern steigert, in Debrecen zu einem Höhepunkt des Festivals. Ekstase und Disziplin liegen da dicht nebeneinander, und wenn die Saxophonisten gelegentlich zu lyrischen Themen anheben, dann setzt Moriyama all seine unabhängige Wucht dagegen, als wollte er akustische Sinnbilder von geradezu kultischer Kraft in den Raum stellen.

Zum Schluß des Festivals noch einmal, freilich auf ganz andere Art, eine Quintessenz musikalischer Energie: der Peter Brötzmann Workshop mit Marc Charig, John Tchicai, Martin Mayes, Johannes

Bauer, Keith Tippett, Jay Oliver und Willi Kellers. Als gälte es, das erste und das letzte Mal zu spielen, gab sich dieser Workshop aus bis zur Erschöpfung. Das erinnerte an das legendäre Machine-Gun-Octet von 1968, aber es machte doch zugleich auch deutlich, wie sich diese Musik weiterentwickelt hat. Der Anspruch musikalischer Wahrhaftigkeit ist erhalten geblieben, die Möglichkeiten musikalischen Ausdrucks erscheinen facettenreicher, nicht zuletzt modifiziert durch die unterschiedlich angelegten Kompositionen. Diese freilich sind in der Regel nicht mehr und auch nicht weniger als individuell geprägte Rahmenbedingungen für solistische und kollektive Improvisationen. Und auch das erscheint ja beachtlich nach all den Alleingängen der letzten Jahre, daß es auf einmal wieder möglich ist, acht, zum Teil durchaus unterschiedlich orientierte Spieler auf eine Weise zu vereinen, daß es passiert, was Monk seinerzeit wie folgt umschrieb: Let's lift the band-stand. Das nun passierte in Debrecen, und die Leute, die zuhörten und klatschten bis zum unvermeidlichen Ende, hatten's durchaus begriffen.

Noch eine Coda. Die Ehrlichkeit verlangt anzumerken, daß ich den Eindruck des Moriyama Quartetts zum Teil einer Tonbandaufzeichnung verdanke, da ich beim Verbleiben im Konzert keine Möglichkeit gehabt hätte, mit Braxton zu reden. Die Hoffnung auf ein längeres Gespräch wurde allerdings von zwei freundlichen Bur-schen aus Nickelsdorf ausgeräumt, die Braxton - für ihn selbst unerwartet - noch in der gleichen Nacht nach Österreich führen. So saßen wir also eine Stunde zusammen bei ungarischem Essen und ungarischer Zigeunermusik. In Debrecen gibt es das noch: eine nicht nach touristischem Geschmack zugeschnittene Folklore. Ein uralter Mann am Cymbal und ein Geiger mit traurigem Gesicht, ein Virtuose, der an unseren Tisch kam, sind mir in Erinnerung geblieben. Szabados, der dabei war, erinnerte Braxton daran, daß es unter anderem diese Musik sei, über die sie Tage zuvor gesprochen hatten. Ich sprach mit Braxton über die Chancen und die Probleme kreativer Musik. Und plötzlich merkte ich, wie dieser Mann, der im Bereich dessen, was man New Jazz genannt hat, fast eine Art Star ist und der doch noch immer um seinen Lebensunterhalt kämpfen muß, die Tränen unterdrücken mußte, so angerührt von der Ausstrahlung der Musik und der Situation. Als die Musiker eine Pause machten, nahm Braxton - keiner der Zigeuner wird gewußt haben, daß auch er ein Musiker ist, dazu einer der wichtigen der Gegenwart - sein Glas, ging zum Tisch der Kapelle und sagte „Köszönöm“, jenes Wort, mit dem man im Ungarischen Dank ausdrückt.

Bert Noglik

# Jazz aktuell

Powerbetonte Band

## Briininghaus - Torsten Winkel - Alphonse Mouzon

Schwebende Klänge auf den Keyboards wabern durch den blattgoldverkleideten Bad Kreuznacher Kursaal. In rötliches Spotlicht getaucht sitzt mit geschlossenen Augen Rainer Briininghaus hinter den Tasten. Den Kopf aufmerksam zur Seite geneigt. In sich und ins Instrument hineinhörend. Der E-Baß des Ex-Kraan-Musikers Helmut Hattler gesellt sich hinzu. Der Soundteppich liegt weiter ruhig, doch die Maschen verdichten sich, das Bild gewinnt Dynamik. Dann fällt plötzlich mit kraftvollem und schnellem Schlag der Drummer ein. Das Stück wird expressiv und treibend.

Die Charaktere des Pianisten Rainer Brüninghaus und des Schlagzeugers Alphonse Mouzon sind gegensätzlich und ergänzen sich dennoch. Und so präsentiert sich auch die Musik - obwohl die Kompositionen mehrheitlich von Mouzon und dem Gitarristen Torsten Winkel stammen. Brüninghaus hält sich zurück: er prägt mehr unbewußt den Klang der Formation.

Alphonse Mouzon ist ein brillanter Techniker auf den Drums, Snare, High-Hats und der Baßtrommel. Wer ihn vor dem Konzert beobachtet, wie er sorgfältig die Tonhöhen seiner kleinen Trommeln abstimmt, erwartet Besonderes. Doch er erlebt eine Enttäuschung - zumindest in diesem Konzert in Bad Kreuznach. Mouzon trommelt im Power-Play, doch leider

nicht melodisch, wie es in Ergänzung zu Baß- und Piano-Soli angebracht erscheinen könnte. Zum heutigen Tag, ist die Formation bereits ein Stückchen Jazzgeschichte. Vergangenheit. Denn das Zusammentreffen des jungen Rock-Jazz-Musikers Torsten Winkel und des Deutsch-Rock-Bassisten Helmut Hattler mit dem Funk-Jazz-Trommler Alphonse Mouzon sowie dem Jazz-Avantgardisten Rainer Brüninghaus mit der romantischen Seele, soll ein einmaliges Gastspiel sein, meint der Pianist (der im Trio mit Studer und Stockhausen den Förderpreis gewann, den der Südwestfunk gemeinsam mit dem Land Rheinland-Pfalz jährlich vergibt). Brüninghaus leugnet finanzielle Gründe für die ungewöhnliche Verbindung. Er habe „nur einmal ganz anders“, nämlich in einer „powerbetonten Band“ spielen wollen.

Aus den vorhandenen Gegensätzlichkeiten entstand kurzfristig und fast ohne Proben eine Gruppe, die dem Anspruch kreativ und virtuos zu sein, vollauf genügt. Die erwähnte Kritik im Detail bezieht sich daher auch mehr auf Fragen des persönlichen Geschmacks, als auf die Qualität der Musik und die Perfektion der Technik. Ersteres zeigte sich im Zusammenspiel, wobei der Bassist Helmut Hattler eine wichtige Funktion übernahm, zweitens in den Soli, bei denen Alphonse Mouzon in immer neuen Varianten Schlagtechnik und Präzision bewies. Selbst komplizierte Rhythmusfiguren scheinen bei ihm leicht und locker.

Anfangs litt das Publikum ein wenig unter der Ballhaus-Atmosphäre des Kreuznacher Kursaales. Doch in der zweiten, et-

was poppigeren Hälfte tauten die Zuschauer sichtlich auf. Und zum Schluß des Konzertes galt, was Torsten Winkel gefordert hatte: „Funkin' the House down!“,

Klaus Mumpfer

Karibisches Wohlbefinden

## Andy Narell

Einer alten Weisheit zufolge kann man auf jedem Instrument Jazz spielen, sogar auf der Harfe, der Oboe, der Ukulele oder dem Dudelsack. Beispiele dafür finden sich in beliebiger Zahl. Ohne Beispiel hingegen ist der Versuch, den Steel Drums - einer Sonderanfertigung von ölfaßdekeln - moderne Jazzklänge zu entlocken. Der Amerikaner Andy Narell macht das neuerdings unübertroffen vor. Mit seinen Kollegen Steve Erquiaga, Gitarre, Keith Jones, Baß, und William Kennedy, Schlagzeug, Percussion, kam der junge, sympathische Pianist, Komponist, Arrangeur und Steel-Drum-Klöppler zu einem umjubelten Gastspiel in die Hamburger „Fabrik“.

„Ich interessiere mich nicht nur für Jazz“, sagt Narell über seine Intentionen. „Ich favorisiere genauso karibische und brasilianische Musik, alle Arten von Folklore, Calypso ebenso wie irische und keltische Klänge.“ Folgerichtig spannt sein Quartett einen gewaltigen musikalischen Bogen, von Südsee-Seligkeiten à la Trinidad über brasilianische Bossa-Nova-Glut bis hin zu kühlen New Yorker Newjazz-Partituren. Allerdings: Fernab von jedem zufälligen Mischmasch ist hier jedes Stück penibel arrangiert, jede Sequenz sorgfältig abgestimmt, werden die einzelnen Soli mit Inspiration, Spielfreude, ja Emphase ausgeführt. Ein ganz neuartiger Jazz der Lebensfreude artikuliert sich da, rasant swingend, „soul-full“ improvisiert - und immer gleichsam karibisches Wohlbefinden verbreitend.

Andy Narell an den Steel-Drums: Ganz leicht, wie absichtslos huschen die Stöckchen über die gerundete Tonnenwand, fächern mit „ding“, „dong“ und „guang“ eine ganze Welt der lateinamerikanischen Musik auf. Dazu wabbert von der Gitarre ein schwerblütiger, betörender Sound-Schwall herüber, verbinden sich E-Baß-Grummeln und Percussions-Stakkati, Glöckchen-Klingeilen und Gong-Gewitter. Und immer wieder fällt rauschender Beifall des Publikums ein. Zum Schluß sagt Narell bewegt „Thank you“ und bittet die hanseatischen Fans, ihm doch gleich zu den nächsten Gastspielorten zu folgen: Bochum, Villingen und Luxemburg. Ja, für die Amerikaner liegt eben in Europa alles so schön nah beieinander.

Klaus Berger



Funkin' the house down: Torsten Winkel (links) und Helmut Hattler

Foto: Klaus Mumpfer



# Jazz aktuell

Finale im Garten

## Conrad Bauer Quartett Catherine/Escoudö/ Lockwood

Zwei Formationen, die auf eine traditionelle Rhythmusgruppe verzichten, bestritten das letzte der diesjährigen sieben „Jazz-in-the-Garden“-Konzerte. Das Fehlen von Piano, Baß und Schlagzeug erfordert Vielseitigkeit hinsichtlich Melodie und Rhythmus bei den beteiligten Musikern und sowohl das Conrad Bauer Quartett aus der DDR wie das französische „Trio“ werden diesen Anforderungen gerecht.

Posaunist Connie Bauer schickt sich an, „drüben“ eine ähnliche Konstante zu werden, wie sie hüben Albert Mangelsdorff schon seit Jahrzehnten ist. Seine Idealbesetzung ist das Quartett, gebildet von zwei Posaunen und zwei Gitarren, in dem jetzt nicht mehr das Wechselspiel der Doppelduos gepflegt wird, vielmehr machten alle Gruppenmitglieder ihren Anspruch auf individuelle Solistenentfaltung geltend. An der Spitze Connie Bauer mit schlankem und doch sonorem Ton, mit souverän ausholenden Gesten; ihm gegenüber der jüngere Bruder Johannes mit vergleichsweise kecken Akzenten. Aus solistischen Passagen steuert man immer wieder in die Richtung kompakten Gruppenspiels, bei dem sich Posaunen- und Gitarrenklänge (Helmut Sachse stets mit einem Hang zum Geräuschhaften, Uwe Kropinski als akkordischer Rhythmusgeber) zu intensiven, harmonisch wie metrisch befreiten Ensembleklängen verdichten, bei denen vier Individualisten stets zum Gruppengeist zusammenfinden.

Der formalen Freiheit des Conrad Bauer Quartetts tritt das Trio der Gitarristen Phi-

lip Catherine und Christian Escoude sowie des Violinisten Didier Lockwood mit formaler Gebundenheit entgegen. Ein Trio der Saiteninstrumente also, wie es das schon einmal 1979 mit dem „Trio à cordes“ mit dem Cellisten Jean Charles Chapon, Didier Lockwood, und dem Bassisten Henri Texier gab. Das neue französische „Trio“ gab im Garten der Berliner Nationalgalerie sein Deutschland-Debut, bevor es ab September mit einem Auftritt beim „Deutschen Jazzfestival“ in Frankfurt am 15.9. zu einer mehrwöchigen Deutschland-Tournee starten wird. Und die weich gezupften Gitarrenlinien wie die sanft gestrichene Violine wirkten wie Ohren-Labsal gegenüber den kollektiven Klangeruptionen des Bauer Quartetts. Die drei beweisen ein Höchstmaß an Sensibilität in der Klanggestaltung. Da beeindruckt der Melodenreichtum ebenso wie die Schwingungen, die sich zwischen dem metrischen Swing ausbreiten.

Die Eleganz der alten Django-Reinhardt-Schule wird wieder heraufbeschworen, vor allem Lockwoods Bogenstrich strahlt viel von der Liebenswürdigkeit französischer Chansons aus; die lyrische Verspieltheit von Philip Catherine, aber auch die rustikale Erdverbundenheit von Christian Escoude mischen sich zu einem harmonischen Ganzen. Hier sind drei Virtuosen par excellence am Werk, aber nicht nach dem Motto schneller, höher, weiter – alle drei verbindet mehr die Vorliebe für klangschöpferische Geschlossenheit, Technik wird nur ökonomisch als dienendes Element eingesetzt. Da werden Soli nie ins Uferlose ausgesponnen, in den kurzen Stücken überwiegt das Spiel mit den musikalischen Stimmungen, wobei man die Mystizität keltischer Folklore ebenso zu spüren bekommt, wie das Vibrieren und Flimmern, das sich stets ein-

zustellen pflegt, wenn Jazz-Rock-Spielweisen auf unverstärkte Instrumente übertragen werden.

Das Finale der diesjährigen „Jazz-in-the-Garden“-Reihe wurde zum Höhepunkt aller Konzerte, und dem Trio von Philip Catherine, Christian Escoude und Didier Lockwood kann man jetzt schon einen Siegeszug bei der im Herbst bevorstehenden mehrwöchigen Deutschland-Tournee voraussagen.

Lothar Jänichen

**Stille den körperlichen und seelischen Erlebnishunger**

## 1. Fiesta de Salsa - Köln

In einem etwas holprigen, artikellosem Spanisch wurde Ende Juli am Kölner Tanzbrunnen zur ersten Fiesta de Salsa geladen. Salsa, jene Saucen-Musik aus New Yorks El Barrio, den hispanisierten Stadtteilen South Bronx und Spanish Harlem, führt sich auf den cubanischen Gueguancö zurück, nun sagen die Bewohner der Zuckerinsel Son' zu solcher Musik. Im New York der späten 40er Jahre unter Chano Pozo und Machito hieß sie Cubop. Und heute eben Salsa, strenggenommen ein Eintopf afrokaribischer Rhythmik, hispanischer Melodik und jazzgemäßer Harmonik. Plus etwas Rock. Salsa ist im Grunde genommen New Yorks Son-Cuba plus Jazz in zweiter Generation. Die Brüder und Schwestern aus Puerto Rico nicht ganz zu vergessen.

Das Wagnis der Veranstalterin Vera Brandes, mitsamt ihren exotischen Salsa-Köchen ins tiefe rheinische Sommerloch zu fallen, sorgte vor Beginn allerorts für bedenkliches Stirnrunzeln. Daß dieses erste deutsche Salsa-Fest allen Zweifeln zum Trotz in jeder Hinsicht zum rauschenden Erfolg wurde, war nicht nur ein Fingerzeig des großen Manitus dort oben, sondern auch eindeutige Botschaft des zahlreich erschienenen Publikums. Die 5000 Musikfreunde, die nach Köln gepilgert kamen, mehr als in kühnen Sommer-nachtsträumen erhofft, gaben lauthals zu verstehen, daß afrokaribische Rhythmen verstärkt auch in unseren Breiten jubelnden Zuspruch finden.

Dabei fing der Kölner Salsa-Tag recht dürftig an. Candela, ein Latin-Sextett mit drei Italienern, zwei Deutschen und dem Conga-Trommler Billy Torres aus Peru, agierte ohne stilistische Kohärenz und ohne Struktur in Instrumentation und Interpretation. Ihre Phrasen wirkten oftmals unschlüssig, zufällig und ungenau. Daß da noch eine leichtgeschürzte Urwald-



Formale Gebundenheit, Höchstmaß an Sensibilität, Liebenswürdigkeit französischer Chansons, lyrische Verspieltheit, rustikale Erdverbundenheit: Christian Escoude (links), Didier Lockwood (Mitte), Philip Catherine (rechts)

maid in Leopardenkluft übers Podium huschte, so als schwänge sich jeden Augenblick Johnny Weismueller aus dem Lianendickicht hervor, mag als optischer Leckerbissen nur dem ärgsten Macho entgangenen Hörgenuß wettmachen. Auf der Suche nach der Son-Seele wird diese Gruppe noch ein gut Stück Weges zurücklegen müssen.

Hingegen muß die dänische Gruppe Salsa NaMa zu den besten ihres Genres in Europa gezählt werden. Sie hat sich ganz der cubanischen Richtung verschrieben und erinnerte mich oftmals an die Band Son 14 aus Santiago de Cuba. Der Name der Dänen-Latinos allein ist schon typisch (endsilbenverschluckend) cubanisch. Salsa Na(da)Ma(s). Salsa und nichts als Salsa. Herzstück der Salsa NaMa ist ein überdurchschnittliches Blech, das auf der Stärke eines variablen Rhythmus aufbauen kann. Fulminante Wechsel der Tempi, die typischen, rasanten Triolenfiguren und mitunter schmalzige Vokalpartien verleihen dem Kopenhagener Dutzend ein ur-eigenes Gepräge. Der aus Havanna stammende 32jährige Lead-Sänger Jorge Cordero verdeutlicht am nachhaltigsten den cubanischen Stil. Einfach toll, wie die Saiten der Tres (dreisaitige Gitarre) und Cordero bei „Lagrimas negras“ cubanischen Schmalz dem salsatypischen Wechsel der Instrumentierung unterzogen. Die Spitzenklasse der zwölf Mannen aus Dänemark zeigt sich darin, daß sie im letzten Jahr zu einer ausgedehnten Tournee durch Cuba eingeladen wurden.

Während das Konzept der Salsa NaMa typisch cubanisch ist, pflegt Conneccion Latina, Deutschlands beste Formation, die Salsa „al estilo americano“. Bisweilen hören sich die zwölf Musiker wie eine etwas aufgepöppelte Ray Barretto Band an. Conneccion Latina verfügt über einen sehr kompakten Sound sowie über eine virtuose Balance von Rhythmus- und Melodieparts. Die Perkussion ist im wesentlichen mit Latinos besetzt, herausragend der Chilene Ramón Plaza, während die Bläser meist Deutsche sind. Gerade den Blechbläsern würde mehr Aggressivität und Dynamik gut anstehen, vielleicht sollte man es da einmal mit einem Saxophon versuchen. Benny Bailey verstärkte beim Kölner Festival die drei Conneccion-Trompeter, der bop-warme Trompetenton seiner Soli sorgte innerhalb der Gruppe für einen hörbaren Jazztouch. Bailey brachte auf Grundlage der Rhythmussektion eigene reizvolle Akzente ein, konnte sich jedoch nicht nahtlos in den Melodiesatz einfügen.

Mongo Santamaria, Congas-Gott mit Heim in New York und Heimat in Havanna, gab sich experimentierfreudig wie eh und je. Mit zwei säuselnden Querflöten verschrieb er sich diesmal einem eingän-



Timbales-Titan: Tito Puente



Cubanischer Schmalz: Jorge Cordero  
Fotos: David Catalan

gigen, weichen Sound. Auf der Basis zarter Melodielinien konnte er seine wirbelnden Congas-Soli genüßlich bis zu mehreren Minuten auskosten. An der ausgebufften Arrangeur-Dramaturgie Mongos macht sich die jahrelange Profi-Routine schnell bemerkbar. Vornehmlich ist dies eine Entertainer-Dramaturgie, vergleichbar der des Lionel Hampton im Swing, die sich nicht scheut, selbst Pop(u-lär)-Liedchen wie „Summertime“ ins Salsa-Konzept einzubeziehen.

Als Höhepunkt des Abends erwies sich Timbales-Titan Tito Puente. Puente ist ein Traditionalist alter Schule, jeder modernistischen Faxen abhold. Obwohl New Yorker von Geburt, ist seine Salsa bis tief ins Schwarze der Seele cubanisch. Insbesondere versteht es Puente exzellent, mit der rhythmischen Spannung umzugehen, die er mittels seiner Timbales (schmale, paarweise Standtrommeln) wie ein Hexenmeister erzeugt. Auch Tito hat seine Hits. „Oye como va“, seine Komposition, die Carlos Santana als Dauerlutscher im Rockpop feilbot, oder ein Querflöten-inspiriertes „On Broadway“. Durch den Einsatz eines Flügelhorns umschwirren die Puente-Gruppe warmfühlige Melodielinien. Die Clown-Einlagen, Grimassenschneidereien und Tanzzappeleien des Timbalero färbten auf das Publikum ab. Zum Abschluß des Kölner Salsa-Festes waren Tito und seine Mitstreiter ein solch umwerfender Erfolg, daß bei „Pa los Rumberos“ der Tanzbrunnen eher Pützchens Markt glich.

Nach diesem Acht-Stunden-Salsa-Marathon, zu dem das Publikum aus der ganzen Republik angereist war, blieb als simples Fazit: Salsa ist in. Auf die Frage nach den Gründen gab Tito zur Antwort: Weil die Musik tanzbar und fröhlich ist. Ja, das ist es wohl. Keine grinsende Ostfriesenheiterkeit wohlgermerkt, sondern die urwüchsige Ausgelassenheit, die aus einer lebensbejahenden Kulturtradition erwächst. Die Salsa kommt nicht zuletzt dem körperlichen und seelischen Erlebnishunger entgegen.

Der Tanzbrunnen Köln mit seinen idyllischen Rasen- und Sitzfeldern war ein guter Ort für ein solch muskelstimulierendes Festival. Man sah tanzende Menschen, viele Kinder, fröhliche Gesichter, relaxte Picknickanten, kölschseilige Punker und akademische Koks-nasen. Kameras und Tonbänder des WDR brachten Teile des Salsa-Spektakels in die ganze Region. Die mutige Veranstalterin kann Arm in Arm mit dem Kulturstadtrat der Stadt Köln voller Bravour auf diese Pionierleistung schauen. Mit einer Crossover-Gruppe, um neue Publikumsschichten zu erschließen, müßte ein karibischer Sommertag in Köln nächstes Jahr wieder zum turbulenten Volksfest werden.

Wolf Stock

# Jazz News

## 12. Deutsches Jazz-Forum im Oktober in Braunschweig

Das 12. Deutsche Jazz-Forum, das das einzige Festival der Bundesrepublik ist, das sich ausschließlich dem zeitgenössischen Jazzschaffen hierzulande widmet und deutsche Gruppen präsentiert, findet vom 19.-20. Oktober im Freizeit- und Bildungszentrum Bürgerpark in Braunschweig statt. Das Forum ist eine Kooperation zwischen der Union Deutscher Jazz-Musiker, dem Kulturrat und der örtlichen Jazzmusikerinitiative. Gruppen und Musiker, die alle der UDJ angeschlossen sind, verzichten auf die Gage und es gibt neben der Musik ein vielfältiges Angebot an Information und Unterhaltung. Das Forum soll die Begegnung von Musikern und Publikum ermöglichen, bei der es nicht nur um Musik geht. Es werden sich beim 12. Deutschen Jazz Forum vorstellen: Manfred Schoof mit Workshop-Big-Band, Manfred Schoof-Jasper van't Hof Duo, Quartet & Brass, Isabella Celentano Quin-

tett, Amman Boutz Projekt, Rimmaak, Chapati. Wie schon beim ersten, sehr erfolgreichen Jazzforum vor zwei Jahren in Erlangen werden die jeweils vier Abendgruppen in Braunschweig zeitversetzt auf zwei Bühnen spielen. Die UDJ hat für Samstagnachmittag in Zusammenarbeit mit Musikern, Fachleuten und Verbänden ein Forum im Forum aufgestellt mit offenen Informationsangeboten, Arbeitskreisen und Diskussionsgruppen. Hier sollen wichtige aktuelle Themen, Fragen und Probleme der Jazzmusik aufgegriffen werden. Dazu gehören die seit zwei Jahren bestehende Künstlersozialversicherung (auch) für Jazzmusiker, die Entwicklung zu einer neuen Kultur- und Mediengewerkschaft, die Situation des Jazz in Braunschweig und in Niedersachsen und vor allem spezifische Fragen der Nachwuchsförderung im Jazz. Kontakt: Geschäftsstelle der UDJ, 3304 Wendeburg-Ersehof oder Kulturrat der Stadt Braunschweig, Steintorwall 4, 3300 Braunschweig.

Larry Blackshere wird mit dem Bassisten James Kervin und dem Schlagzeuger James Reynolds von Oktober bis Mitte November auf Europatournee gehen. Das Trio des Vibraphonisten wird bei den Leverkusener Jazztagen zusammen mit dem Saxophonisten Andrew White auftreten. Geplant sind außerdem ein WDR-Mitschnitt am 24.10. in der Bourse in Wuppertal und eine Deutschlandfunk-Direktübertragung des Gastspiels am 28. Oktober im Salt Peanuts in Köln. Kontakt: Dietlinde Gogel, Am Judenbroich 15, 5020 Frechen, Tel. 0 22 34/1 51 48.

Das **Vienna Art Orchestra** reist im Oktober 3 Wochen durch Amerika. Es wird u. a. im Kennedy Center in Washington, beim Jazzfestival in Ottawa, im Public Theatre in New York sowie in 14 anderen Städten auftreten. Anschließend an die Tournee wird es für „hat/Art“ das fünfte Doppelalbum aufnehmen. Nach dem Album „From no time to rag time“ erscheint nun „The minimalism of Eric Satie“, ein konzertantes Programm ohne Rhythmsection, das dieses Jahr auch live an den Festivals in Grenoble, Saalfelden, Willisau und Lille vorgestellt wird. Zudem wird eine Platte mit Ernst Jandl „Bist Eulen“ mit Wolfgang Puschnig, Lauren Newton, Woody Schabata und Mathias Rüegg, sowie eine weitere mit dem Vienna Art Choir „Schweizer Volkslieder“ vorgelegt. Das Vienna Art Orchestra, das im Down Beat Kritiker Poll an erster Stelle unter „Talent deserving wider recognition“ gewählt wurde, beabsichtigt im nächsten Jahr wieder in Europa auf Gastspielreise zu gehen, nachdem es in diesem Jahr bereits Reisen nach Indien und Thailand unternommen hat. Kontakt: Mathias Rüegg, Graf Starhembergasse 20/5, A-1040 Wien, Tel. 222/ 6 55 91 22 und 6 50 97 03.

**Jazzon**, das Dortmunder Jazz-Trio, das es sich zum Ziel gesetzt hat, neue musikalische Aspekte aus der Verschmelzung von modernem Jazzrock mit traditionellen Elementen, vorzugsweise aus dem Bop, zu gewinnen, wird im Herbst wieder auf Tournee gehen. Es besteht aus dem Gitarristen Bertold Gnichwitz, dem Bassisten Volker Heinze und dem Schlagzeuger Claus Gnichwitz. Kontakt: Claus Gnichwitz, Flotowstr. 10, 4600 Dortmund 1, Tel. 02 31/ 81 38 03.

## 2. Aachener Jazzworkshop

Zum zweiten Mal findet in der Volkshochschule in Aachen ein Jazz-Workshop statt, der Amateurmusikern Gelegenheit geben soll, vier Tage lang bei bekannten Jazz-Profis zu lernen und gemeinsam mit ihnen zu spielen. Termin: 8.-11. November. Als Dozenten werden mitwirken: Albert Mangelsdorff, Posaune, Manfred Schoof, Trompete, Hugo Read, Saxophon, Charles Loos, Klavier, Eddy Maron, Gitarre, Sigi Busch, Bass, und Peter Giger, Schlagzeug. Prof. Wolfgang Breuer leitet den Work-

shop und betreut die Fächer Jazz-Harmonielehre und Arrangement. Das Programm sieht Instrumentalunterricht, Combospiel und Unterricht in theoretischen Grundlagen vor. Am Samstag, den 10. November findet ein öffentliches Dozenten-Konzert im Audimax der Technischen Hochschule Aachen statt. Filmvorführungen und ein Bücher- und Notenverkauf ergänzen das Programm. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 80,-. Kontakt: Thomas Fiedler, Volkshochschule Aachen, Peterstr. 21-25, 5100 Aachen, Tel. 02 41/4 8417.

**Peter Kowald** tritt ab September mit dem Saxophonisten Charles Gayle im Duo auf und spielt am 23. September anlässlich der Verleihung des Eduard-von-der-Heydt-Kulturpreises der Stadt Wuppertal im Trio mit Gayle und Andrew Cyrille. Gayle, der kürzlich in einem Kurzfilm von Alpha Jacob und Ebba Jahn im 3. Programm des WDR als Straßensaxophonist gezeigt wurde und in dem Dokumentarfilm über die neue Jazz-Szene in New York von Ebba Jahn zu sehen und zu hören ist, wird im Herbst mit Peter Kowald wieder nach New York gehen, dort im „Sweet Basil“ und im Goethe Institut Konzerte bestreiten und auch in Kanada gastieren. Für Februar 1985 ist ein Konzert in der New Yorker Carnegie Hall vorgesehen, bei dem in der einen Hälfte ein Quartett um Peter Brötzmann, in der anderen das Peter Kowald Trio zu hören sein wird. Das Carnegie Hall Konzert wird vom Goethe-Institut unterstützt. Das Kowald Trio wird danach in Reykjavik auftreten und auf eine ausgedehnte Tournee mit Rashied Ali durch Europa gehen. Kontakt: Ulli Blobel, Nützenberger Str. 9, 5600 Wuppertal, Tel. 02 02/30 92 84.

Eine **Jazz-Reise zum Jazz Jam-boree Warschau** führt theatron, die Gesellschaft für Festivalreisen und Kulturtouristik GmbH vom 24.-29. Oktober durch. Diese Reise ist der Auftakt einer derartigen Serie, die zu den wichtigsten Festivalorten der internationalen Szene führt. Die Reise nach Warschau wird im Komfortbus unternommen, diverse Zustiegsunkte im gesamten Bundesgebiet sind vorgesehen, Preis DM 800,-. Kontakt: theatron GmbH, Culemannstr. 5, 4800 Bielefeld, Tel. 05 21/29 84 82, 28 56 22 oder Neuer Wall 15, 2000 Hamburg 36, Tel. 0 40/34 07 42.



Im Oktober wieder auf Europatournee: Larry Blackshere

Foto: Hans Kumpf

## November: 4 Jazzkurse Burghausen

Vom 16.-18. November werden im Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen vier Jazzkurse durchgeführt. Es sind dies:

### Sonderkurs 30 für Gitarre

(195. Jazzkurs Burghausen), vor allem - aber nicht ausschließlich - für Anfänger. Unterrichtsprogramm: Anschlag, Akkorde, Themen, Improvisation. Dozenten: Wolfgang Ruß, Gitarre, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

### Sonderkurs 2 für Saxophon

(196. Jazzkurs Burghausen), vor allem - aber nicht ausschließlich - für Anfänger. Unterrichtsprogramm: Instrument einschl. Bearbeitung von Blättern, Ansatz, Tonleitern/Akkorde, Übungen im Zusammenspiel, Improvisation, Geschichte des Saxophons im Jazz. Dozent: Joe Viera.

### Sonderkurs 20 für Jazztanz

(197. Jazzkurs Burghausen), vor allem - aber nicht ausschließlich -

für Anfänger. Dozenten: Claudia Riede, Jazztanz, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

### Sonderkurs 9 für Gesang, Chor

(198. Jazzkurs Burghausen). In diesem Kurs liegt das Hauptgewicht auf der Arbeit in einem Chor. Notenkenntnisse sind Voraussetzung. Blattsingen ist erwünscht. Unterrichtsprogramm: Atemtechnik, Stimmbildung, Blues, Seat, Textgesang, Neue Techniken. Dozenten: Axel Prasuhn, Gesang, Joe Viera, Geschichte des Gesangs im Jazz.

Die Teilnehmerzahl für diese Kurse ist beschränkt, daher ist baldige Anmeldung ratsam. Sie ist jeweils zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr von je DM 50,- pro Kurs auf das Konto Nr. 47716/BLZ 71093000 (H. Viertel) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

**Arrigo Polillo**, einer der wichtigsten europäischen Jazzpublizisten, Chefredakteur der italienischen Zeitschrift „Musica Jazz“, ist am 17. Juli in Mailand einem Herzinfarkt erlegen. Polillo, der am 12. Juli 1919 in Pavullo nel Frignano bei Modena geboren wurde, hat 1943 sein Jurastudium als Anwalt abgeschlossen, war aber schon als Student zur Zeit der Verfemung des Jazz durch die Faschisten für diese Musik eingetreten. Als dann nach dem Krieg Gian Carlo Testoni im Jahr 1945 die Zeitschrift Musica Jazz gründete, wurde Polillo als Redakteur sein Stellvertreter und nahm 1965 nach Testonis Tod dessen Platz ein. Polillo war Autor verschiedener Jazzbücher, worunter sein wichtigstes „Il Jazz“ ist, das 1975 erstmals in Italien und dann 1978 unter dem Titel „Jazz-Geschichten und Persönlichkeiten der afroamerikanischen Musik“ in der Übersetzung von Eginio Biagioli im Herbig Verlag in Deutschland erschien. Polillo war zudem ein rühriger Organisator von Konzerten und Festivals in Mailand und vielen weiteren italienischen Städten, war mit vielen bedeutenden Jazzmusikern eng verbunden und mit Kritikern und Publizisten in aller Welt befreundet. Polillos bisheriger Stellvertreter Pino Candini wird nun mit den Mitarbeitern die Geschicke von Musica Jazz im Sinne von Arrigo Polillo und der Tradition dieser Zeitschrift fortführen.

George **Wein/Simone Ginibre** Enterprises wird jetzt in Deutschland vertreten durch: Lisa Boulton, Adlering 7, 7730 VS-Villingen, Tel. 07721/62263. Im Herbst u. a. on tour: Jimmy Smith Trio, Chicago Blues Legend, Gil Evans mit Band, Slide Hampton.

Jochen Smiles in Big Band Formation bietet neben Bearbeitungen von Gillespie-, Monk- und Coltrane-Themen eigene Stücke, die von Rock bis Free reichen. Zum Orchester gehören 2 Trompeten, 2 Posaunen, 2 Hörner, Tuba, Flöte und Sopransaxophon, Alt-, Tenor-, Baritonsaxophon, 2 Fagottspielerinnen, Klavier, Synthesizer, Baß und Schlagzeug. Kontakt: Jochen Schmidt, Nordring 45, 4630 Bochum 1, Tel. 0234/60325.

Big **Mama Thornton** erlag im Alter von 57 Jahren am 25. Juli in Los Angeles einem Herzschlag. Die am 11. Dezember 1926 in Montgomery, Alabama, geborene Bluessängerin stellte sich auch Mitte der 60er Jahre in Deutschland mit dem American Folk Blues Festival vor. Sie nahm „Hound dog“ auf, bevor Elvis Presley damit einen Hit hatte, ihr „Bali chain“ wurde vor allem von Janis Joplin bekanntgemacht. Ihr Tätigkeitsbereich blieb auf Clubs und gelegentliche Festivalauftritte beschränkt. Sie bekam nie die Anerkennung, die sie aufgrund ihres Gesanges verdient hätte.

Rainer Pusch hat sein Quartett neu formiert. Mit dem Saxophoni-

sten spielen jetzt der Pianist Wolfgang Meyer, der Bassist Johannes Schädlich und der Schlagzeuger Thomas Zahn. Die Rainer Pusch Big Band, die von Anfang Juni bis Ende Juli jeden Sonntag im Heidelberger Cave 54 auftritt, wird Mitte September ihre Arbeit wieder aufnehmen. Kontakt: Rainer Pusch, Reichensteinstr. 66, 6903 Neckargemünd, Tel. 06223/72326.

**Thomas Cremer** geht im Herbst mit seiner Gruppe, zu der der Gitarrist Peter O'Mara und der Bassist Thomas Heidepriem gehören, auf Tournee. Kontakt: Thomas Cremer, Allendorfer Str. 38, 6000 Frankfurt 50, Tel. 069/515492.

**Aki Takase** wird ab 20. Oktober bis Ende des Monats mit ihrem Quartett auf Europatournee gehen. Mit der japanischen Pianistin spielen der Altsaxophonist Eichi Hayashi, der Bassist Nobuyoshi Ino und der Schlagzeuger Takuji Kusumoto. Kontakt: ENJA Records, Frundsbergstr. 36, 8000 München 19, Tel. 089/16 17 77 oder 16 51 72.



**Nimmt im November ihre erste Platte in Deutschland auf: Neptune Band of Zimbabwe**  
Foto: Ilo the Pirate

Die **Neptune Band of Zimbabwe** wird im November ihre erste Schallplatte in Deutschland aufnehmen. Die Band ist die einzige schwarzafrikanische Formation, die archaischen New Orleans Jazz in Originalform spielt. Seit 1981 ist die Band regelmäßig einmal in der Preservation Hall in New Orleans zu Gast, ebenso trat sie beim Breda Festival auf und unternahm in diesem Frühjahr eine Deutschlandtournee. Anlässlich ihrer Plattenproduktion wird die Gruppe vom 27. Oktober bis 11. November wieder in Deutschland auftreten. Kontakt: Jürgen Wippich, 3109 Wieckenberg, Tel. 0 51 46/17 55.

**Elvin Jones** trat kürzlich mit seiner Jazz Machine im Village Vanguard in New York auf. Mit dem Schlagzeuger spielten: die Saxophonisten Frank Foster und Pat LaBarbera, der Bassist Cliff Jackson und der Pianist Fumio Karoshima.

Die **Darktown Jazzmen** feierten kürzlich ihr 25jähriges Bestehen mit einem Jubiläumskonzert in der Osnabrücker Stadthalle, bei dem sich auch der Pianist Brian Lemon vorstellte. Die Osnabrücker Dixielandband, die 1959 gegründet wurde, legte zwei Platten vor, unternahm Tourneen nach Holland, Frankreich und England, reiste mit Gastsolisten wie Wild Bill Davison, Monty Sunshine, Beryl Bryden, Art Hodes und Roy Williams. Die Band besteht aus dem in Düsseldorf lebenden englischen Trompeter Cliff Wren, der Saxophonistin und Sängerin Silvia Droste, dem Posaunisten Jürgen Flaskamp, dem Bassisten und Sousaphonisten Jochen Kristek, dem Banjospieler und Gitarristen Kai Uwe Knoche und dem Schlagzeuger Hans Schäfer. Kontakt: Jürgen F. Flaskamp, An der Blankenburg 24, 4500 Osnabrück, Tel. 0541/4 84 83.

**Togetherness** haben Martin Bruegger und Ivano Borgazzi ihr Piano-Baß-Duo getauft, das ausschließlich eigene Stücke der beiden spielt. Kontakt: Martin Bruegger, Bahnhofstr. 33, CH-4104 Oberwil.

**Esther Phillips** starb Anfang August im Alter von 48 Jahren in Los Angeles. Die aus Galveston, Texas, stammende Sängerin hatte schon Ende der 40er Jahre unter dem Namen Little Esther ihre ersten großen Erfolge mit der Johnny Otis Band. Mitte der 60er Jahre konnte sie ein Comeback erleben. Ihre Stärke jedoch blieb der Bluesgesang, obwohl sie mit populärem Material größere Erfolge verzeichnen konnte.

**Laboratorium**, die Jazz-Rock Gruppe aus Polen, hat bereits ihre achte Platte unter dem entsprechenden Titel „No. Eight“ vorgelegt. Das Quartett, das aus dem Saxophonisten und Vokalistin Marek Stryszowski, dem Keyboardspieler Janusz Grzywacz, dem Bassisten Krzysztof Olesinski und dem Schlagzeuger Andrzej Mrowiec besteht, wird vom Musik-Zirkus Kollektiv, Dorfstr. 29, B800 Thalwil, Schweiz, vertreten. **Aladar Pege** wird im Dezember mit dem Gitarristen Attila Zoller einige Duo-Auftritte in Deutschland bestreiten. Kontakt: ENJA Records, Frundsbergstr. 36, 8000 München 19, Tel. 089/16 17 77.

**Peter Lipa**, Jazz- und Bluessänger aus der CSSR, gastiert in der ersten Oktoberwoche zusammen mit seinem Pianisten Peter Breiner in der BRD. Das Programm des Peter Lipa Duos enthält neben Jazz-Balladen und bekannten Blues-Standards auch Stücke aus der Feder der Beatles, Seat-Einlagen sowie Free Jazz Vokalisationen. Kontakt: Christian Rudolph Musikverlag, Am Hegewinkel 20, 1000 Berlin 37, Tel. 0 30/8 13 16 65.

Ein **Bundestreffen** der Musikerinitiativen findet vom 21. - 23. September im Kommunikationszentrum „die börse“ in Wuppertal statt. Die Idee des Treffens entspringt dem Wunsch nach überregionaler Zusammenarbeit, u. a. auch zur Durchsetzung gewerkschaftsähnlicher Ziele. Beim Treffen werden folgende Punkte erörtert: Vorstellung der Initiativen, überregionale Zusammenarbeit, Finanzierung von gemeinsamen Vorhaben, Möglichkeiten, die ein bundesweiter Zusammenschluß bieten könnte, Referate über „Medien und Musikerinitiativen“. Kontakt: Manfred Seiffert, Feldstr. 2, 56 Wuppertal 2, Tel. 0202/555190.

**Argile** hat im August in neuer Besetzung eine Platte aufgenommen, die im Oktober auf einer großen Deutschlandtournee vorgestellt werden wird. Das Quartett, das eine Mischung aus südamerikanischer, afrikanischer, nah- und fernöstlicher Folklore, lyrischem und freiem Jazz und Elementen der Rockmusik und der modernen Klassik bietet, besteht aus dem aus Indien stammenden Bassisten Sidney Moss, dem Gitarristen und Oudspieler Julius Golombeck, dem Flötisten Dieter Weberpals und dem Vibraphonisten, Xylophonspieler und Percussionisten Achim Schmidt. Kontakt: J. Golombeck, Orffstr. 19, 8500 Nürnberg 70, Tel. 09 11/61 58 24.



# Jazz News

Das **United Jazz + Rock Ensemble** wird vom 9.-23. Oktober 12 Konzerte in England geben. Im Anschluß daran folgt beim NDR in Hamburg, quasi im Vorgriff auf das im Jahr 1985 anstehende 10jährige Bestehen der Gruppe, eine Fernseh- und Hörfunkproduktion. Das Jubiläum wird nächstes Jahr dann mit einer ausführlichen internationalen Tournee gefeiert.

**Jazz** ist der Titel eines Buches, das die Geschichte des Jazz zum Inhalt hat. Es wurde von Frank Tenot unter Mitwirkung von Michel Legrand und Daniel Filipacchi geschrieben. Die Illustrationen stammen von Raymond Moretti. Kontakt: Sofra Diffusion, 104 ter, bid. Voltaire, F-75011 Paris.

**Percussion & Wind**, die Gruppe des Dresdner Trompeters Heinz Becker wird für das Festival „Percussion Total“ im September in Berlin und Wuppertal neu formiert. Der heute in Wuppertal lebende Musiker zog dazu den Vibraphonisten und Marimbaphonspieler Tom van der Geld, den Schlagzeuger Edward Vesala und den Percussionisten Albrecht Riermeier heran. Kontakt: Ulli Blobel, Nützenberger Str. 9 a, 5600 Wuppertal.

Das **8. Jazzfestival Neuwied** wird am 15. und 16. Juni 1985 stattfinden. Schwerpunkt des Programms wird der Komplex Weltmusik sein. Das Festival, das von der Jazzinitiative Neuwied eigenfinanziert wird, steht in Verhandlung mit Jack DeJohnette's Special Edition, Don Cherry, Jon Abercrombie, Nana Vasconcelos, John Christensen, Collin Walcott u. A. Kontakt: JIN, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1. **Toto Blanke** und Tony Lakatos spielten im August mit zwei griechischen Musikern auf verschiedenen Festivals in Griechenland und Kreta. Im September gastiert der Gitarrist mit Rudolph Dasek in mehreren Städten in Deutschland. Im Oktober geht das Duo mit dem Tangosänger Raul Montero aus Montevideo auf 20tägige Tournee. Kontakt: Manfred Kerckhoff, Tel. 04 21/7 57 63.

**Der Jazz und seine Bedeutung in der heutigen Musikkultur** ist das Thema eines 12teiligen Einführungskurses, den Reiner Brothuhn am 29. August im Rheinischen Landesmuseum in Bonn gestartet hat. Der Dozent geht in diesem Kurs besonders auf die Rolle der Bluesmusik und des Pianos im Jazz ein. Nach Möglichkeit wird ein öffentliches Lehrkonzert in den Kursus miteinbezogen und je nach Angebot - werden Konzerte gemeinsam besucht. Kontakt: Volkshochschule der Stadt Bonn, Wilhelmstr. 34, 5300 Bonn, Tel. 02 28/77 36 46.

**Lou Blackburn** nahm in sein Quartett jetzt den Bassisten Leonard Jones aus Chicago auf. Jones hat u. a. mit Hannibal Marvin Peterson, Oliver Lake, Bill Hardman, Junior Cook und Lester Bowie gespielt. Das Quartett des in Berlin lebenden Posaunisten Blackburn wird im September und November auf Tournee sein. Kontakt: Mary Walker, Teterowerstr. 15, 1000 Berlin 47, Tel. 0 30/ 6 06 35 75.

**Die Johnny Thompson Singers** unternehmen im Oktober und Dezember wieder eine Europatournee. Im Oktober wird die Gospelgruppe bei der ARD Sendung „Einer wird gewinnen“ auftreten. Kontakt: Mary Walker, Teterowerstr. 15, 1000 Berlin 47, Tel. 0 30/6 06 35 75.

**Matthias Horndasch** hat ein neues Pianosolo-Album aufgenommen, das eine Synthese aus Jazz und klassischer Musik ist. Es erschien unter dem Titel „Look“ auf Blind Man Records. Kontakt: Matthias Horndasch, Egestorffstr. 15, 3000 Hannover 91.

**Das Jugend Jazzorchester Baden-Württemberg** ist am 20. September im SWF 3 in der Sendung „Zu Gast“ zu sehen und zu hören. Die Aufnahmen stammen von einem Konzert in Lahr, sowie von einer Probenarbeit. Kontakt: Marie-Luise Dürr, Bettäckerstr. 5, 7016 Gerungen, Tel. 0 71 56/2 42 50.

**Albert Mangelsdorff** geht mit der New Association des Schlagzeugers Pierre Courbois Ende September/Anfang Oktober auf eine Holland-Tournee. Am 29. September steht ein Auftritt beim Heineken Jazz Festival in Rotterdam auf dem Programm, danach spielt die Gruppe in Den Haag, Amsterdam, Alkmaar, Venlo, Eindhoven, Tilburg und Nijmegen. Die New Association wird 1985 auf Deutschlandgastspielreise gehen. Kontakt: Willem Hubers, Tel. 00-31 85 63/ 41 77.

**Gabriele Hasler & Foolish Heart** haben vor kurzem in Bremen ihre erste Platte unter dem Titel „Crazy“ aufgenommen. Mit der Sängerin waren dabei im Studio: der Gitarrist Eric „Puppe“ Lundmark, der Pianist Frank Wunsch, der Basist Sigi Busch, der Schlagzeuger Jörn Schipper und Uli Harmssen, Electrics. Die Platte soll während der Herbsttournee im September und Oktober vorgestellt werden. Sie erscheint auf dem Thein Label und wird von Pläne vertrieben.

Das **Jazzfestival Balver Höhle**, das in der Zeit vom 14.-17. Juni 1985 zum 12. Mal in Deutschlands größter Kulturhöhle stattfindet, möchte jungen Gruppen aus dem Bereich des New Jazz die Möglichkeit geben, sich vorzustellen. Kontakt: Jazzfestival Balver Höhle, Postfach 14 30, 5060 Olpe, Tel. 0 27 61/610 71.

Das **Kool Jazz Festival**, das vom 22. Juni bis zum 1. Juli in New York stattfand, soll nach Angaben des Veranstalters George Wein ein voller finanzieller Erfolg gewesen sein. Im Durchschnitt wurden 80-85% Karten verkauft, ausverkauft waren u. a. das Konzert „Tribute to Count Basie“ und das mit dem Avantgarde-Komponisten Philip Glass.

**Christian Dzielak**, Tenorsaxophonist und Percussionist, tritt im Herbst mit der Aktionsmalerin Anja Malzahn öffentlich auf. Das Duo soll teilweise durch zusätzliche Musiker erweitert werden. Kontakt: Christian Dzielak, Schützenstr. 34, 4352 Herten, Tel. 0 23 66/3 26 48. Das **European Tuba Quartet** mit Paul Rutherford, Pinguin Moschner, Melvyn Poore und Larry Fishkind gibt in der Zeit vom 25. Oktober bis 8. November einige Konzerte in Deutschland und Holland. Neben eigenen Kompositionen und Arrangements werden auch freie Improvisationen geboten. Kontakt: Pinguin Moschner, Oraniestr. 4, 5100 Aachen, Tel. 02 41/54 22 71.

**Salamander** nahm im Juni unter dem Titel „Spirit of fire“ eine Platte auf. Die schwedische Gruppe, die aus der Saxophonistin Cecilia Wennerström, dem E-Bassisten Peter Sonntag und der Percussionistin Vanja Holm besteht, wird im Herbst wieder auf Deutschlandtournee gehen. Kontakt: amf-records, Poststr. 121, 5100 Aachen, Tel. 02 41/2 40 92.

**Santo Pecora** starb am 29. Mai im Alter von 82 Jahren in New Orleans. Der Tailgate-Posaunist machte sich schon in den 20er Jahren durch seine Mitarbeit bei den New Orleans Rhythm Kings einen Namen, später arbeitete er mit Ben Pollack, Wingy Manone, Sharkey Bonano und eigener Band. **Don Pender** legte jetzt nach 8 Alben unter eigenem Namen seine neunte Platte auf seinem eigenen Plattenlabel, Sandon Records, vor. Der ehemalige Berklee-Absolvent, der u. a. mit Buddy Rich und Lionel Hampton Bariton- und Alt-saxophon spielte, ist auf der LP mit Horace Parian, Jesper Lundgaard, Finn Ziegler und Ed Thigpen zu hören. Pender plant in nächster Zeit Auftritte in Deutschland. Kontakt: Don Pender, Bryggervangen 38, 3. t. h., DK-2100 Kopenhagen, Tel. 2 922 97.

**Tessa Weigner** und **Hans Peter Nef** haben in Zürich ein Piano-Gitarre-Duo gebildet. Die Pianistin, die Absolventin des Berklee College of Music in Boston ist, spielt mit dem John McLaughlin und Jan Akkerman beeinflussten Gitarristen New Jazz. Kontakt: Tessa Weigner, Wolfgangstr. 9, CH-8032 Zürich.

**Acoustic**, das Gitarrenduo von Werner Pommerenke und Willi Geyer, das sich in diesem Jahr durch den Bassisten Bernd Dietrich erweiterte, wird von September bis Dezember auf Tournee gehen. Die Gruppe hat kürzlich ihre 5. Platte vorgelegt, sie erschien unter dem Titel „Manjana“ bei Mood Records.

**Albert Dailey** starb am 26. Juni in Denver im Alter von 46 Jahren. Der aus Baltimore, Md., stammende Pianist spielte mit Dexter Gordon, Roy Haynes, Hank Mobley, Art Farmer, Woody Herman, Art Blakey, Thad Jones-Mel Lewis, Sonny Rollins, Milt Jackson und Stan Getz und begleitete Vokalistinnen wie Sarah Vaughan, Betty Carter und Joe Williams. Dailey erhielt auch einen NEA Grant, um die „Africa Suite“ für Stimmen und elektronische Instrumente zu schreiben.

**King Übü Orchestru** nennt sich eine 10köpfige Großformation im Bereich improvisierter Musik. Das Ensemble, das sich bereits 1983/84 unter dem Arbeitstitel M. A. I.-Orchester in Berlin, Witten und Münster vorstellte, gastierte Mitte Juli in der „Summer Music“ im Haus am Waldsee in Berlin in der Besetzung: Guido Mazzon, Trompete, Radu Malfatti, Posaune, Floros Floridis, Saxophon, Klarinette, Norbert Möslang, Saxophon, Klarinette, Phil Wachsmann, Geige, Alfred Zimmerlin, Cello, Hans Schneider, Baß, Erhard Hirt, Gitarre, Paul Lytton, Schlagzeug, Live-Electronic. Kontakt: Erhard Hirt, Hamburger Str. 27, 4400 Münster, Tel. 02 51/6 52 60.

**Leonard Gincberg** ist der Dozent der schon seit über 2 Jahren stattfindenden Percussion-Workshops, die der Kölner Jugendpark e. V. für Anfänger und Fortgeschrittene veranstaltet. Der Percussionist und Schlagzeuger leitet auch die nächsten drei Workshops, die von der Stadt Köln unterstützt werden. Sie finden statt am: 22/23. September, 20./21. Oktober und 24./25. November. Kontakt: Andre Malletz, Tel. 0221/733381 oder Leonard Gincberg, Stolbergerstr. 127, 5000 Köln 1, Tel. 0221/ 542213.

**Axel Kottsieper** hat zusammen mit dem Trompeter Heinz Becker, dem Pianisten Martin Theurer und dem Bassisten Wolfgang „Doc“ Heyn ein neues Quartett formiert, das freie, improvisierte Musik macht. Im November geht die Gruppe des Percussionisten auf Deutschlandtournee. Kottsieper gehört auch einem neuen Trio an, zu dem sich in Münster der Keyboarder Reinhard Giebel und der Kontrabassist Wolfgang Schleiff mit ihm als Percussionisten zusammengefunden haben. Dieses Giebel-Schleiff-Kottsieper-Trio, das ausschließlich eigene Stücke bietet, bei denen festgelegte Themen mit freien Improvisationen verbunden werden, unternimmt im Oktober eine Deutschlandtournee. Kontakt: Axel Kottsieper, Diepenbrockstr. 28, 4400 Münster.

## 5. Int. Jazzkurs in Piittlingen

Die Musikschule der Stadt Piittlingen im Saarland führt in diesem Jahr zum 5. Mal einen Internationalen Jazzkurs durch. Termin: 29. Oktober bis 3. November. Dozenten sind: Joe Viera, Saxophon, Theorie, Ensemble, George Morrison, Trompete, Ensemble (Big Band), Bernd Lechtenfeld, Posaune, Ensemble, Axel Prasuhn, Flöte, Gesang, Saxophon, Ensemble, Martin Schrack, Klavier, Ensemble, Wolfgang Kulawik, Gitarre, Ensemble, Jochen Fietz, Baß, Ensemble, Hans Clauss, Schlagzeug, Ensemble. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 130,-, für auswärtige Teilnehmer besteht kostenfreie Übernachtungsmöglichkeit. Anmeldungen sind bis spätestens 15. Oktober zu richten an das Kulturamt der Stadt, 6625 Piittlingen, Rathaus.

Brüninghaus-Stockhausen-Studer unternehmen vom 15.-27. Oktober eine Tournee. Auftritte beim Jazz-Festival in Zürich und Mönchengladbach sind vorgesehen. Kontakt: Werner Oberender, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 30/82 68.

Don **Cherry** wird sich im Mai und Juni 1985 mit dem Geiger L. Shankar und den Percussionisten Nana Vasconcelos und Trilok Gurtu wieder in Europa vorstellen. Kontakt: Werner Oberender, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 30/82 68.

Eric Mingus, der Sohn von Charles Mingus, und Kendali Kelly Lewis, der Sohn von Ramsey Lewis, studieren derzeit am Berklee College of Music in Boston. Der Bassist Eric Mingus machte sich in New York durch seine Funk- und Disco-Gruppe einen Namen, Kendall Kelly Lewis wirkte als Percussionist im Trio seines Vaters mit. Die beiden Nachwuchsmusiker haben auf dem Berklee College of Music die Fächer Performance, Arrangement, Jazz Komposition, Electronic Music, Music Production und Engineering belegt.

**Wolfgang Lackerschmid** schrieb die Musik für ein Ballett mit dem Titel „The Fourth World“, das auch in deutschen Theatern aufgeführt werden soll. Die Choreographie stammt von der Argentinierin Marta Binetti, die u. a. mit dem Teatro Danzate de Buenos Aires arbeitet. Die Musik verschmilzt die zunächst traditionell vorgestellten Tanzrhythmen Südamerikas mit Jazz und Pop. Ab November wird der Vibraphonist wieder auf Tournee gehen, so mit dem Bassisten Günter Lenz im Duo oder mit einer Neubesetzung seiner Connection, zu der Morbick Winder, Gitarre, Gesang, Klaus Wagenleiter, Keyboards, Capo Mayer, Bass, und Michael Kersting, Schlagzeug, gehören. Kontakt: Wolfgang Lackerschmid, Hauptstr. 1, 8901 Meitingen, Tel. 0 82 71/10 72

Heinz Sauer ist seit Anfang September mit seinem Quartett auf Tournee, im November wird die Gruppe des Tenorsaxophonisten durch den amerikanischen Pianisten Ken Werner erweitert. Kontakt: Thomas Cremer, Allendorfer Str. 38, 6000 Frankfurt 50, Tel. 069/515492.

## Der Jugend jazzt-Wettbewerb

**NW 1984** wird vom 20.-21. Oktober in Dortmund zum 7. Mal durchgeführt. Der Wettbewerb ist für Gruppen von Duo bis Big Band 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 im Alter von 14-24 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 42-23-250 oder 5 42-23 945 angefordert werden.

**Khan Jamal** wird von Oktober bis November auf Europatournee sein. Mit der Gruppe des Vibraphonisten spielen der Saxophonist Charles Tyler, der Bassist Johnny Dyani und der Schlagzeuger Dennis Charles. Kontakt: Hugo de Craen, Dalialaan 2, B-2500 Lier, Tel. 0348030-71.

## Podium Jam Session

### Thema: Plattenbesprechungen von Nachwuchsgruppen

Nach der liebevollen Besprechung der Kunst-Dünger-Platte im Maiheft wüßte ich doch zu gerne, ob Euch zu unserer Platte auch was Nettes einfällt; und das nicht etwa aus Solidarität mit Kunst-Dünger, obwohl wir natürlich die Bemühungen der Kollegen anders beurteilen als ein Kritiker, der seine Ansprüche nicht formuliert, geschweige denn die Kriterien seiner Beurteilung. Nein, wir wollen uns ganz ausdrücklich einer Kritik aussetzen, die einer Jazztet-Platte, die auch verrissen wird, vornehm zugesteht: „objektiv doch gut gemacht“; Kunst-Dünger aber: „Einheitssoße Mainstream“; Jazztet: „virile Ausgewogenheit“ gegenüber Kunst-Dünger: „soft, lau, auf Sparflamme gekocht“. Ihr kennt anscheinend den Sinn der Sache: wenn eine „Nachwuchsgruppe“ eine Platte macht, dann weder um dem Establishment Konkurrenz zu machen, noch um damit Geld zu verdienen, womöglich mit Hilfe Eurer Besprechung, sondern ganz einfach, um sich mal vorzustellen, und um für Veranstalter was in der Hand zu haben - was dann meist noch wenig repräsentativ ausfällt, weil die Produktionsbedingungen für die „Kleinen“ einfach miserabel sind. Ich fände es interessanter, wenn Ihr auch mal was über die Musik sa-

gen würdet in Euren Kritiken, übers Handwerk, und wenn der Beurteilung eine Beschreibung dessen vorausginge, was Ihr doch immerhin zum Seitenfüllen benutzt, anstatt es, wenn es schon so schlecht ist, in den Papierkorb zu werfen. Auch hätte ich in der Rezension gerne etwas über die Entwicklung von Leuten erfahren, die ich irgendwann mal kennengelernt habe: wie spielt der und jetzt, was könnte man von ihm erwarten, was ihm für seine weitere Entwicklung empfehlen? Ich möchte damit nicht bezwecken, daß Ihr die Jochen-Smiles-Platte mit mehr Wohlwollen oder gar mit „mehr als Wohlwollen“ hört; im Gegenteil: kritisiert auf Deubel-komm-raus! Aber zeigt Eure Sachkenntnis! Selbst im Verriß sollte noch rüberkommen, daß der Kritiker Musik kritisiert. Selbst die härteste Kritik läßt sich als Ausdruck der Solidarität betrachten, wenn sie auf die Musik eingeht, indem sie musikalische Kriterien anwendet. Die Art der Kritik an Kunst-Dünger aber bedeutet bloß: verschont uns mit Euren Platten! Den Gefallen werden wir Euch nicht tun, Ihr Kritiker; wozu seid Ihr schließlich da? Wie kurzweilig und anregend übrigens Kritik sein kann, läßt sich bei Debussy, Strawinsky und Boulez nachlesen (um nur einige zu nennen): bei aller Unnachgiebigkeit ist es musikalische Kritik an Kollegen, denen die geistreiche Bemerkung, selbst wenn sie voll Spott und Ironie ist, weiterhilft als die gelangweilte Schreibe eines Kritikers, dem nichts dazu einfiel. Eine Anregung: ruft doch mal die Musiker auf, Euch mitzuteilen, unter welchen Bedingungen sie ihre erste Platte gemacht haben. Ich stelle mich gern zur Verfügung, das eingegangene Material zu sichten und einen spannenden Artikel darüber zu schreiben. Noch was: warum schreiben so wenige aktive Musiker im JP? Jochen Schmidt, Nordring 45, 4630 Bochum 1



# JAZZ PODIUM

Nr. 9/XXXIII September 1984

ISSN 0021-5686

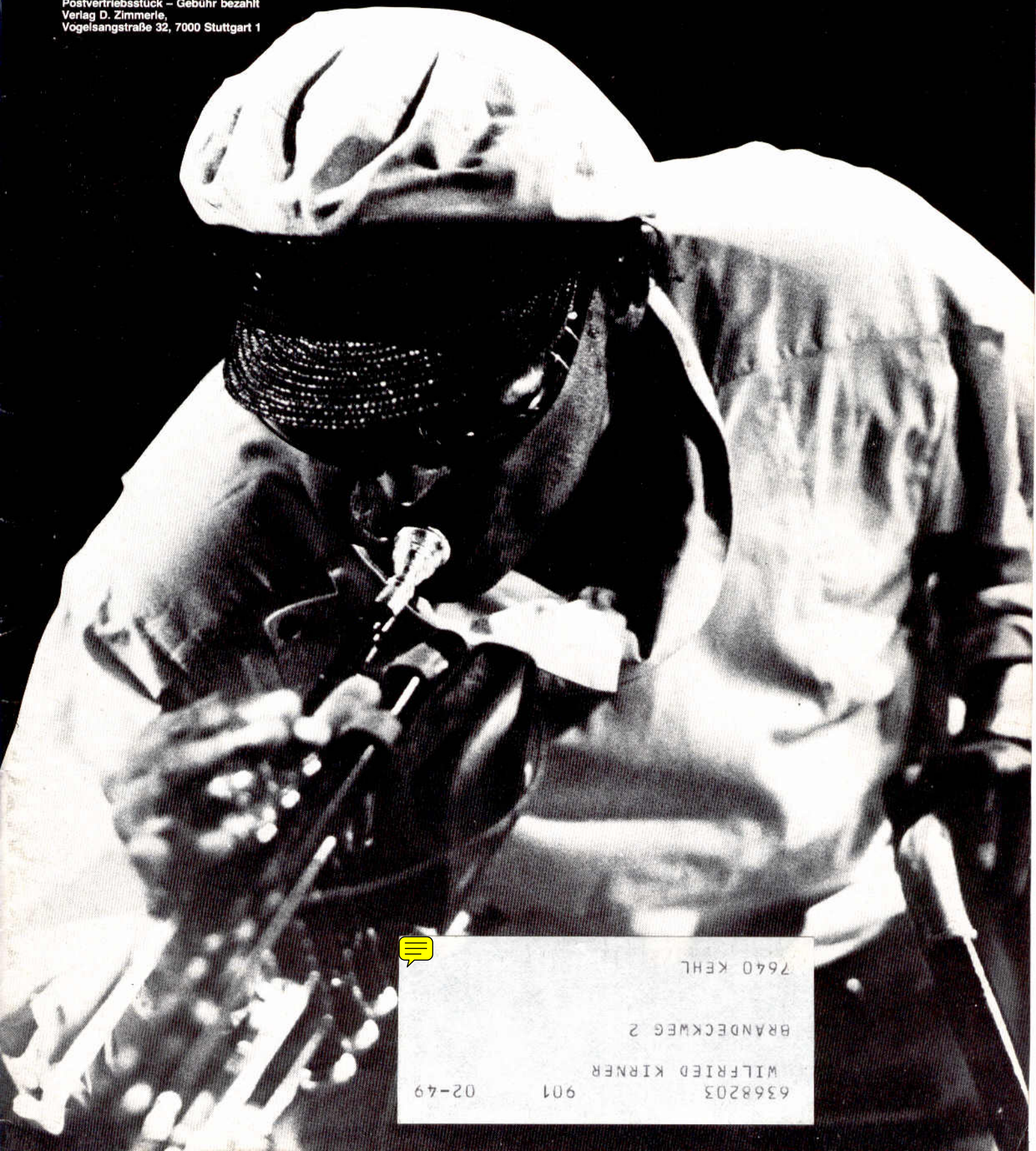
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 32,-

Postvertriebsstück - Gebühr bezahlt

Verlag D. Zimmerle

Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1

E 1315 EX



7640 KEHL

BRANDECKWEG 2

WILFRIED KIRNER

6368203

901

02-49





Foto: Christian Schindler

Die Musik hat ihren Lebensstil geprägt

# Gerī Allen

Bereits beim Montreux Jazz Festival 1982 wurde man auf eine sehr eigenwillig, kraftvoll, aber zugleich transparent spielende junge Pianistin aufmerksam, die ein großes Spektrum der Entwicklungsgeschichte des Klaviers im Jazz in ihrem Spiel einfing: Geri Allen. Als Mitglied der Gruppe des Trompeters Marcus Belgrave aus Detroit kam sie das erste Mal nach Europa, dann reiste sie als Pianistin mit dem James Newton Quartett und im Oktober

stellt sie sich wieder in Deutschland vor. Anfang Februar produzierte sie nach der Tournee mit James Newton in Stuttgart ihre erste Platte unter eigenem Namen, die im Sommer auf dem neugegründeten Label Minor Music des rührigen Jazz-Promoters Stephan Meyner erschien. Und sie wurde zu einer hervorragenden Visitenkarte von Geri Allen, die schillernden Facetten ihres Pianospiele kommen darin besonders gut zur Geltung, nicht zuletzt

auch deshalb, weil sie sich solo, im Duo und Trio mit dem Bassisten Anthony Cox und Andrew Cyrille, dem erfahrenen Schlagzeuger, der schon in den 60er Jahren mit Cecil Taylor arbeitete, vorstellen kann. Nach den Plattenaufnahmen ergab sich in Stuttgart die Gelegenheit zu einem ausführlichen Gespräch, in dem sich die 27jährige Geri Allen über ihren Werdegang, ihre Ansichten und Pläne äußerte und das wir nachfolgend auszugsweise wiedergeben.

Gudrun Endress

„Geri Allen, es heißt, daß Frauen mehr Gemeinschaftssinn haben als Männer, daß sie weit eher bereit sind, sich für eine Sache einzusetzen, einer Aufgabe zu dienen, als darauf aus zu sein, Erfolg zu haben, sich ins Scheinwerferlicht zu stellen. Wie sehen Sie Ihre Stellung in der Jazzmusik?“

„Als Frau meine ich, daß beim Musizieren das wichtigste die Beziehung der Musiker untereinander ist. Ich habe durchweg die Erfahrung gemacht, daß sich die Musiker gegenseitig respektieren, und zwar auf der Basis dessen, was sie in die Musik einbringen. Jeder - gleich welchen Geschlechtes oder welcher Herkunft - kann etwas ganz Spezielles in die Musik einbringen, jedes Individuum kann seinen Teil zur Einheit beitragen. Es hängt also davon ab, wie individuell du dich in der Gemeinschaft entfalten kannst und wie sehr du ihr damit dienen kannst.“

„Diese Aussage ist meiner Ansicht nach von ihrem Rollenverständnis als Frau geprägt, denn normalerweise wollen die Männer vorne stehen, sich profilieren, sie haben nicht in erster Linie die Gemeinschaft, die Gruppe, im Sinn.“

„Dem kann ich aus eigenem Erleben nicht zustimmen. Auch haben die Gegebenheiten, unter denen ich spielte, mir das nicht unbedingt bestätigt. Den Musikern, mit denen ich arbeitete - und dabei war ich immer wieder sehr begünstigt - war zuerst einmal die Musik das Anliegen, der Kernpunkt ihres Einsatzes.“

„Was ist Ihre Erklärung dafür, daß es auch bis heute nur wenige Instrumentalistinnen im Jazz gibt? Ist neben den gesellschaftlichen Zwängen vor allem das ausschlaggebend, daß sie nicht mit dem Jazz in Berührung kommen?“

„Ich muß zugeben, daß es verhältnismäßig wenige Frauen sind, die ich persönlich kenne und die zumindest so lange Musik machen wie ich. Es waren immer einige da, aber erst durch die neuen Medien stehen sie mehr im Vordergrund. Es gibt bestimmt immer eine größere Anzahl von Leuten, die musizieren, von denen man aber überregional nie etwas sieht oder hört, von denen gewiß auch einige etwas Außergewöhnliches tun und die viel dazu beitragen, die Musik am Leben zu erhal-



ten. Jetzt sind die Frauen im Jazz vordergründiger wahrzunehmen, sie ziehen auch eher nach New York, was in starkem Maß die Voraussetzung dafür ist, bekannt zu werden. Jerry Powell, die Detroit-Pianistin, ist für mich das Paradebeispiel für eine Frau, die phantastisch Jazz spielt, aber nie so bekannt wurde, weil sie nicht nach New York übersiedelte, sondern an ihrem Wohnort blieb. Unter den Musikern der verschiedensten Generationen wird sie geschätzt, zumindest ist ihnen ihr Name geläufig, auch jetzt noch, nachdem sie aufgrund eines Schlaganfalls nicht mehr spielen kann. Für Mann oder Frau ist gleichermaßen die besondere Lebensweise entscheidend, die der Jazz mit sich bringt - und die man anzunehmen bereit sein muß. Voraussetzung ist eine wahrhafte Liebe zur Musik, denn sonst sind all die psychischen und emotionellen Schwierigkeiten, die man als Jazzmusiker durchmacht, die langen Tourneen, die häufige Abwesenheit von zu Hause, nicht zu ertragen. Diese innere Haltung ist erforderlich, um sich als Frau oder als Mann im Jazz zu behaupten. Und das erfordert von der Frau eine Lebensweise, die bislang ihrem Rollenverständnis nicht entsprach. Es sind bestimmte Menschentypen, ob Mann oder Frau, die gewillt sind, all das um der Musik willen auf sich zu nehmen."

"Gab es Zeiten, in denen Sie schwankten, ob Sie den einmal eingeschlagenen, beschwerlichen Weg des Jazzmusikers weiter gehen sollen? Hatten Sie schon einmal Angst, dies Leben auf Dauer nicht durchstehen zu können?"

"Ich halte es für einen Vorzug, daß ich mit so vielen hervorragenden Musikern arbeiten konnte, und es erfüllt mich immer wieder mit so großer Freude, daß ich mir im Moment nicht mehr vorstellen kann, etwas anderes zu tun. Die Musik und das damit verbundene Dasein hat meinen Lebensstil geprägt und erfüllt mich auch. Zugegeben: manchmal empfinde ich die äußeren Umstände als sehr schwierig, aber dann versuche ich mir etwas Entspannung zu verschaffen, das Tempo zu drosseln, den Streß abzubauen. Ich tröste mich mit dem Gedanken, daß jede Art der Arbeit, für die man sich ganz einsetzt, irgendwann Streß mit sich bringt." Gudrun Endress

### Repräsentativ: Debutplatte

"Sie wählten als Motto für Ihre Debutplatte 'The printmakers'. Bedeutet das im übertragenen Sinn, daß es all denjenigen Menschen gewidmet ist, die Ihrem Leben, Ihrem musikalischen Werdegang den Stempel aufdrückten?"

"Einmal das, aber es liegt auch ein spezieller Anlaß vor: Die Platte hat ihren Namen nämlich von einem Stück, das am ältesten ist, und das ich einem Freund von mir, einem Drucker, gewidmet habe, der zu einem Kreis gehört, den ich bereits in meiner Zeit auf der Hart-Universität ken-

nenlernte. Er schuf wunderbare Lithographien, von denen ich stark beeindruckt wurde. Mit dieser Musik 'Printmakers' versuche ich das zum Ausdruck zu bringen." „Ist die Musik der Platte repräsentativ für Ihr musikalisches Profil?"

"Ja, sie enthält auch durchweg meine Kompositionen. Einige der Stücke sind schon zwei Jahre alt, aber ich habe bisher so gut wie keine Chance gehabt, sie zu spielen. So freue ich mich, daß die Musik jetzt endlich zum Leben erwacht ist."

"Wieviel Raum ist bei Ihren Kompositionen für die Improvisation freigelassen?"

"Das ist bei jedem Stück anders. Es gibt Stücke, in denen die Improvisation der Brennpunkt ist, bei anderen ist eine Balance zwischen Komposition und Improvisation vorhanden. Jedes Stück ist in seiner Art einmalig, was die Ausführung und Festlegung betrifft. Das besondere an dieser Platte ist, daß jede Komposition jemandem zugeeignet ist, der mir viel bedeutete. Beispielsweise schrieb ich 'M's heart' für meine Mutter..."

"...hat Ihre Mutter Sie nachhaltig dazu ermutigt, Musik zu machen, Jazz zu spielen?"

"Oh ja, in ganz starkem Maße, meine Familie tat sehr viel mehr als mich nur zu unterstützen. Als ich noch sehr jung war, spielte mir mein Vater oft Charlie Parker Platten vor, und vieles davon nahm ich bestimmt ins Unterbewußtsein auf. Zudem hörte ich zu Hause viel klassische Musik".

"Hat Ihrer Ansicht nach die Musik Charlie Parkers für den Jazz die gleiche Bedeutung wie Beethoven für die klassische Musik?"

"Ich sehe in Charlie Parker einen der Stützpfeiler dieser Musik. Es gibt natürlich noch weitere Größen, aber Parker war schon ungeheuer wichtig für die Entwicklung des Jazz."

"Ein Stück Ihrer Platte, 'Eric', ist ein Tribut an Eric Dolphy. Da er schon 1964 starb, hatten Sie wohl niemals Gelegenheit, ihn persönlich zu hören?"

"Leider nein. Aber als ich noch in Pittsburgh studierte, schrieb ich im Rahmen meiner 'Ethnomusicology'-Studien eine Arbeit über Eric Dolphy. Ich habe mich seither sehr intensiv mit ihm beschäftigt, denn ich fühle mich ihm sehr verbunden - seiner Musik und ihm als Menschen. Das ihm gewidmete Stück versucht das Gefühl wiederzugeben, was seine Musik für mich bedeutet."

"Was ist zu Ihrem Stück 'A celebration of all life' zu sagen?"

"Ich habe bei meinem Pianospiele an meine Freunde und verschiedene Menschen gedacht, die mein Leben positiv beeinflussten. Ich bin noch ganz freudig erregt, wenn ich an die Plattenaufnahmen denke, und bin sehr glücklich mit dem Resultat. Die Beziehung unter uns Musikern veränderte sich, sie wuchs, die Musik floß ganz natürlich aus uns heraus, nicht zuletzt auch deshalb, weil wir drei seit mehr als

einem Jahr im James Newton Quartett zusammenspielen. Andrew Cyrille und Anthony Cox haben die Gabe, die Stücke so auszulegen und zu ergänzen, wie ich das zuvor noch nie erfahren konnte. Jedes Stück bekam sein Eigenleben, nicht zuletzt durch ihre kreativen Impulse. Das Album reflektiert in starkem Maße das, was die beiden in die Musik eingebracht haben, wir tauschten Ideen aus, wuchsen über uns selbst hinaus. Bestimmte Bezirke des Klang-Spektrums wurden damit erst voll ausgeschöpft. Schon die diesjährige Tournee mit James Newton, Anthony Cox und Andrew Cyrille ließen neue musikalische Energien in mir erwachen. Von Andrew kann man viel lernen und Anthony ist ein sehr junger, talentierter Mann. Das, was er auf der Platte spielt, wird bewirken, daß einige Bassisten Augen und Ohren aufsperrten."

### Leitfigur: Marcus Belgrave

"Hatten Sie zuvor schon öfter Gelegenheit im Trio aufzutreten?"

"Ich konnte schon viele musikalische Erfahrungen sammeln, aber in Triobesetzung konnte ich nicht allzu oft spielen. Ich arbeitete zumeist in Ensembles, in denen die Unterteilung hier Rhythmusgruppe, da Melodieinstrumente besteht, ich trat auch hin und wieder solo auf, in Clubs, bei Konzerten an Universitäten."

"Wie lange sind Sie schon auf der USA-Jazz-Szene tätig?"

"Seit ich von der High School abging. In diesen Jahren traf ich in Detroit Marcus Belgrave, der mich sozusagen unter seine Fittiche nahm, unendlich viel Geduld mit mir hatte, wenn ich Fehler machte, und der all die Schwierigkeiten auszubügeln verstand, die das musikalische Wachsen nun mal mit sich bringt. Von ihm lernte ich sehr, sehr viel. Ich kann das nicht alles in Worte fassen, was er mir vermittelte. Durch ihn fing ich erst an, ernsthaft zu lernen und zu spielen. Die Erfahrungen, die ich mit ihm in den verschiedensten musikalischen Kombinationen machen konnte, sind unbezahlbar. Es war für mich äußerst vorteilhaft, daß mein Vater mir, bevor ich laufen lernte, die Tradition der Musik nahebrachte. Für meine Laufbahn als Jazzmusikerin jedoch ist die Tatsache entscheidend, daß Marcus Belgrave - und andere Musiker seines Formats - in die Public Schools kommen und dort den Schülern die Jazzmusik vermitteln. Es war nämlich die Begegnung mit Marcus, die Lehren, die er mir aus seinem reichen Erfahrungsschatz heraus vermittelte, was mich erst für die Musik aufgeschlossen machte. Es brachte auch viele andere Schüler zum Jazz. Marcus war für uns eine Leitfigur, wir wollten genau das tun, was er uns vormachte. Es ist unendlich wichtig, daß Musikerpersönlichkeiten wie Marcus Belgrave, in den Schulen unterrichten. Vor allem wenn man die Situation

der Musikindustrie in den USA klar erkennt und weiß, daß sie sich nur dessen annimmt, was gewinnträchtig ist. Der Jazz, die afroamerikanische Musik muß unterstützt werden, und zwar von staatlicher Seite und zumindest in dem Maße, wie das mit Sinfonieorchestern geschieht. Die Jazzmusiker, deren Lebensinhalt auch das Spielen ist, die aber auch gute Pädagogen sind, sollten in die Schulen gehen können und den jungen Menschen etwas von ihren reichen Erfahrungen vermitteln. Ich bin ein Beispiel dafür, wie nachhaltig das fruchtet."

„Sind Ihnen weitere ehemalige Mitschüler bekannt, die durch Marcus Belgrave zum Jazz gekommen und dagegeblieben sind?"

„Ja, eine junge Frau namens Aretha Dodds aus Detroit, sie bläst Klarinette, Baßklarinette und Tenorsaxophon. Wir bewarben uns beide zur selben Zeit für eine Mitwirkung im Jazzensemble an der High School. Dann weiß ich noch von einem ehemaligen Mitschüler, daß er in Kalifornien Jazz spielt."

„Ist der Jazzunterricht heute Teil des regulären Lehrplans in Detroit?"

„Es ist das Projekt, das von den Musikern in Verbindung mit der Stadt ausgearbeitet wurde. Mittlerweile ist die Situation noch schwieriger, es wurde ein Politikum daraus, zumal die Musikergewerkschaft jetzt zuerst einmal ihre Leute für die lukrativen Jobs unterzubringen sucht. Ein Lehrvertrag über längere Zeit hinweg kann durchaus lukrativ sein. Es kommen jetzt diejenigen Musiker zu kurz, die sich tatsächlich aufbauend auf der Tradition des Jazz mit dieser Musik befaßten, sie weiterentwickelten. Es sieht nicht so aus, als ob das demnächst gerechter gehandhabt werden würde. Wenn andere junge Leute die Möglichkeit hätten, bei Marcus Belgrave oder anderen Jazzmusikern zu lernen, dann wäre der Fortbestand des Jazz garantiert."

„Mit wem spielten Sie nach Marcus Belgrave und bevor Sie zur James Newton Gruppe stießen?"

„Mit Roy Brooks, der ja auch aus der Detroit Area stammt, mit Joseph Jarman, mit dem ich kürzlich eine Platte aufnahm, mit Oliver Lake, auf dessen Jump up Album ‚Plug it‘ ich zu hören bin, wie auch auf Pheeroan akLaffs ‚Fits like a glove‘-LP."

„Ihre Tätigkeit umfaßt einen weiten stilistischen Bogen?"

„Durch die Zusammenarbeit mit Joseph Jarman etwa kamen Dinge bei mir zum Vorschein, von denen ich zuvor nichts wußte. Die Musikalität der Drei - Joseph Jarman, Fred Hopkins und Don Moye - ist enorm und ihre Kreativität veranlaßte mich, tiefer in mich vorzudringen, mehr auszuloten und hervorzuholen."

„Würden Sie sagen, daß dagegen die Arbeit mit James Newton mehr eine Rückkehr zur Tradition des Jazz bedeutet?"



**Fühlt sich Eric Dolphys Musik sehr verbunden: Geri Allen Foto: Claus Peter Bäuerle**

„James Newtons Musik ist für mich, als ob ich nach Hause zurückkehre, denn - wie ich schon zuvor gesagt habe - ich fühle mich Eric Dolphys Musik sehr verbunden, ebenso der Musik von Charles Mingus. Und James Newton ließ sich nachhaltig von beiden beeinflussen. Die Arbeit in der Newton Gruppe bietet mir wunderbare Gelegenheiten der Entfaltung, all das Drum und Dran macht es mir so angenehm, gibt der Musik so viel Raum zu atmen, zu wachsen. Die Kompositionen von James Newton sind sehr aussagestark und sie bieten eine Menge Entscheidungsfreiheit für den einzelnen."

#### **Breite Skala musikalischer Perspektiven**

„Sie sind daran interessiert, eine möglichst breite Skala der pianistischen Möglichkeiten im Sinne des Jazz zu beherrschen?"

„Ich versuche daran zu arbeiten, denn es ist meiner Ansicht nach wichtig für jeden Musiker, eine so breite Skala musikalischer Perspektiven zu überblicken, daß er damit ein möglichst großes Vokabular für seine musikalische Aussage an der Hand hat. Das ist mir ein besonderes Anliegen."

„Sie sind auch dafür von Ihrer Ausbildung her bestens gerüstet."

„Als ich sieben Jahre alt war, kauften meine Eltern ein Klavier für mich und engagierten eine Lehrerin, bei der ich 10 Jahre lang Unterricht hatte. Sie heißt Pat Wilhelm, stammt aus Deutschland, und sie vermittelte mir das Grundwissen der Klavierspieltechniken, sie brachte mir in erster Linie auch das europäische klassische Repertoire nahe. Praktisch auf der Straße sammelte ich dann weitere musikalische Erfahrungen und in Detroit bekam ich dann durch Zusammenarbeit mit Marcus Belgrave und anderen Musikern eine weitere Perspektive der Musik vermittelt, erforschte das kreative Musizieren und fand mich selbst in der Musik. All diese verschiedenen Elemente kamen dann schließlich in Balance. Die Erfahrungen, die ich mit Kollegen oder Gleichgesinnten machte, waren sehr wichtig, denn es waren viele talentierte junge Musiker in Detroit, die zwar mit anderen Gruppen deren Musik spielten, aber sich gegenseitig stützten und ermutigten sich selbst in der Musik zu finden. Und das wurde sehr förderlich für die Entwicklung des persönlichen Sounds."

„Beschäftigen Sie sich auch mit der Jazztradition, etwa mit Mary Lou Williams, der wohl ersten wichtigen Instrumentalists im Jazz?"

„Aber ja, mein Vater hatte viele Platten, von Ellington, von Billie Holiday - all das war mir schon von zu Hause her vertraut. Und jedes Mal, wenn ich meinen Vater besuche, entdecke ich wieder einiges in seiner Sammlung."

„Haben Sie auch Interesse daran, junge Menschen zu unterrichten und sie so zum Jazz zu führen, wie das Marcus Belgrave bei Ihnen getan hat?"

„Oh ja, sehr. Da ich auf diese Weise zum Jazz fand, machte ich mir immer viele Gedanken, daß es die Kinder sind, die den Fortbestand der Musik in den Händen haben und für die es sich lohnt, besonders viel Zeit aufzuwenden, denn man kann wirklich junge Menschen nachhaltig beeinflussen, ihnen das vermitteln, was die Musik zu geben vermag."

„Und wie sehen Ihre Hoffnungen und Pläne für die Zukunft aus? Planen Sie mehr als Triopianistin zu arbeiten und zu reisen, oder gar als Solopianistin oder wollen Sie eine Balance zwischen der Gruppenarbeit und Ihren eigenen Projekten herstellen?"

„All diese Dinge sind verlockend, vielleicht arbeite ich als Solopianistin, ebenso reizvoll ist das Trio und ich bin gerne auch Teil eines größeren Ensembles. Ich weiß jedoch nicht, ob das durchführbar sein wird, denn die größere Gruppe erfordert sehr viel mehr Aufwand bei einer Tournee. Aber ich liebe es, mich immer wieder in die verschiedensten musikalischen Begebenheiten gestellt zu sehen, denn das bringt neue Erfahrungen mit sich. So bedeutet all das einen Lernprozeß und ich hoffe, weiterhin so verfahren zu können."



Wollie Kaiser



Norbert Stein



Achim Tretter

# Kölner Saxophon Mafia

Kannenzauber hoch sechs: Unter den zahlreichen Saxophongruppen, die mit immer größerer Selbstverständlichkeit den Jazz bereichern, bläst die Kölner Saxophon Mafia sich selbst den Aufwind. Zu den interessantesten Instrumentalkombinationen und kollektiv ausdrucksreichsten der deutschen Szene hat die Kölner Formation ihre Musikalität verdichtet. Und wenn im Titel der „geheimbündlerische“ enge persönliche Zusammenhang der Band schon anklingt, so wollen die sechs Kölner mit dem Begriff „Mafia“ doch eher persiflierend und ironisch auf das verweisen, was sie ablehnen: auf den im unerbittlichen Fight um Pfründe verkrusteten Betrieb der - wie die Gruppe sie nennt - „Studio-Mafia“.

Die Kölner Saxophon Mafia ist ein Blas-Flügel: Vom Tonvorrat über fast den gesamten Umfang eines Pianos verfügend, lösen hier sechs Musiker - Armin Tretter (AT), Joachim Ullrich (JU), Norbert Stein (NS), Gerhard Veeck (GV), Wollie Kaiser (WK), Joachim Zopf - ihr Instrument aus den konventionellen Mustern saxophonistischer Beredtsamkeit und loten ebenso schillernd wie grooving neue Klangmöglichkeiten aus. Im Herbst wird eine neue Platte der Kölner Saxophon Mafia erscheinen. Titel: „Die saxuelle Befreiung“.

Günther Huesmann

GH: „Seit wann gibt es die „Kölner Saxophon Mafia?“

WK: „Seit zweieinhalb Jahren. Am ersten Oktober 1981 haben wir uns konstituiert.“

JU: „Der Wollie hat eigentlich die Gründungsidee gehabt.“

GH: „Hattet Ihr zu Beginn eine feste Instrumentalvorstellung im Kopf oder war es Euch zunächst einmal wichtig, mit bestimmten Leuten zusammenzuspielen, so daß sich die Instrumentation eher zufällig ergab?“

WK: „Beides. Es gab schon seit längerem - und nicht nur bei mir - die Idee, eine Gruppe nur mit Saxophonen zu machen. Mit Leuten, die man aus einem anderen Zusammenhang her kennt und schätzt. Wir kennen uns teilweise schon sehr lange. Die persönlichen Bindungen sind ein sehr wichtiger Faktor in der Band.“

GH: „Seit Mitte der siebziger Jahre haben im auffallenden Maße immer mehr Saxophongruppen die Szene betreten. Saxophonformationen sind zu einem festen Instrumentationsbestandteil der Szene geworden. Was glaubt Ihr ist der Grund dafür?“

AT: „Na einfach weil es so viele Saxophonisten gibt!“

GH: „Aber es gibt ja auch sehr viele Gitarristen. Dann müßte es ja auch Gitarren-Mafias geben.“

WK: „Das ist vielleicht eine Frage des Könnens. Ich kann mir vorstellen, daß es auch irgendwann einmal reine Gitarrenbands gibt.“

JU: „Aber solche Sachen sind unheimlich schwer zu konzipieren. Weil die Gitarre ja ohnehin schon ein Harmonieinstrument ist. Das Saxophon nicht. Es ist vom Herangehen sicher grundsätzlich einfacher, aus sechs Linearinstrumenten ein Ensemble zusammenzustellen als aus sechs Harmonieinstrumenten. Du müßtest das sehr, sehr gründlich konzipieren, wenn du das beispielsweise mit sechs Klavieren machst. Solche Sachen hat's ja gegeben.“

GH: „Das, was die Streichquartette im klassischen Bereich sind, sind die Saxophongruppen im Jazz. Daß es eine sich verstärkende Entwicklung hin zu reinen Saxophongruppen gibt, hängt nicht zuletzt mit der Instrumentalcharakteristik der Saxophonfamilien zusammen. Im Vergleich zu anderen Instrumenten haben die Saxophone untereinander einen auffallend großen klanglichen Verschmelzungsgrad. Saxophongruppen klingen häufig so, als spiele hier ein einziges großes Instrument. Zum anderen entspricht die Saxophonfamilie mit Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßsaxophon den Stimmbereichen in der Vokalmusik, ist in der Lagencharakteristik stark an den Vokalbereich orientiert.“

NS: „Ich habe das übrigens mal nachgeprüft: Mit den neun Instrumenten, die wir haben - von der Kontrabaßklarinette bis zum Sopranino - decken wir fast die ganze Tastatur eines Flügels ab. Oben fehlen

noch ein paar Zentimeter und unten fehlen noch fünf Töne."

AT: „Dann kaufe ich mir eine Piccolo-Flöte, wenn das so ist."

GH: „Welche Instrumente benutzt Ihr denn zur Zeit?"

NS: „Das Baß-Saxophon momentan nicht. Sopranino, Sopran-, Tenor- und Baritonsaxophon, Klarinette, Baß-, Kontrabaßklarinette und Alt-Flöte."

GH: „Ihr spielt oft Stücke, die Ihr schon in anderen Gruppenzusammenhängen gespielt habt, z. B. ‚Vollmond‘, ‚Die Moorsoldaten‘."

WK: „Ein paar. Das sind nicht viele. Im aktuellen Programm haben wir gerade einmal zwei, drei Stücke, die wir auch im anderen Kontext spielen. Wir versuchen, speziell für die Band zu schreiben."

JU: „Das hat sich ganz natürlich ergeben. Als das Ganze anfing, haben wir auf Stücke zurückgegriffen, die es schon gab und haben die uminstrumentiert, umarrangiert auf die speziellen Gegebenheiten einer Saxophongruppe. Mit Rücksicht darauf, daß man keine Rhythmusgruppe hat. Beispielsweise der Gedanke mit der Baßklarinette: Bei den ersten Stücken ist es oft so gewesen, daß es relativ konventionell ablief, indem die Baßklarinette den Baß ersetzte. Aber je länger man arbeitet, kommt man ja auch auf klanglich ganz andere Möglichkeiten. Die neuen Stücke beziehen Klangliches viel stärker ein."

WK: „Dazu kommt, daß jetzt mehr Leute für die Band schreiben. Damit hat sich die Musik sehr verbessert, sie ist ausgeglichener geworden."

GH: „Die Impulse, die in die Band eingehen, sind breiter gestreut als zu Beginn?"

JU: „Ja. Die Arbeit ist anders geworden. Früher hatte derjenige, der ein Stück mitbrachte, nicht nur für das Thema, sondern auch für ein relativ klares Rahmenkonzept gesorgt. Er hat versucht, seine musikalische Vorstellung sehr konkret umzusetzen. Jetzt werden diese Beiträge mehr gemeinsam erarbeitet. Klar, die Noten sind immer noch da. Aber es passiert dann auch schon öfter etwas mit Kollektivimprovisationen, mit freien Improvisationen oder es wird überlegt, welche Klangmöglichkeiten man einsetzen kann."

GH: „Das merkt man übrigens Euren Stücken an. Die ‚Live‘-Platte ist dafür ein gutes Beispiel. Im Vergleich zu dem, was Ihr heute macht, ist da alles noch sehr statisch. Jemand hat da etwas gebaut. In der Zwischenzeit ist das Konzept flüssiger geworden."

JU: „Ist ja auch klar. Die Vorstellung von jedem einzelnen konkretisiert sich natürlich. Das war am Anfang gar nicht so. Als wir die Platte machten, haben wir noch sehr an den Stücken gehangen, am Notenbild auch des jeweiligen Stückeschreibers."

GH: „Ihr arbeitet ohne Rhythmusgruppe. Das ist immer noch relativ selten und sicher auch nicht einfach. Wie kann man

das kompensieren: ein Maß an swing und drive entwickeln ohne Baß, ohne Schlagzeug?"

WK: „Ganz einfach durch unsere Spielweise. Wir versuchen, daß jeder auf seinem Instrument gerade diese Faktoren besonders verdeutlicht."

GH: „Das heißt, Ihr achtet zuerst auf Rhythmik?"

JU: „Ja, wir achten sehr auf time. Ich glaube, es kann jeder in der Band von sich sagen, daß sich seine Spielweise geändert hat, seitdem er in der ‚Mafia‘ spielt. Ich kann das jedenfalls von mir behaupten: ich spiele jetzt viel time-bezogener. Normalerweise ist es so, daß sich der Jazzsolist auf die Rhythmusgruppe setzt und dann darüber sein Zeug nudelt. Es gibt natürlich auch Ausnahmen."

JU: „Z. B. Adderley. Der swingt auch ohne Rhythmusgruppe."

AT: „Erst daraus kann man erkennen, warum jemand gut spielt, und was eine gute time ausmacht."

JU: „Die Mühe, die man sich geben muß, um die time, die groove zu halten, ist unglaublich groß. Konventionell jedenfalls macht das nur die Rhythmusgruppe. Bei uns aber muß jeder einzelne nicht nur versuchen, in Eigenverantwortung die groove zu halten, sondern auch gleichzeitig noch gruppendienlich spielen, d. h. kollektiv spielst du viel mehr als sonst."

AT: „Das geht sogar bis ins Satz-Spielen. Wir versuchen vom konventionellen Satz-Spiel - das hörst du auch in den ersten Aufnahmen von uns - wegzukommen, daß - z. B. wie es früher war - eine ganz klare Hierarchie im Satz herrscht: jemand spielt lead und die anderen spielen untergeordnet und dem dienlich. Bei uns dagegen versucht jeder groove zu machen, natürlich schon zusammen, aber seinem individuellen Stil gemäß."

JU: „Das ist nämlich überhaupt kein Widerspruch. Es macht zwar jeder groove, aber jeder macht es auf seine Weise. Es groovt eigentlich nur, wenn jeder individueller spielt als vorher."

GH: „Hängt das damit zusammen, daß sich der ganze Satz bei Euch nicht an einem Instrument aufhängt?"

JU: „Insofern hat sich natürlich auch die Satzschreibung geändert. Selbst wenn wir - was nicht mehr so häufig vorkommt - im Satz schreiben, dann ist der linearer konzipiert. D. h. er ist nicht so geschrieben, daß man vertikal denkt: oben ist die Oberstimme, die hat die Melodie, und unten werden die Akkorde gebaut, da muffeln die anderen herum. Sondern der ist so geschrieben, daß jeder möglichst eine logische Stimme hat und die so spielt, als wäre sie (oder er) der Leader. Das ist wichtig."

GH: „Wie ist das Verhältnis bei Euch zwischen komponierten, arrangierten und improvisierten Teilen?"

NS: „Die Kompositionen sind jedenfalls bis jetzt noch wichtig. Durch den Rahmen

der Kompositionen wird die Musik abgesteckt oder angetrieben, wenn man so will. Es gibt ja auch die Möglichkeit, auf die Bühne zu gehen und zu sagen: ‚Mal sehen, was rauskommt!‘ Ich habe mir gerade jetzt Gedanken darüber gemacht, warum wir das nicht machen. Wir haben oft längere Passagen, einen Anfang, Unisonolinien, die die Funktion haben, uns zusammenzubringen. Das ist eine Aufgabenstellung, die für ein Eingebundensein sorgt. Für uns sind die Themen oft auch Augenblicke, in denen wir uns wie beim Stimmen eines Instruments auf gemeinsame Linien einschwingen, uns noch mal demonstrativ zusammentun."

JU: „Das wäre eigentlich die Perspektive, an der wir arbeiten müssen. Quasi die konzeptionierte Improvisation. Oder vielleicht nicht, nach Norbert."

NS: „Weiß ich nicht, ob das das Ziel ist. Ich habe mir überlegt, ob unsere Musik im weitesten Sinne kammermusikalisch ist."

JU: „Finde ich überhaupt nicht."

NS: „Mit kammermusikalisch meine ich ein abgeschlossenes Stück, das du präsentierst. Diese Verbundenheit von Thema und Improvisation ist auch für den Zuhörer sehr wichtig."

JU: „Ich finde es wichtig, daß man auf der einen Seite eine Improvisation konzipiert auf ein Ziel hin. Das muß aber nicht sein. Man kann auch rangehen und sagen: ‚Mal sehen was kommt.‘ Und man kann so was durchaus üben. Man kann auch so zusammenkommen."

AT: „Aber sobald du das übst, kriegst du ja auch ein Konzept rein."

JU: „Ja, das kommt dann von selber. Aber wenn man am Schluß ein Thema hat oder irgendeine groove, wo man hin will, dann ist das ein Aufhänger, auf den du hinimprovisieren kannst. Du bist in dem Rahmen, der gesteckt ist, völlig frei, kannst machen, was du willst. Trotzdem hilft dir das Thema am Schluß, die Improvisation zu konzeptionieren."

NS: „Die Musik kann nie durchhängen, weil es immer wieder Ziel- und Haltepunkte gibt."

GH: „Ich glaube, gerade vom Sound her versucht Ihr, zu den verschiedensten Resultaten zu kommen. Und so hört man bei Euch Klänge wie bei keiner anderen Saxophongruppe, einschließlich des World Saxophone Quartets. Ungeachtet dessen, daß das die Meister sind."

WK: „Meister in was? Also das ist ein etwas heikler Punkt. Bei Interviews mit uns fällt zwangsläufig irgendwann der Name World Saxophone Quartet. Aber wenn man sich wirklich mit dem beschäftigt, was wir machen, und es mit dem vergleicht, was das World Saxophone Quartet tut, dann merkt man, daß das, möchte ich fast sagen, zwei Welten sind. Für mich ist es unheimlich schwer, deren Musik mit der unseren zu vergleichen. Die Konzeptionen beider Bands sind dermaßen unterschiedlich, daß für mich ein Vergleich irre-



levant ist. Natürlich orientieren sich viele Saxophongruppen am World Saxophone Quartet."

JU: „Das liegt daran, daß diese Band als erste Saxophongruppe bekannt geworden ist."

WK: „Daß sie Meister sind in ihrer Sache, das steht außer Frage."

JU: „In der Herangehensweise an Musik haben wir uns am Anfang auch an denen orientiert."

NS: „An der Qualität des Möglichen."

JU: „Ja. Aber auch an der groove."

AT: „Was die Klänge betrifft, ist das World Saxophone Quartet für mich mehr der Tradition verhaftet. Die spielen sehr schwarz. Das wirkt nicht aufgesetzt. Es ist sinnlos, das nachzumachen: zu versuchen, den Schwarzen zu markieren."

AT: „Ich weiß nicht, ob bei uns auch Einflüsse von der Neuen Musik kommen."

GH: „Würde ich wohl sagen. Ihr seid mehr soundorientiert."

JU: „Ich finde, daß der Begriff ‚kammermusikalisch‘, den der Norbert für unsere Musik gebraucht hat, gar nicht so falsch ist."

NS: „Das ist diese Sache mit dem weiten Spektrum des möglichen kulturellen Hintergrundes, den du als Musiker hier hast und den man nicht leugnen kann: Von der klassischen Musik bis hin zur neuen sogenannten ‚ernsten‘ Musik, - die Klangbilder leben ja überall."

JU: „Insofern ist unsere Musik vielleicht europäischer. Aber das ist nicht schlimm. Zudem ist beim World Saxophone Quartet die Bindung an Swing-Musik sehr stark. Nicht nur an die Tradition, sondern an eine bestimmte Epoche dieser Tradition: an den Swing Ellingtons."

NS: „Das muß man auch bedenken: Ein Faktor ist natürlich, daß viele von uns z. B. auch klassische Musik gespielt haben und mit dem Klangbild der klassischen Musik vertraut sind. Das sind Unterschiede, die zu einem anderen Resultat führen müssen."

JU: „Auf der anderen Seite: grooven soll's schon."

WK: „Wir empfinden uns trotzdem als Jazzmusiker. Sogar als Jazzmusiker im traditionellen Sinne."

GH: „Also teilweise auch noch im amerikanischen Sinne?"

JU: „Wenn man so will, ja. Aber wenn ich etwas im Kopf habe, um etwas für die ‚Mafia‘ zu schreiben, würde ich zuletzt an das World Saxophone Quartet denken. Wir gehen mit vorgegebenem Material viel freier und ungezwungener um."

WK: „Mit der Perspektive der freien Improvisation ist das so eine Sache. Ich glaube, wenn du mit einer Band so kontinuierlich und konkret arbeitest wie wir, dann gewinnt so eine Entwicklung auch eine Eigendynamik, d. h. sie entwickelt sich aus sich selbst heraus. Man kann das nicht vorprogrammieren. Man kann nicht sagen: ‚Wir haben das und das Ziel.‘ Das



Joachim Ullrich



Gerhard Veek



Joachim Zopf

sind immer Etappen, die man ansteuert. Aber in einem halben Jahr sieht das schon wieder anders aus. Dann haben sich daraus wieder neue Perspektiven entwickelt. Eine Eigendynamik in der Entwicklung, die ist sehr deutlich."

GH: „Laßt uns mal auf das ‚Stadtmusik‘-Projekt zu sprechen kommen: Eine Produktion für den WDR, bei der Ihr Geräusche, die typisch für eine Stadt sind, musikalisiert habt. Wollt Ihr diese Aufnahmen als Platten herausbringen?"

NS: „Ja, im nächsten Jahr."

GH: „Ihr habt als Band mit mobilen Instrumenten den großen Vorteil, in die weite Welt ziehen zu können - ohne Verstärkeranlagen. Habt Ihr versucht, Eure Musik auf die Umweltgeräusche hin zu konzipieren?"

WK: „Ganz platt gesagt, haben wir versucht, nach bestimmten Geräuschvorgaben, die uns interessant schienen und die wir natürlich ausgewählt haben, musikalisch etwas zu machen, was interessant und sinnvoll ist."

GV: „Es gibt an bestimmten Stellen der Stadt nicht nur die Geräusche, sondern auch eine Aura, die diese Stellen umgibt. Die in die Musik einzubeziehen, erscheint uns reizvoll."

JU: „Oder, daß es innerhalb von Geräuschen Entwicklungen gibt, die man musikalisch nachvollziehen kann."

NS: „Wenn bestimmte Geräusche aus der Stadt bekannt sind, assoziiert du direkt Plätze, Ereignisse und Situationen damit. Das Problem ist: Nimmst du die Geräusche nur ästhetisch, nur als Klangbilder, oder eingebunden in ein bestimmtes soziales Umfeld, aus dem sie kommen."

JU: „Und das ist bei fast jedem Stück ein bißchen anders. Es geht ja darum, auf welcher Ebene man assoziiert: auf der Nachahmerebene (was wir weitgehend weggelassen haben) oder auf übergelagerten Ebenen."

GH: „Ihr habt also versucht, die Musik aus dem nebulösen Wolkenfeld der reinen Ästhetik herunterzuholen?"

JU: „Das war eigentlich das Interessanteste an der Produktion, auch das Wohltuende: daß man konkret gearbeitet hat."

GH: „Seid ihr mit dem Anspruch an das Projekt gegangen, daß auch die Umwelt auf Eure Aktionen reagiert? Den Eindruck hatte ich nicht. Ihr habt zunächst versucht, Geräusche zu musikalisieren. Animationsversuche standen im Hintergrund."

WK: „Bei einem Stück hatten wir das schon als Ambition dabei. Es war ein Kaufhausstück: In der Parfümerieabteilung eines großen Kaufhauses skandiert die KSM über ein hektisch accelerierendes Ostinato: ‚Kaufen bitte, Kasse, Geld!‘ Die Reaktion war nicht so, wie wir erwartet haben."

GH: „Ihr wolltet damit provozieren?"

JU: „Das haben wir ja auch geschafft".

WK: „Sie haben sich darüber nicht sichtbar aufgeregt, wie ich dachte. Sie sind

inhaltlich nicht aggressiv geworden. Ich dachte, daß die Kaufhausleitung auf die Aktion absolut anspringt, ähnlich wie bei Filmteams, wo sie dann sofort angerannt kommen und sagen: „Sofort aufhören, sofort aufhören!“

JU: „War aber nicht.“

AT: „Die waren total kooperativ.“

SU: „Super kooperativ. Aber man kann es auch so interpretieren: Es ist der Kaufhausleitung egal, das kann Ihnen nichts ausmachen.“

WK: „Ich glaube eher, die haben das gar nicht realisiert.“

NS: „Das war auch harmlos. Ein Mückenstich.“

GH: „Ist es nicht schwer zu spielen, wenn man merkt: da sind Leute, die einen total ablehnen?“

WK: „Das war unser schlimmstes Stück. Da waren wir wirklich drauf und dran, das Handtuch zu schmeißen. Das war unheimlich stressig für uns, psychisch, psychologisch.“

JU: „Ich bin mir schrecklich vorgekommen.“

GH: „Man könnte ja jetzt als advocatus diaboli sagen: Dem Musiker ist jede Möglichkeit genommen zu provozieren.“

JU: „Sicher kannst du provozieren. Aber nur als symbolischer Akt. Nicht inhaltlich.“

NS: „Musik und das, was du als Musiker machst, ist dann nicht provokant, solange du dich als Künstler präsentierst. Als Künstler hast du die sogenannte Narrenfreiheit. Aber mache dich als Künstler unkenntlich und steh' nur da mit einem Instrument. Wenn du auf der gleichen Ebene bist wie das Publikum, dann ist die Trennung aufgehoben und du kannst provokant sein.“

GV: „Das provoziert die Leute, wenn man in die Straßenbahn einsteigt und einen Walkman dabei hat, der laut aufgedreht ist. Da reagieren die Leute drauf. Aber in dem Augenblick, wo man hingeht mit dem Instrument und dem Künstlerausweis, kriegen die eine gewisse Ehrfurcht und es gibt keine Reaktionen mehr.“

NS: „Man muß noch sagen, daß dieses ‚Stadtmusik‘-Projekt ein Spezialprojekt gewesen ist. Wir werden in Zukunft nicht mit Tonbandmaschinen auf der Bühne stehen, sondern weiter mit Blasinstrumenten arbeiten.“

WK: „Wir möchten noch etwas sagen über die Situation des Jazzmusikers in der deutschen Kulturlandschaft. Wir sind mittlerweile an einen Punkt gelangt, wo wir denken: Wenn du als deutsche Band in Deutschland spielst, bist du immer ein Beiwerk. ‚Wir brauchen noch irgendeine deutsche Band auf dem Festival‘ heißt es am Schluß bei den Veranstaltern.“

AT: „Nach dem Motto: Wir haben noch Platz, aber nicht mehr viel Geld!“

JU: „Es ist so, daß sich die Festival-Veranstalter mit dem ein wenig geänderten Bewußtsein herumzuschlagen haben, daß ab und an deutsche Gruppen auf dem

Festival spielen müssen (was man ja oft in den Medien hört). Da kommen sie nicht mehr dran vorbei, da müssen sie. Aber genau das merkt man jetzt sehr stark: daß sie müssen.“

WK: „Und dann kriegen wir noch gesagt: ‚Ja wir haben da an Euch gedacht. Aber vielleicht machen wir dann was mit dem Roscoe Mitchell zusammen.‘ Weißt du, diese groove.“

GH: „Also da wird die deutsche Band durch den amerikanischen Star geadelt.“

WK: „Mittlerweile sind wir absolut allergisch dagegen.“

GH: „Das beste Beispiel ist der Shannon-Jackson-Workshop mit der Cologne-Society. Da sind alle Veranstalter drauf geflogen.“

WK: „Ein sehr gutes Beispiel. Die sind aus zweierlei Gründen drauf geflogen. Einmal, weil der Shannon Jackson im Trend der Zeit lag und weil sie gleichzeitig damit der aufstrebenden Kölner Szene Genüge getan hätten. Zwei Fliegen mit einer Klappe: das ist das große Politikum an dieser Geschichte. Den Veranstaltern geht es erfahrungsgemäß nicht um die Musik, sondern immer um den Marktwert, um Sensation und Exotik.“

GH: „Wo sind die Möglichkeiten, das zu ändern?“

AT: „Man muß bei den Musikern zuerst anfangen. Es gibt zum Teil Musiker, die in dieselbe Scharte reinhauen.“

GH: „Was kann man tun?“

AT: „Immer wieder darüber reden, um ein Bewußtsein zu bilden.“

NS: „Veranstalter wollen immer das möglichst Authentische haben, nicht den dritten Ableger, sondern das Original. Oft wird das so verstanden: Jazz, das Original, kann von der Geschichte her eigentlich nur amerikanisch, sprich afroamerikanisch sein. Dabei wird total übersehen, daß die Musik zwar stark davon beeinflusst ist, der hiesige Jazz dennoch etwas Unterschiedliches davon ist. Der eigenständige Wert des hiesigen Jazz muß erkannt, erhört und geschätzt werden. Man kann das nicht mehr in der Relation von Original und Epigone vergleichen.“

WK: „Es hat was mit den Musikern selbst zu tun.“

NS: „Ich habe einen guten Satz in dem überhaupt guten Interview, das Ekkehard Jost mit Muhal Richard Abrams gemacht hat, gelesen. Der geht sinngemäß so: ‚Wenn man in der Situation ist, sich ständig an der Entwicklung zu orientieren, wird man dann vielleicht an den tragischen Punkt kommen, wo man fragt: Was habe ich eigentlich selber zu sagen? Wenn du darauf keine Antwort weißt und die Frage ging tief genug, dann stehst du blöd da. Die Musik, die du machst, die muß Wurzeln in dir selbst haben und nicht Luftwurzeln nach etwas Äußerem!‘“

JU: „Insofern fängt das Problem eigentlich bei den Musikern selber an. Wenn sich alle dessen bewußt wären, was der

Norbert gesagt hat, wären wir schon ein Stück weiter.“

GH: „Es fängt ja an. Als Prozeß ist das zu beobachten.“

JU: „Was überhaupt nicht heißen soll, daß man keinen Swing spielen soll.“

GV: „Die totale Konsequenz wäre die Loslösung von der Jazztradition. In der Jazztradition zu spielen, das kann man sehr schnell auch als Epigonentum auslegen. Das ist immer eine Gratwanderung.“

NS: „Da fängt das Problem schon an. Die Jazztradition ist bis zum 18. Lebensjahr erst mal nicht deine Jazztradition, sondern die fängst du an, wie eine Fremdsprache zu lernen. Das ist nicht egal. Eine Muttersprache hat etwas zu bedeuten.“

JU: „Ja und nein. Daß Jazzmusiker in einer bestimmten Tradition stehen, ist auch klar. Ebenso wie wir unsere eigene musikalische Tradition haben. Aber ich kann ja nichts dafür, daß mir der Coltrane und diese Art von Jazztradition unheimlich gut gefällt. Ich will zwar nicht so spielen, aber ich glaube, daß man das, was einen so stark anspricht, in sein eigenes Spiel mit hineinprojiziert. Ich höre gern Hardbop, obwohl ich das nie spielen würde. Solche Hörgewohnheiten und Vorlieben sind für einen mitbestimmend - und ich glaube nicht, daß das die zweite Natur ist. Andererseits: wenn du anfängst, das Zeug nur so zu lernen, formal und schematisch, dann ist das problematisch.“

WK: „Das stimmt. Aber es gibt noch etwas ganz anderes: deine ganz spezifische, individuelle Tradition als Persönlichkeit. Das ist meistens das große Manko. Die ist bei sehr vielen Leuten einfach nicht da, weil sie sich in einem epigonalen Schema bewegen.“

JU: „Das ist nur so schwer voneinander zu trennen, daß man nicht zu vermessen werden sollte. Wie kann ich z. B. einem Musiker absprechen, wie ohne bessere Kenntnis bezweifeln, daß das, was er macht, seine Tradition ist, auch wenn er wirklich sehr konventionell, vorbildorientiert und traditionell spielt, wie ich es nie tun würde, auch wenn ich's könnte. Aber das ist die Frage: Wie sehr kann ich ihm das absprechen? Wie weit hat er das nicht nur adaptiert, sondern steht völlig dahinter, weil er es vielleicht seit seiner Jugend gehört und immer toll gefunden hat.“

GH: „Wollie, was ist das: Persönlichkeits-tradition?“

WS: „Das läßt sich unheimlich schwer fassen. Ich habe im Moment im Kopf gehabt, ob man das überhaupt ausdiskutieren kann. Weil das sehr komplex ist und ja auch diese Traditionen, die Joachim genannt hat, Teile deiner persönlichen Tradition sind. Aber ich habe so ein Bild im Kopf: Weißt du, wenn du in dich hineinhörst, dann sind da Dinge, die gehören nur dir selbst. Davon bin ich überzeugt: Die hat jeder. Und jeder, der Musik macht, hat die Möglichkeit, die herauszuholen. Das ist meine Philosophie.“

# Jazz aktuell

**Festivalkonzept mit viel Idealismus**

## Jazz Ost-West Nürnberg

Die Geburtstagsfeier dauerte fünf Tage bzw. Nächte und glänzte mit einer langen Liste illustrierter Gäste. Das Konzept, seit 1966 nahezu unverändert, hat sich auch diesmal wieder bewährt: Bei „Jazz Ost-West 84“ wurden keine Trends gesetzt, sondern das ganze Spektrum des zeitgenössischen Jazz vorgestellt. Statt den neuesten Moden hinterherzuhecheln, legen die Veranstalter mehr Wert auf eine freundschaftliche Begegnung mit Musikern über Länder- und Stilgrenzen hinweg. In Nürnberg zeigte sich, daß der zeitgenössische Jazz „Weltmusik“ ist - Kategorien wie Ost und West, Nord und Süd, aber auch wie Rock, Pop, Avantgarde, Folk und Funk spielen eine untergeordnete Rolle. Das Jubiläumsprogramm bot in keiner Weise ein Schmalspurfestival und war auf der künstlerischen Seite ein Erfolg. Warum trotz des größeren Angebots insgesamt „nur“ etwa 10 000 Besucher zu den zehn Veranstaltungen kamen, also 2000 weniger als beim letzten Mal, darüber rätseln die Veranstalter (Jazzstudio und Stadt Nürnberg) noch. So mancher hat sich den ersten Abend des Ambiente, das erstmals vom Bayerischen Fernsehen live übertragen wurde, wohl lieber im heimischen Wohnzimmer angesehen.

Aladar Pege eröffnete den Musikerreigen mit einem Solokonzert auf dem Baß von Charles Mingus: „Von Bach zur Avantgarde“. Am Donnerstag ging's dann richtig los - mit Willem Breuker, dem Musikschalk aus den Niederlanden, und seinem „Kollektief“ aus lauter Instrumentalindividualisten. Mit vollem Powerplay blies er der staunenden Jazzgemeinde im Nürnberger Schauspielhaus den Marsch, schräg, rotzig, parodistisch, respektlos und irrsinnig witzig. Sie waren mit Spaß bei der Sache, die Straßenmusikanten aus dem Land der Deiche und Grachten, denen nichts zu heilig ist, als daß es nicht in ihr Repertoire paßte.

Eine Non-Stop-Revue aus Kolportage und Klamauk ging über die Bühne, musikalische Sketsche mit doppeltem Boden. Wie kaum eine Jazzband beherrschen die Mannen des Willem Breuker Kollektiefs die hohe Kunst des Zitierens. Szenenwechsel, Stimmungswechsel, Rhythmuswechsel. Gags am laufenden Band: der falsche Einsatz, das schiefe Duo, die Endlosschleife, musikalische Beschimpfungen. Die Harmonika darf da nicht fehlen, der Tango ebensowenig wie „Casablanca“. Lockerungsübungen für Jazzpuristen mit kolossal komischem Ausgang.

Willem Breuker ist ein echter Heuler - auf der Klarinette und dem Saxophon. Und daß die zehn Musikchaoten es nicht den

ganzen Abend hinter ihren Notenpulten aushalten würden, war klar. Ein „brettonisch-keltisch-schottisches“ Tänzchen mit bunten Baskenmützen, Ringelsöckchen und zierlichen Bändern zur Geige des Saxophonisten brachte Farbe ins Spiel. Was sich die Jungs dabei denken? Wer weiß? -

„Jazz Ost-West“ ist nicht mehr nur das Festival der Jazz-Begegnungen über die politischen Systeme hinweg - die Aufgeschlossenheit gegenüber anderen Musikulturen wurde im großen Saal der Meistersingerhalle von zwei Formationen demonstriert: Mit einem afrikanischen (Fode Youla) und einem indischen (Ramesh Shottam) Perkussionisten besetzt war die Chris Hinze Combination. Mit filigranen Klanggeweben und komplexen Rhythmusteppichen wagte der holländische Flötist Hinze den Blick über den Tellerrand des Jazz hinaus, ambitioniert zwar, aber eher doch im Stil eines unverbindlichen musikalischen Reiseprospektes über Afrika und Indien.

„Weltmusik“ im besten Sinne des Wortes machte die Bitter Funeral Beer Band des schwedischen Perkussionsspielers Bengt Berger. Eine Musikkommune, die in Ghana die Trommelkunst des Ewe-Stammes studiert hat und die Erfahrung mit afrikanischer Musik mit Elementen des zeitgenössischen Jazz verbindet.

Das Publikum kam überraschend zu seinem Star: Der schwarze Sänger Bobby McFerrin setzte sich allein auf die Bühne und hatte die Aufmerksamkeit der Zuhörer von Beginn an auf seiner Seite. Die menschliche Stimme als Instrument einsetzend, improvisierte er virtuos mit einer Fülle neuer stimmlicher Ausdrucksformen von Instrumenten-Imitationen bis zu gehauchter Artikulation, die den Atem als Lebenskraft deutlich werden ließ. Enorme Konzentration auf der Bühne und gespannte Aufmerksamkeit im Saal, das ließ

bestimmt auch den zufällig Hineinhörenden ahnen, daß hier die in letzter Minute ins Programm aufgenommene Überraschung zu dem Festival-Ereignis wurde. Das Publikum hatte seine reine Freude an ihm. Dauerapplaus in Orkanstärke.

Leider fast gleichzeitig und etwas unglücklich im Foyer plazierte ein weiterer Höhepunkt: Der südafrikanische Pianist mit den zwei Namen Abdullah Ibrahim und Dollar Brand faszinierte das begeisterte Publikum mit seiner neuen Formation Ekaya. Die drei schwarzen Saxophonisten blasen satte Sätze, das klingt mal wie ein Trauermarsch, mal fühlt man sich in ein Ballhouse im tiefsten Hartem versetzt. Nostalgie in Perfektion, wehmütig und aufreizend zugleich. (Ganz anders hatte das zuvor schon der Saxophonist Bennie Wallace zusammen mit drei schwergewichtigen Gospel-Sängerinnen demonstriert.) Inzwischen hatte auch Superstar Cecil Taylor mit seinem mitternächtlichen Bühnenspekulum begonnen. Und zwar solo, da Max Roach erkrankt war. Der Pianomono-mane und Tastenexzentriker bot auf höchstem Energielevel die von ihm zu erwartende Mischung aus Kraft, Präzision, formaler Strenge und konstruierter Chaotik. Er ist eben Weltmeister. Ob's der einleitende, stimulierende „Tanz des Kondors“ und die exorbitanten Urschreie-sänge so brachten, läßt sich bezweifeln. Eurhythmie für den Nachtmahr?

Michael Seil und seine Second and Third Generation German All Stars waren am dran, da falsch plazierte. Die All-Stars-Versammlung litt sichtbar unter dem Geräuschpegel, der ihr im großen Foyer entgegen-schlug. Dabei hätte man gerade hier - an der Grenze zwischen New Jazz und Neuer Musik - feine Ohren gebraucht. Die Stimmen der vom Aussterben bedrohten Riesen der Weltmeere in Bernd Konrads sinfonischer Dichtung „Ein Stück für Wale - Die Jagd, 1. Tag“



**Huldigt dem freien Jazz mit preußischer Exaktheit: Hanne Zerbe Blechband**

**Foto: Hans Kumpf**



**Trommelt nach wie vor jeden nieder, der es mit ihm aufnimmt: Alphonse Mouzon**  
**Foto: Manfred Rinderspacher**

gingen unter im Akustikmüll der flanierenden Ambientebesucher. Die parodistischen Seitenhiebe „Der heilig'n Landmusik" wurden wohl gar nicht richtig registriert. Hätte man das Tentett doch im kleinen Saal gelassen, wo sie auch hingehörten!

Peter Brötzmann, inzwischen bereits als „Altmeister" des Free Jazz gehandelt, füllte mit weit ausholender Geste und ungeteilter Intensität den Raum mit der Macht seines Tenors. An seiner Seite Johannes Bauer, von den beiden DDR-Posaunisten der Jüngere. Auch er geht sogleich in die Vollen, gibt alles. Keith Tippett mischt sich dazwischen, wagt auch melodische, ja zarte Akzente. Der schwarze Flügel wird zur Zauberkiste. Cembalotöne, Sitarklänge, dann Blues- und Boogie-Ornamente. „Pathetisch" volle Akkorde schaffen Zäsuren. Tippett's breites Soundspektrum läßt bisweilen vergessen, um welches Instrument es sich handelt. Auch Bauer arbeitet mit diversen Verfremdungseffekten, holt immer neue Dämpfer aus der Schublade. Und Willie Kellers läßt nicht locker, trommelt für die Free-Jazz-Heerden den Pulsschlag in die Adern. Schon in den ersten Minuten entsteht eine spannungsvolle Dichte, die bis zum Schlußakkord durchgehalten wird und auch in den leisen Partien nicht durchhängt. Kommunikation ist groß geschrieben bei dieser Musik, in der es nicht einmal Absprachen gibt.

Man kann's für eine Form des gehobenen Wahnsinns halten, was Brötzmann und seine Freunde da seit Jahren kultivieren. Kompromißlos und deshalb überzeugend. DDR-Bandleader Hannes Zerbe und seine gesamtdeutsche „Blechband" huldigt

dem freien Jazz mit preußischer Exaktheit und Akkuratess. Doch zum 16-Mann-Orchester ausgebaut und in komplizierte Partituren gepreßt verlieren die freien Intonationen an Reiz.

Der Herr im grauen Anzug, der im kleinen Saal am Flügel Platz genommen hatte, war der in San Francisco lebende Jugoslawe Larry Vuckovich, einst Hauspianist im alten Münchner Domicile. Er gönnte seinem Publikum eine kleine Verschonung und Ohrenpause und sorgte ein wenig für intime Bar- und Clubatmosphäre im Ambientegezwimmel.

Mit Spannung wurde der Auftritt des Japaners Takeo Moriyama erwartet. Impresario Horst Weber präsentierte ihn als einen der weitbesten Schlagzeuger, bescheinigte ihm Drive, Vitalität und Präzision. Richtig, doch vielleicht wäre das geneigte Publikum von selber darauf gekommen, daß es hier keinen Anfänger vor sich hat. Nun macht aber ein Weltklaseschlagzeuger allein noch kein Spitzenquartett. Das Endergebnis hängt von vielen Dingen ab: Ideen, Konzeption, Originalität, gelungene Arrangements, überraschende Dramaturgien. Ein paar neue Töne will man schon auch hören. Zudem wird man vom Exdrummer des legendären Yosuke Yamashita Trios natürlich etwas Besonderes erwarten. Und das war's nun gerade nicht! Es blieb ein Schlagzeugsolokonzert mit drei Mann Staffage. Darüber sollte man eigentlich hinaus sein! Dazu noch die ENJA-Videomännchen drum herum. Wie sollen sich Musiker da entfalten? Der Saal leerte sich. Ein blasser Gesamteindruck. Auch Drummer Alphonse Mouzon hat nichts dazu gelernt. Nach wie vor trommelt er jeden nieder, der es mit ihm auf-

nimmt. Für Jasper van't Hof's Keyboard-Spielereien ein aussichtsloses Unterfangen.

Aber insgesamt blieben dem Publikum Enttäuschungen weitgehend erspart: Im Jazz-Dauerlauf gab es immer wieder lohnende Haltepunkte. Zum Beispiel das Duo Albert Mangelsdorff und Wolfgang Dauner, das im Jubiläumsprogramm natürlich nicht fehlen durfte. Oder die Begegnung der zwei großartigen Saxophonisten Johnny Griffin und Eddie „Lockjaw" Davis, die die Zuhörer mit lässiger Eleganz fesselten.

Als besonders vielseitig erwies sich der Nürnberger Pianist Chris Beier, der mit seiner eigenen Gruppe und im Duo mit dem ungarischen Kontrabaß-Professor Aladar Pege auftrat und schließlich noch beim Erlanger Jazz Workshop Ensemble einsprang. Apropos: Die drei fränkischen Gruppen machten allesamt eine gute Figur.

Die Nimmersatten und Nachtschwärmer trafen sich um Mitternacht im KOMM-Festsaal: Hier herrschte jene rauchige Club-Atmosphäre, die zum Jazz eben dazugehört wie das kühle Bier - die Musiker, die hier auftraten, fühlten sich sichtlich wohl. Hier waren die traditionellen Spielarten vorherrschend, vom furiosen George Adams-Don Pullen Quartett mit seinen Reminiszenzen an Charles Mingus bis zu Günter Klatt, der wohl wichtigsten Saxophonisten-Entdeckung auf der deutschen Szene in der letzten Zeit. Da dominierte die entspannte Session-Atmosphäre die mit der Salsa-Big-Band Connection Latina ihren temperamentvollen Höhepunkt hatte, mit überschäumender Spielfreude und Rhythmen, die in die Beine gingen, so daß das KOMM zeitweilig zum Tanzsaal werden konnte.

Bei strahlendem Sommerwetter und in gelöster, harmonischer Atmosphäre ging das Festival am Sonntag mit einem Openair-Konzert in der Ruine des Katharinenklosters zu Ende. Vor romantischer Kulisse spielten die Silvan Koopmann Big Band aus Nürnberg, die polnische Jazzrockgruppe String Connection und das Trio des indischen Sitarspielers Subroto Roy Chowdhury. Den Schlußpunkt bildeten die sechs Bläser der Kölner Saxophon Mafia. Aus ihrem „großen Zyklus" der Sternkreiszeichen offerierten sie den „Skorpion", was wohl nicht anders zu deuten ist, als ein Aufruf, wieder mehr zu kämpfen. Ohne Risiko ist auch gute Jazzmusik nicht zu haben.

10 Mal „Jazz Ost-West" - die Organisatoren dieses Festivals dürfen sich nun beruhigt zurücklehnen. Es war ein gutes Festival, was sie in diesem Jahr auf die Beine gestellt haben. Während anderswo mit ungleich größerem finanziellem und personellem Aufwand Super-Festivals inszeniert werden, gelingt es ihnen mit viel



# Jazz aktuell

Idealismus, ein Festival-Konzept in die Tat umzusetzen, das sich auch noch in den nächsten Jahren bewähren wird. Denn das Jazz-Ost-West-Festival hat Atmosphäre. Die Musik steht hier im Vordergrund und man merkt es. Die Festivalmacher haben ganz einfach Spaß an dieser Musik und es scheint, daß gerade diese unvoreingenommene Freude auf dem Hintergrund in dieses Festival hineinstrahlt.

Lothar Jänichen, Bernd Ogan und Steffen Radimaier

## Ekstatische Zelebration

### Weather Report

Fremd mutet es an, das monströse Instrumentarium von Weather Report in der allzu niedlich kleinen Fabrik in Hamburg zu sehen - gleiches gilt selbstredend auch für die Musiker. Sind sie alle doch gewöhnlich nur auf Rampen von der Größe eines Madison Square Gardens anzutreffen. Die eher anheimelnde Atmosphäre der „Fabrik“, wohin Weather Report im Rahmen der „Midsummer-Jazz“-Konzerte verpflichtet war, verspricht einen außergewöhnlichen Hörgenuß.

Mit der Darbietung von Titeln der erst unlängst erschienenen LP „Domino Theory“ gehen Zawinul und seine Mitstreiter sofort in die „Vollen“. Aus dem Stegreif werden die von klanglicher, harmonischer und rhythmischer Komplexität nur so strotzenden Arrangements vollends locker intoniert. Fast wie unter Studiobedingungen erstellte Cuts erscheinen die mit absoluter technischer Brillanz und spielerischer Feinfühligkeit dargebotenen Wechsel verschiedenster Musizierformen: Weather Report, das ist das Stampfen und die Ekstase einer afrikanischen Kulthandlung, die Perkussion einer „Urwald-Maschine“; Weather Report, das ist zugleich der berstende elektronische Schrei einer futuristischen Vision; Weather Report, das ist eine aus der Substanz und Subtilität einer langen Musiziererfahrung seiner Väter - Joe Zawinul und Wayne Shorter - hervorgegangene Weiterentwicklung in neue musikalische Weiten.

Längst paßt auf das Dargebotene die aufgepfropfte Begrifflichkeit „Jazz-Rock“ nicht mehr: Weather Report ist Weltmusik. Kaum ein musikalisch-kultureller Einfluß, der in ihrer Musik fehlen könnte. Weather Report ist Jazz, Rock, Soul, Funk, Free, Blues, Spiritual, Latin etc. zugleich. Hier finden sich in einer gelungenen synthetisierten Form Adaptionen ebenso an südamerikanischen Tango-Musik, afro-kubanische und karibische Klänge, wie an arabisch-orientalische Musizierweisen und indisch-südasiatische Impressionen. Auch vor dem europäischen Musi-

zierideal klassisch-konzertanter Couleur machen die Musiker keineswegs halt. Dabei fehlen auch nicht die eckigen und abrupt zerhackten Annäherungen an Punk oder avantgardistische Strömungen der derzeitigen free music. Alle diese Einflüsse nimmt Weather Report - aus der Tradition schöpfend und über sie verfügend - auf und geht hiermit eigenwillige neue Wege.

Ja, da lacht der Österreich-Amerikaner Josef Zawinul schon selbst manchmal während des Konzertes. Wie macht er es nur, der mittlerweile schon fast Fünfzigjährige? Immer wieder weiß er jung und alt, Traditionalisten und Avantgardisten, Jazzer, Rocker, Puristen - und offensichtlich auch den gesamten Rest - zu begeistern.

Selbst durch die hohe Schule von Miles gegangen, sorgen Zawinul und Shorter für die Entdeckung und Entwicklung immer neuer junger musikalischer Talente wie Jaco Pastorius, Airtio, Alphonse Mouzon,

Peter Erskine etc. - um nur einige zu nennen. Seit '83 hat Weather Report eine neue Rhythmusgruppe um sich geschart. Der Drummer Omar Hakim und der Bassist Victor Bailey sind junge impulsive und entwicklungsfähige Musiker, bei denen es den Ideen-Gebern der Gruppe offensichtlich nicht unbedingt um eine Kopie des vorausgegangenen „line-up“ ging. Besondere Ovationen ertete auch der den angekündigten Jose Rossy ersetzende Perkussionist Mino Cinelu aus der derzeitigen Miles Davis Group.

Weather Report in der Fabrik: eine ununterbrochene dreieinhalbstündige ekstatische Zelebration. Das auf die Musik abgefahrene Publikum will noch mehr. Nach einer Zugabe muß es sich jedoch mit der Erinnerung an einen Höhepunkt zufrieden geben - ein Höhepunkt ohnehin: der in den letzten Wochen wohl einzig erfreuliche und beste Wetter-Bericht, der Hamburg präsentiert werden konnte.

Guenter Hottmann



Weiterentwicklung in neue musikalische Weiten: Wayne Shorter

Foto: Hyou Vielz

**Bad Segeberg**

## JVC Int. Jazz Festival

Sommerliche open-air Jazz-Festivals in Schleswig-Holstein haben mittlerweile Tradition, angefangen 1978 in Westerland auf Sylt bis zum diesjährigen dreitägigen Konzertmarathon in Bad Segeberg, das vom 9. bis 11. Juli im landschaftlich einzigartigen Kalkbergfreilichttheater, einer amphitheaterähnlichen Anlage am Fuße des 100 m hohen Kalkberges für 14 000 Menschen, stattfand. Hier gibt es sonst die bekannten Karl-May-Spiele in Wild-West Manier. Erstmals traten in Segeberg ein japanischer Hifi-Konzern als Sponsor und George Wein als Mitveranstalter auf. Jazz als gekaufte Ware? Immerhin, ohne diese finanzielle Unterstützung des Konzerts wäre dieses Festival wie so viele andere wohl nicht denkbar gewesen. Ob die geschäftliche Seite allerdings aufging, erscheint bei insgesamt ca. 11 000 Besuchern an den drei Tagen fraglich, George Wein blickte jedenfalls recht mürrisch in das Konzertrund.

Der erste Tag begann in kleinerem Rahmen mit einer „Happy Piano Night“, in der der famos aufspielende Axel Zwingenberger mit seinen Boogie-Woogies die Richtung vorgab, in der sich dann auch ein Ray Bryant bewegen mußte. Dies jedenfalls zu Beginn, hier dampfte Ellingtons „A-Train“ im Boogie-Tempo. Luft zum Atemholen an diesem heißen Abend verschaffte Ray Bryant den Zuhörern dann doch: „After hours“ und „St. Louis Blues“, sie waren sein Kontrastprogramm. Zum vorherrschenden Tempo kehrte dann die schwergewichtige Pianistin und Sängerin Katie Webster sehr schnell zurück, sie erzählte Geschichten aus dem Alltag mit dem ihr eigenen Blues- und Soulfeeling. Zum Abschluß trieb Axel Zwingenberger seine Mitstreiter noch zum vierhändigen Boogie-Woogie an. Abschluß einer leicht verdaulichen „Piano Night“

Jazzrock war dann das beherrschende Thema des zweiten Abends, diesmal auf der großen Freilichtbühne. Das Programmheft konnten sich die Zuhörer sparen, denn zu Beginn gab Bobby McFerrin im Alleingang eine vokale Vorschau auf das Programm. Wie er da allein auf der Bühne saß, seine Stimme als Instrument benutzend, zog er den ganzen technischen Aufwand, der die nächsten Auftritte begleitete, fast ins Lächerliche. Als Experiment bezeichnet, gab es ein nuancenreiches Baß-Duo mit Stanley Clarke und Miroslav Vitous. Free-Passagen wechseln sich bei den beiden fast traumwandlerisch mit Melodielinien ab. Spyro Gyra, eine Jazzrock-Formation aus New York, brachte die Zuhörer mit ihrer leicht zu konsumierenden Mixtur für Miles Davis in Stimmung, der dann nach fast einstündi-

ger Pause mit seinem hervorragenden Sextett (u. a. mit John Scofield, Bob Berg, Al Foster) auf der Bühne erschien. Er setzt den nach seinem Comeback eingeschlagenen Weg fort, begleitete den funkig-rockigen Rhythmus seiner Band mit kurzen Trompeten- und Keyboardwürfen und wechselte im nächsten Stück dann zu einer ruhigen, melodischen Aussage. Miles Davis '84: musikalisch unberechenbar und faszinierend zugleich.

Dave Brubeck eröffnete den Reigen am dritten Abend, dabei gab er sich ungewöhnlich swingend, unterstützt von seinem Sohn Chris, Drummer Randy Jones und Bill Smith auf der Klarinette. Das Programm aus Altbewährtem und neuen Klängen endete mit einer Verbeugung vor dem Count: Brubeck interpretierte einen Basie-Titel.

Seltenheitswert haben hierzulande Auftritte der Sängerin Sarah Vaughan, die in Segeberg mit ihrem eingespielten Begleittrio das Publikum mit Standards begei-

sterte. All Blues, B. B. King bringt den amerikanischen Blues in die mittelholsteinische Kleinstadt, mitgebracht hat er eine kraftvoll aufspielende Begleitband. Seine Songs strahlen Frische und Vitalität aus, die ihre Wirkung auch hier nicht verfehlen. Das jetzt mit grellen Blitzen aufziehende Gewitter schienen Lionel Hampton und sein Orchester mit ihrer heißen Swingmusik vertreiben zu wollen, und obwohl dies dann doch nicht klappen sollte, boten der quicklebendige Hampton und seine jungen Bandmitglieder eine mitreißende Big-Band-Show, die neben den alten Schlachtrössern auch gute Jazzsolistik bot. Hier bedeutet Jazz schiere Lebensfreude im deutlichen Unterschied zu Miles Davis. Jazz und Bad Segeberg: Sie passen auch nach diesem Festival gut zusammen, bleibt zu hoffen, daß diese Verbindung auch in den nächsten Jahren trotz kommerzieller Schwierigkeiten bestehen bleibt.

Thomas Werner



Nuancenreiches Baß-Duo: Miroslav Vitous und Stanley Clarke

Foto: Manfred Rinderspacher

# Jazz aktuell

Vielfalt im „Unterhaus“

## 4. Mainzer Jazzwoche

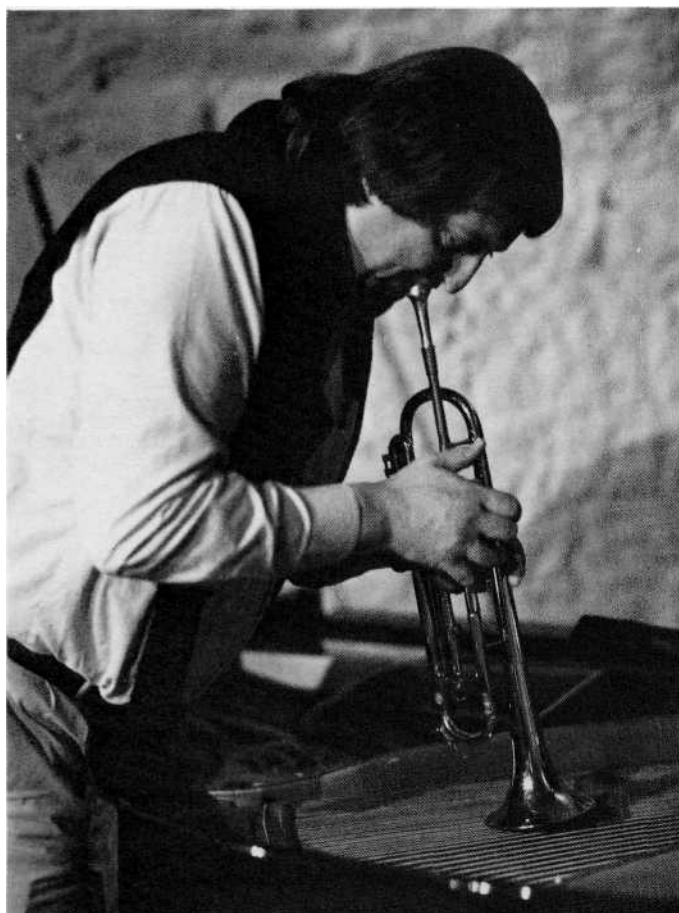
Bernd Konrad wird DFB-Berater, Theo Jörgensmann Wärter in einem Irrenhaus. Die Musik-Artisten im Gewölbe des Mainzer „Unterhauses“ sind dabei keineswegs ratlos. Michael Seil hat ihnen detaillierte Regieanweisungen erteilt: Bei der „4. Mainzer Jazzwoche“ muß Theo seine strenge Diktion in der Anstalt „einschmeichelnd - con legno, energisch - con brio, verzweifelt - appassionate, siegesgewiß - fff-decrescendo und letztlich unerbittlich - ad lib“ mit dem Spiel seiner Klarinette umzusetzen versuchen. Bernd Konrad erläutert seine Aufgaben als Fußball-Experte mit dem tonalen Zentrum B auf der Klarinerte.

Mit Regieanweisungen in verschlossenen Umschlägen hebt Michael Seils „Der Heilig'n Landmusik“ an. Das Stück zwischen swingenden Parts, romantischen Piano-soli, drängenden Schlagzeugbreaks und freien Tutti steht im Zentrum des Konzerts der „German All Stars 2nd & 3rd Generation“. Ironisch wie der Name der Formation mit durchaus All-Star-verdächtigen Solisten (Sören Fischer, Posaune, Matthias Frey, Piano, Friedemann Graef, Klarinette und Saxophone, Theo Jörgensmann, Klarinette und Bassethorn, Wollie Kaiser, Baßflöte, Baßklarinette und Saxo-

phone, Bernd Konrad, Klarinette und Saxophone, Frank Köllges, Schlagzeug, Dieter Manderscheid, Kontrabaß, sowie Michael Seil, Trompete und musikalische Leitung) sind auch die Stücke angelegt. Die „Blindensonate“ von Friedemann Graef und der „Mahr“ von Theo Jörgensmann in der konsequenten Klangsprache des modernen Jazz; „Massaker Imperial“ von Matthias Frey sowie „Ein Stück für Wale“ von Bernd Konrad als faszinierend programmatische Kompositionen - Tradition und Avantgarde vorbildlich vereinend. Ironisch, ja fast satirisch, hatte die „4. Mainzer Jazzwoche“ im Forumtheater „Unterhaus“ fünf Abende zuvor mit einem Improvisationsauftrag begonnen: der Free-Jazz-Vorreiter Peter Brötzmann führte sein Oktett mit dem „1. Mainzer Spielmannszug“ zusammen. Unvorbereitet und ungeprobt trafen zwei Welten aufeinander, die nach einem anfänglichen chaotischen Reiben doch zu Interaktionen fanden - die allerdings vor allem von den Jazzmusikern ausgingen: Neben Peter Brötzmann (Saxophone, Flöte und Klarinette) der Saxophonist John Tchicai, der Trompeter Heinz Becker, der Posaunist Johannes Bauer, der Flügelhornist Martin Mayes, der Pianist Keith Tippett, der Bassist Jay Oliver sowie der Vibraphonist und Schlagzeuger Willi Kellers. Und doch zeigten sich in der Verbindung zwischen freien Improvisationsformen und mitteleu-

ropäischer Marschtradition kamevallistische Klänge unter dem Motto „Mainz wie es singt und lacht“ gemeinsame musikalische Archetypen. Ohne die ernst-gesammelten Fastnachtsbläser und -trommler erging sich Brötzmann in seinem wohlvertrauten freien Spiel, das trotz teils erkennbarer, teils latenter Strukturen, stets nervös chaotisch wirkt. Eruptiv und drängend - wobei über längere Improvisationsteile hinweg die ständige Wiederholung von Phrasen sich auf die Stücke nachteilig auswirkt.

Abwechslungsreich, das gesamte Spektrum des gegenwärtigen Jazz aufzeigend, gestaltete sich der zweite Abend der Mainzer Jazzwoche mit den Duos. Dem Südwestfunk-Landesstudio Rheinland-Pfalz in Mainz sei Dank, daß es sich erstmals und so engagiert an der Veranstaltungsreihe beteiligte. Denn so ist diese Konstellation zustande gekommen, die vom traditionellen Blues mit Valerie Wellington und dem International Blues Duo, über Maggie Nichols mit der Ulrich Lask Band, dem Duo Ernst Ludwig Petrowski - Uschi Brüning bis zum Zusammenklang von Karin Krog mit John Surman reichte. „Mädchen, Männer, Singsaxionen“ war nicht nur ein Motto aus der Zirkuswelt: der Duo-Abend wurde zum künstlerischen Drahtseilakt: atemberaubend in seiner artifiziellen Leistung sowie fehlerlos im Zusammenwirken.



Detaillierte Regieanweisungen: Michael Seil



Eruptiv und drängend: Peter Brötzmann

Maggie Nichols setzte sich als pantomimische Vokalistin mit ironischen Verfremdungen menschlicher Ausdrucksformen, gegen die die Band abfiel, in Szene. Kongenial und ebenbürtig brillierte das Duo Brüning Petrowski in der Bandbreite von gemeinsamer freier Improvisation über Dizzy Gillespies „Anthropology“ bis zur Ballade „My funny Valentine“. In meditativen Schwebeständen trafen sich die Norwegerin Karin Krog und der Brite John Surman, wobei sich die Stimme gestaltlos mit der Elektronik verband oder erdhaft mit dem Saxophon vereinigte. Fernöstliche Elemente flössen im Tambura-Spiel ein. Zurück zu den Wurzeln führte schließlich der Blues mit der farbigen Sängerin Valerie Wellington, dem Saxophonisten Gary Wiggins und dem Pianisten Christian Rannenbergs. Der gemeinsamen Aktion mit Bessie-Smith-Nummern war nicht anzumerken, wie sehr sich Sängerin und Musiker auf der gemeinsamen Tournee verkracht und entfremdet hatten.

Ein Publikumserfolg wurde erwartungsgemäß der Abend mit dem traditionellen Jazz: die Barrelhouse Jazzband hatte den Saxophonisten Buddy Tate und den Posaunisten Gene „Mighty Flea“ Connors zu Gast. Im Foyer spielte die Ragtime Society mit Geigen und Cello ihre reizvollen Arrangements früher Salonmusik. Dort faszinierte die Pianistin Anne Bärenz mit einer Stimme, die glänzend Weill-Songs interpretieren könnte. Buddy Tate ist noch immer der großartige Tenorist, wie man ihn aus der Basie Band kennt: mit sonorem Ton, packendem Drive und mitreißendem Swing. Vorzüglich mithalten konnten der Barrelhouse Trompeter Horst Schwarz und der Pianist Aggi Huppertsberg. Beide zeigten sich technisch und stilistisch ebenso flexibel wie sicher. Nicht ganz erfüllte Posaunist Connors die in ihn gesetzten Erwartungen. Doch der Spiel-laune der Band und der Begeisterung der Zuschauer tat dies keinen Abbruch. An diesem Abend war in der Tat „Schluß mit der Dorfmusik“ - wie das Motto lautete.

„Karibische Nächte“ präsentierten die Musiker von Salsa Picante. Die Gruppe aus Düsseldorf mit den Sängern Alberto Romero und Roberto Herador, dem Sänger-Percussionisten Gilberto Aranguren sowie dem Timbales-Spieler Alfonso Poncho Valdez aus Cuba sprühte vor Spiel-laune. Die fünfköpfige Rhythmusgruppe und der vierstimmige Bläusersatz erinnern an die großen Orchester von Puente und Machito. Die vital-tänzerischen Salsa-Rhythmen rissen die Zuschauer im überfüllten „Unterhaus“ von den Stühlen. „Salsa picante“ wurde seiner Bezeichnung als „scharfe Soße“ aus Spanish-Harlem und Big Band-Jazz mit Latin-Rhythmen mehr als gerecht. Was man



Traf mit dem Peter Brötzmann Oktett auf den 1. Mainzer Spielmannszug: Keith Tippen

von der vorhergehenden Alex Merck Group keineswegs behaupten konnte. Dort gefiel am ehesten noch der Saxophonist Marshall Keys, der ein bißchen Klangfarbe und rhythmische Abwechslung in den Rock-Jazz-Einheitsbrei brachte - aus dem übrigens auch der Posaunist Raul de Souza nicht besonders hervorstach. Zum „Heimspiel“ trat am Abschlußabend vor der „Second and Third Generation German All Stars“ das Juraj Galan Trio im Mainzer Unterhaus an. Mit dem Bassisten Norbert Dömling und dem aus Uruguay stammenden Saxophonisten Wilson de Oliveira befriedigte das Trio konventionel-

le Hörgewohnheiten mit Schönklängen und perlenden Läufen.

Die „4. Mainzer Jazzwoche“ hat belegt, daß der Jazz noch sein Publikum findet. Und so konnte Wollie Kaiser seine Regieanweisung für „Der Heilig'n Landmusik“ durchaus ironisch auf dem Instrument interpretieren: als Musikredakteur hatte er einem aufstrebenden Nachwuchskünstler ein Engagement abzusagen: „Wir müssen uns nach den Interessen unserer Hörer richten. Und da ist dieser Jazz überhaupt nicht beliebt.“

Text und Fotos: Klaus Mumpfer



Meditative Schwebestände: John Surman und Karin Krog



# Jazz aktuell

Künstlerische und organisatorische Kontinuität

## 7. Neuwieder Jazzfestival

Das Neuwieder Jazzfestival fand in diesem Jahr schon zum siebten Male statt. Und auch in diesem verflixten siebten Jahr bewahrte der Veranstalter, die Jazz Initiative Neuwied (JIN), seine künstlerische und organisatorische Kontinuität: Künstlerisch gingen die Neuwieder kein allzu großes Risiko ein, sondern verpflichteten fast ausschließlich bekannte Musiker aus dem In- und Ausland. Auch organisatorisch blieb alles beim alten: Die Umbaupausen dauerten wieder mindestens eine Stunde, und trotzdem war der Sound in der Sporthalle in Engers wieder recht schlecht - kaum einer der insgesamt 2000 Zuhörer und keiner der Musiker war mit der Akustik zufrieden.

Los ging es am Samstag mit der einzigen Nachwuchsformation des gesamten Festivals - der Dirk Juchem Group. Das Quartett um den jungen Koblenzer Flötisten und Saxofonisten Dirk Juchem präsentierte einen sehr melodischen Jazzrock, mit starken Einflüssen der südamerikanischen Folklore. Herausragende Solisten waren der Pianist Joachim Becker, der ein recht perlendes E-Piano spielt, und der Leader Dirk Juchem, der auf der Querflöte das ganze Spektrum des zeitgenössischen Flötenspiels beherrscht; Anleihen bei Jeremy Steig bleiben dabei unüberhörbar.

Weitaus origineller war dann schon das Drum Orchestra von Fredy Studer und Pierre Favre. Diese beiden Schweizer stehen stellvertretend für zwei Generationen von Jazzschlagzeugern: Pierre Favre war einer der wichtigsten europäischen Free Jazzer und Fredy Studer ist bekannt geworden durch sein Spiel in der Jazzrockformation OM. Doch diese beiden Einflüsse sind in der Musik des Schlagzeugorchesters nur noch rudimentär zu finden. Die beiden Musiker entwickeln vielmehr „orchestrale“ Klangbilder miteinander, in denen Einflüsse aus fast allen Musikkulturen der Welt zu finden sind. Und aus der ganzen Welt haben die beiden auch ihre Perkussionsinstrumente zusammengetragen: Da gibt es neben einem konventionellen Jazzschlagzeug, Perkussionsinstrumente aus Brasilien und Indien, steel drums aus der Karibik und unzählige Gongs aus Indonesien und China. Mit all diesen Instrumenten trommeln die beiden Musiker sich nicht gegenseitig nieder, sondern sie machen miteinander eine überaus witzige, originelle Musik, die noch viel verspricht.

Für eine ganz andere Schlagzeugschule steht Alphonse Mouzon. Er interessiert

sich nicht so sehr für feinnervige Klangbilder, sondern er hat sich mehr der vorwärtstreibenden Energie verschrieben; Alphonse Mouzon ist neben Billy Cobham der wichtigste Repräsentant der sogenannten „energy drummers“ - somit konnte vom Auftritt seiner Gruppe nicht viel Neues erwartet werden. Und doch war gerade die Musik seines Quartetts überraschend. Denn nicht Jazzrock, sondern Hardbop mit Free-Elementen stand auf dem Programm. Verantwortlich für diesen musikalischen Wandel war der Frankfurter Saxophonist Christoph Lauer, der schon lange kein „neues Talent“ mehr ist, sondern einer der wichtigsten europäischen Saxophonisten. Er hat das Erbe John Coltranes verinnerlicht und darauf aufbauend zu einer eigenen Stimme gefunden. Wie sehr er musikalisch gereift ist, zeigte sich besonders darin, daß er dieser hervorragend besetzten Gruppe (neben Mouzon und Lauer, Jasper van't Hof, keyboards, Nicolas Fizman, e-b) seinen Stempel aufdrücken konnte. Sein Duo mit Alphonse Mouzon barst geradezu vor Intensität und war einer der Höhepunkte des gesamten Festivals.

Auch in der Decoding Society des Schlagzeugers Ronald Shannon Jackson trat ein Musiker besonders hervor: Der Gitarrist Vernon Reed. Auf den Platten der Gruppe hält er sich meist zurück, bei diesem Auftritt in Neuwied konnte er sich voll entfalten. Vernon Reed spielt - wie Jimi Hendrix - mit der Elektronik seines Instruments, das er mit einem Synthesizer und einer Unzahl von anderen elektronischen Apparaturen verbunden hat. Dabei erreicht er einerseits eine fast schon unmenschliche Intensität, andererseits aber auch eine tänzerische Leichtigkeit, die die komplexe Musik der Decoding Society durchsichtig macht. Am besten gefiel mir die Gruppe

dann, wenn Reed zusammen mit Reverend Bruce Johnson am Bass und dem Leader Ronald Shannon Jackson die Musik vorantrieb und eine brodelnde, ekstatische Atmosphäre entstehen ließ, die anziehend und abstoßend zugleich wirkt. Die beiden anderen, neuen Mitglieder der Society, der Geiger Akbar Ali und der Bläser Eric Pearson, sind zwar sehr gute Solisten, in die musikalische Welt von Shannon Jackson scheinen sie sich allerdings noch nicht so richtig eingelebt zu haben. Wenn der erste Festivaltag mit der Decoding Society hochelektrifiziert endete, begann der zweite mit akustischen, meditativen Klängen. Das Karnataka College of Percussion spielte klassische südindische Musik. Überraschend in dieser Gruppe ist vor allem die Sängerin Rama Mani, die für europäische Ohren wohl ganz neue Bereiche der indischen Musik öffnet. Trotz aller Virtuosität ihres Gesanges blieb sie jedoch immer dienend in der Gruppe integriert. Jazziger wurde es dann wieder beim Auftritt des Urs Leimgruber/Bobby Burri Quartetts. Die Gruppe der beiden ehemaligen OM-Musiker spielte eine Art melodischen Free Jazz, in dem es einerseits Momente von ungeheurer lyrischer Intensität und zarten Romantizismen gab; andererseits aber auch freie Interaktionen und freitonale Ausbrüche breiten Raum einnahmen. Besonders gut hat mir diesmal Bobby Burri gefallen, der einen volltönenden und kraftvollen Bass spielte.

Danach: Great Black Music mit der Lester Bowie Brass Fantasy. In dieser Gruppe mit acht Blechbläsern und dem Schlagzeuger Philip Wilson, verarbeitet Lester Bowie die große Tradition der afro-amerikanischen Musik - von New Orleans bis zum Free Jazz, von Gospels und Spirituals bis zum Pop eines Michael Jackson. Überall gibt es Zitate, Anspielungen und



Musikalisch gereift: Christoph Lauer

Foto: Hans Kumpf

Verfremdungen; hinter jeder Note scheinen Ironie und Satire zu lauern. Das ist Musik, die aus dem Bauch kommt, die Musikern und Zuhörern Spaß macht. Und natürlich hat Lester Bowie wieder hervorragende Solisten dabei. Besonders erwähnen will ich hier nur den Tubaspieler Bob Stewart - ein Albert Mangelsdorff seines Instruments: in die Tuba singend, ungeheuer schnell und beweglich, enorm swingend und humorvoll. Der Auftritt der Lester Bowie Brass Fantasy war unbestritten der Höhepunkt des gesamten Festivals.

Den Abschluß bildete das Duo Egberto Gismonti - Nana Vasconcelos. Gismonti zeigte dabei zur mitternächtlichen Stunde wieder die beiden Seiten seiner musikalischen Persönlichkeit: Auf der einen Seite seine Vorliebe für Neue Musik - besonders deutlich wird dies in seinem Spiel auf seiner 12saitigen Gitarre; auf der anderen Seite seine Beziehung zu den Volksmusiken seiner brasilianischen Heimat und der ganzen Welt - was sich vor allem bei seinem Klavierspiel offenbart, wobei er oft kinderliche Stücke spielt, die in ihrer Einfachheit und zeitlosen Schönheit die Zuhörer fesseln. Fesseln konnte auch der Percussionist Nana Vasconcelos mit einem virtuellen Berimbausolo.

Dies war der harmonische Abschluß eines trotz aller organisatorischer Schwächen gelungenen Festivals. Hoffentlich kann dieses wichtigste Jazz Festival im nördlichen Rheinland-Pfalz auch im nächsten Jahr wieder stattfinden.

Michael Klein

Zukunftsperspektiven und Vergangenheit

## Chris Beiers Overtone

Chris Beier, Pianist auf ungewöhnlichen Wegen im Einflußbereich von McCoy Tyner, Joachim Kühn, Jasper van't Hof u. a., Dozent für Jazz und musikalischer Leiter am Schauspielhaus Nürnberg, erzählt über sein aktuelles Projekt Overtone: „Jeder Ton, der auf natürliche Weise erzeugt wird (durch Stimmbänder, Saiten usw.) enthält neben dem Grundton (als welchen wir den Ton identifizieren) eine ganze Reihe weiterer Töne in aufsteigender Ordnung, die wir als Obertöne bezeichnen. Jeder dieser Klänge unterscheidet sich durch die individuelle Summierung der Obertöne von einem anderen in der Klangfarbe. Ordnen wir diese Obertonreihe in Form einer Tonleiter, entsteht die Obertonskala, die sich durch eine erhöhte Quart und eine erniedrigte Septime von der herkömmlichen Durtonleiter unterscheidet. In der Entwicklung des Jazz unterscheiden sich die Hauptströmungen der Stile nicht alleine durch Akkordstrukturen, die immer komplizierter werden, son-



Hohe energetische Spannung: Chris Beier

Foto: Hans Kumpf

dem auch durch Künstler, die mit ihren Improvisationen verstärkt in die oberen Bereiche (the upper extensions) vordringen. Mit dem Harmoniekonzept von Overtone stehen als Basis die lydische Tonleiter nach Theorien von Paul Hindemith und George Russell einerseits, Klangfelder bzw. Klangflächen, die in horizontaler Folge aneinandergereiht erklingen, andererseits."

Leser, die nach diesen Ausführungen Jazz erwarten, der in seiner gesamten Spannweite nur noch Insidern erfaßbar bleibt, darf ich beruhigen. Chris Beier und seine Freunde (Kontrabassist Rainer Glas, Preisträger der Deutschen Phonakademie und Leiter seiner eigenen Formation, dem Jazz Workshop Ensemble, das äußerst kreativ auf den Spuren von Charles Mingus, Ornette Coleman und Sun Ra wandelt, und Schlagzeuger Rudi Roth, Autor der vielbeachteten Lehre „Rhythmik als Erinnerung“) haben sich zwar auf ein Gebiet fachbezogen akademischer Alternativvorschlüsse spezialisiert, lassen aber trotzdem ihrem Publikum genügend Berührung, die spontane Kommunikation erlaubt. Allerdings: sie stellen mitunter Aufgaben, die hinterlistig mit jener Raffinesse aufwarten, die Lehrer entwickeln, sobald sie ihre Schüler bewußt in die Irre leiten wollen. Da sie jedoch zur Verwirklichung ihrer Einfälle Standards, die Jazzgeschichte schrieben, als Ausgangsposition wählen, ermöglichen sie praktisch wieder den „status quo“.

Bei ihrem Konzert im Erlanger E-Werk Fuchsenwiese malte Sigmund Rombergs „Softly as in a morning sunrise“ während seiner Einleitung lyrisch, behutsam, feingliedrig, bis zupackendes Unisono zum Thema überleitete. Rayes/DePauls „You don't know what love is“ trug vom Arco-

Baß beherrscht Trauer bis zur Flageolettskala, deren Klänge charakteristisch wirkten. Clifford Browns „Joy spring“ lief euphorisch mit gewagten Modulationen, die das Terrain konventioneller Harmonik verließen. Joseph Kosmas „Autumn leaves“ verlor sein Gesicht fast völlig in einer Modalstruktur, die mit Fünfvierteln experimentierte. George Gershwins „But not for me“ bevorzugte Pianounterbrechungen, in deren Lücken Rudi Roth stieß; umgekehrt Rhythmuspausen, die das Piano wirkungsvoller als ohnehin zur Geltung kommen ließen, Jerome Kerns „Yesterdays“ brachte Entspannung und Erholung. Es reduzierte Energie und Tatenrang - ansonsten im Überfluß vorhanden - auf das tatsächlich Notwendige. Zuerst übernahm der Baß die Melodieführung, später folgte das Piano nach einfallsreichen Ausschweifungen, die Balladencharakter behielten, auf gleicher Wellenlänge. Richard Rodgers „My funny Valentine“ wechselte von ursprünglich viertel nach dreiviertel, von moll nach lydisch dur, von langsam balladesk zu fast medium. Overtone - Planspiele, die faszinierten, volles Risiko eingingen, von Zeit zu Zeit jedoch Toleranz forderten. Chris Beier: „Ich bekenne mich zu einer äußerst dichten Musikauffassung, die eine hohe energetische Spannung enthält und deshalb - im falschen Moment konsumiert - leicht die Ohren des Hörers stressen kann. Das ist nicht allein mein Problem. McCoy Tyner und Cecil Taylor zum Beispiel haben das gleiche. Schließlich verstehe ich Jazzmusik nicht als Traumfabrik, sondern als Auseinandersetzung mit einer Welt, die bei all ihren natürlichen Schönheiten jede Sekunde voller Widersprüche und Reibungen steckt.“

Michael Wangler

# Jazz aktuell

Forcierter Einsatz von Superstars

## Jan Summit Wiesen 84

Bereits zum sechsten Mal ging mit dem diesjährigen „Jazz Summit“ in Wiesen ein sogenanntes All Stars Festival über eine österreichische Bühne. Drei Jahre lang versuchten die Veranstalter, der Live Performance Service, im Nobelkurort Velden Fuß zu fassen, bis 1981 die Wasserwerfer der Ortschaftspolizei das Festival im wahrsten Sinne des Wortes wegspülten. Seit 1982 wird die dreitägige Jazzveranstaltung im festivalbewährten Wiesen durchgeführt, von den Einheimischen bestenfalls „geduldet, aber nicht geliebt“, wie LPS-Chef Fritz Thom glaubhaft versichert. Dabei kann der 1346 erstmals urkundlich erwähnte burgenländische Ort seinen Bekanntheitsgrad und einen damit verbundenen wirtschaftlichen Aufschwung zum Teil auch dem Jazzfestival verdanken. Die Problematik solcher Monsterveranstaltungen ist sattem bekannt: Der von Jahr zu Jahr forcierte Einsatz von Superstars lockt nicht nur seriöse Jazzfans, sondern auch lautstarkes, teilweise auch undiszipliniertes Teenagerpublikum. Die Beengtheit des Areals, eine fehlende Infrastruktur, Parkplatzprobleme, und der finanzielle Druck auf die Veranstalter, der diese wiederum veranlaßt, das Festivalgelände bis zum Geht-nicht-mehr auszulasten, tun ein übriges. Dabei muß dem heurigen Fest der Superlative das Prädikat einer organisatorischen Meisterleistung verliehen werden, zumindest was den musikalischen Ablauf betrifft.

Eine spezielle stilistische Konzeption hatte dieser „Jazz Summit“ nicht. Es wurde so ziemlich die ganze Breite des aktuellen Jazzgeschehens präsentiert, wobei das Schwergewicht der Vorankündigung auf die Teilnahme von Miles Davis, spektakulär als „King of Jazz“ bezeichnet, gelegt wurde. Dementsprechend unerträglich aufgeheizt war dann auch die Stimmung der schätzungsweise zwölftausend Zuhörer unmittelbar vor und während des Davis-Auftrittes. Miles präsentierte sich in grandioser Form mit meisterlich konzipierten, klangschönen Soli, deren Kristallklarheit zum harten Rockrhythmus seiner Sidemen beinahe ästhetisierend kontrastierten. Sein unerwartet überlanges Konzert schloß mit einer spontanen Session, zu der auch Chick Corea einstieg. Dennoch war Miles Davis nicht unbedingt der musikalische Höhepunkt des Festivals. Genau gezählte 106 Musiker und Sänger in 18 Bands können in einer Berichterstattung natürlich nicht im Detail betrachtet werden. So sei dem Rezensenten die subjektive Auswahl einiger Höhepunkte gestattet. Da wäre vor allem der am letzten Tag aufgetretene Altmeister, der Jazzgeiger Stephane Grappelli, dem es



Spontane Session mit Chick Corea: Miles Davis

Foto: Rainer Rygalyk

gelang, gegen Ende des Festivals ein bereits überfordertes Publikum noch einmal zu Begeisterungstürmen hinzureißen. Der sechsundsiebzigjährige Grandseigneur des Swing hatte das Glück, seinem großen persönlichen Können und seinem Genieformat auch noch profilierte Kompagnons an die Seite stellen zu können: den französischen Gitarristen Marc Fosset und N. H. Ørsted Pedersen, der den Baß mit der Leichtigkeit eines Gitarristen behandelte. Altsaxophonist Phil Woods brachte mit seinem Quintett geschliffenen Bebop, zupackend und ge-

schmeidig zugleich, Routine und Spontaneität in einem ausgewogenen Verhältnis. Beachtenswert auch sein Pianist Hai Galper, dessen Soli virtuose Linearität und improvisatorische Übersicht aufweisen. Phänomenal war die Vocalartistik des New Yorkers Bobby McFerrin. Ihn konnte man in Wiesen gleich zweimal hören. Am ersten Tag zur Eröffnung mit der A-Cappella-Formation Vocal Summit (Jeanne Lee, Jay Clayton, Urszula Dudziak und Bob Stoloff) und am Schlußtag mit einem hinreißenden Soloauftritt. Seine Vocaltechnik, die es ihm gestattet, das Klang-



Humorvoller Verschnitt verschiedenster Musikstile: Lester Bowie

Foto: Karl-Heinz Bechholz

spektrum einer ganzen Jazzband nachzuvollziehen, sein Jonglieren mit gebrochenen Akkorden, werden durch Gebärden-sprache und tänzerische Bewegungen optisch verdeutlicht. Einen humorvollen Verschnitt verschiedenster Musikstile, vom Brassband-Stil der New Orleans Bands bis hin zum Soul, servierte Lester Bowie, den man fast einen Cootie Williams der Free-Jazz-Trompete nennen möchte. Im weißen Arbeitsmantel agierte er wie ein versierter Verkäufer seiner Brass Fantasy (vier Trompeten, zwei Posaunen, Tuba und Drums). Carla Bley hatte wie immer eine pralle, lustvolle und ironische Musik zu bieten, deren lockere Präsentation und Eingängigkeit beinahe schon den Eindruck einer vergnüglichen Schlagerparade erwecken - und dies nicht nur ob der köstlichen Verfremdung von „La Paloma“. Vielschichtig und kontrastreich ist die Musik der George Gruntz Concert Jazz Band. Nicht überarrangierte Satzführungen sind für sie kennzeichnend, sondern der Zusammenklang unterschiedlichster Elemente. Multi-Instrumentalist Howard Johnson (Tuba und Bariton-saxophon), Palle Mikkelborg mit seinen überlegt gespielten Trompetenchorussen, Ernst Ludwig Petrowskys kreischende Saxophonstimme und Sheila Jordans ausdrucksfähige Stimme erwiesen sich in Gruntz' wohldurchdachten, zuweilen auch spröden Collagen als außergewöhnlich. Nichts Neues, aber trotzdem handwerklich Solides boten wie erwartet The Young Giants: kraftvolles Klangvolumen von Arthur Blythe, eine Art „freier Parker“, eine stark von Coltrane her geformte Aussage Chico Freemans, Ideenreichtum Don Cherrys und einen starken Rhythmus (Hilton Ruiz, Cecil McBee, Don Moye). Auch Freddie Hubbards Festival All Stars waren keine sensationelle, aber eine ungemein jazzige Angelegenheit. Vor allem die Dynamik und instrumentale Fähigkeit Michel Petruccianis, Joe Hendersons flüssiges Tenor und Hubbards makellose Technik und brillante Tongebung wirkten bestechend. Aus Dave Brubecks äußerst konventionellem Beitrag mit Hits wie „Blue Rondo à la Turk“ und „Take five“ ist zumindest das gereifte Klarinettenspiel von Bill Smith erwähnenswert und Andy Narrells nicht immer ganz klangreine karibische Steel Drums erfreuten durch eine wohlthuende Leichtigkeit.

Eiskalt berechnet schien die synthetisch verpackte Musik von Weather Report. In der Konzeption Miles Davis verwandt, sorgte die Gruppe des Wiener Keyboarders Joe Zawinul ebenfalls für den Besuch zahlreicher, manchmal doch sehr störender Rockfreaks in Wiesen. Mongo Santamaria und B. B. King beschlossen je einen Festivaltag mit hochkarätiger, jazziger „Happy Music“. Von durchaus internationaler Bedeutung waren die beiden



Im Konzept immer mehr Eigenständiges: Karlheinz Miklin

Foto: Rainer Rygalyk

österreichischen Beiträge zum „Jazz Summit“. Saxophonist Karlheinz Miklin sorgte im Verein mit Ewald Oberleitner, Baß, und Gerhard Wennemuth, Drums, sogar für einen (berechtigten) Begeisterungsturm im Publikum. Roland Kirk und John Coltrane dürften den Grazer, der in diesem Jahr bereits als Vertreter Österreichs zum Jazzfestival nach Buenos Aires eingeladen war, doch am stärksten geprägt zu haben, allerdings scheint sich im Konzept seines Trios immer mehr Eigenständiges durchzusetzen. Der Wahlwienener Art Farmer erwies sich einmal mehr als Poet des Flügelhorns. In seinem Quintett zeigten sich der Wiener Saxophonist Harry Sokal, der australische Pianist Paul Grabowsky, Bassist Reggie Johnson und Joris Dudli, Drummer aus der Schweiz, als durchaus gleichwertige, ideenreiche Partner.

Wie es mit dem jährlichen All Stars Festival künftig weitergehen wird, ist ungewiß. Der Gedanke über ein Mehrbühnen-Festival auf einem größeren Areal, etwa auf der Wiener Donauinsel oder in einem Sportstadion, wurde bereits mehrmals geäußert. Schließlich wäre auch eine Subventionierung angebracht, die es den Veranstaltern ermöglichen würde, den kommerziellen Gesichtspunkt etwas außer Acht zu lassen und dafür die potente österreichische Szene stärker in das Festivalkonzept miteinzubeziehen. Das Honorar, das der 1. Gefangene in „Fidelio“ bei den Salzburger Festspielen 1982 erhielt, nämlich 150 000.- Schilling (umgerechnet etwa 20 000.- DM), würde für drei erstklassige heimische Formationen reichen.

Klaus Schulz



# Jazz aktuell

Jubiläum in Lugano

## 10th Festa New Orleans Music

Als vor zehn Jahren zum erstenmal die Festa New Orleans Music in Lugano stattfand, war nicht absehbar, wie viele folgen würden. Probleme tauchten auf, die Sponsoren gaben mal mehr, mal weniger und dem Organisator des Ganzen, Hannes Anrig, fiel es nicht leicht, von Jahr zu Jahr ein gutes Programm auf die Beine zu stellen. Aber nun war es wieder soweit und die 10th Festa und damit ein Jubiläum konnte gefeiert werden. Leider mußte diesmal auf zwei legendäre Musiker verzichtet werden, denn Kid Thomas ist sehr krank geworden und Louis Nelson erholte sich nur langsam von einem Herzinfarkt. Für sie konnten der Trompeter Wendell Brunious aus New Orleans und der Posaunist Freddie John aus Schweden verpflichtet werden.

Die Verlängerung der Festa dieses Jahr um einen Tag hatte den Vorteil, daß man sich doch mehr auf einzelne Bands konzentrieren konnte und mehr Zeit zum Zuhören zur Verfügung steht. Alles war wieder bestens organisiert, und sogar die Anregung, die Bandstands zu überdachen (s. JP 8/80), war endlich verwirklicht worden. Dies hatte zur Folge, daß es während der vier Tage dauernden Festa nicht regnete.

Auf der Piazza Riforma, dem größten der vier Plätze, waren Lautsprechertürme, würdig eines Rockfestivals, aufgebaut. Das Schweizer Fernsehen RSI machte hier Aufnahmen, und es gab sogar einige Live-Übertragungen. Eine schöne Publicity für die Festa. Überhaupt scheint die Festa immer beliebter zu werden. So viele Besucher wie dieses Jahr haben sich bis jetzt noch nie vor den Bandstands gedrängt. Die Zahl der ausländischen Fans nimmt ebenso zu. Das ist kein Wunder, denn in Lugano muß man sich einfach wohlfühlen. Nicht nur das Klima, auch der See, die Umgebung und die besondere Atmosphäre ziehen den Besucher in den Bann. Dazu kommt noch viel New Orleans Jazz - was will man mehr! Und die Auswahl der Bands war dieses Jahr so gut, daß eigentlich jede Gruppe ansprach. Dies lag sicherlich auch daran, daß keine reine Dixielandgruppe in der Stadt spielte, sondern nur New Orleans zu hören war. Dixieland gab es am Sonnabend auf dem Monte San Salvatore. Allerdings keine Regel ohne Ausnahme, auch in Lugano hörte man andere Töne. Davon später. Am Donnerstag, den 21. Juni 1984, ging es also los und auf der Piazza Riforma eröffnete die Picayune N. O. Music die Festa. Lag es an der Anwesenheit des Fernsehens, an den vielen Lautsprechern

oder an der Belastung, als erste Band zu spielen, wer weiß: auf jeden Fall war ihr Auftritt enttäuschend. An diesem Abend lief absolut nichts und als Fan der Picayune N. O. Music war man deprimiert. Aber man konnte ja auswählen. Da boten auf der Piazza Cioccaro die Storyville Shakers aus Deutschland herrlich relaxten New Orleans Jazz. Diese Band aus München war eine der angenehmen Überraschungen der Festa und sie brachte fröhlich swingend ihr Publikum zum Mitmachen. Die darauf folgende Dave Donahue Travelling Band aus England war glänzend disponiert und hatte ebenfalls die Zuhörer ganz auf ihrer Seite. Mit englischer Nonchalance lief alles bestens. Die Sammy Rimington String Band, sicher ein Novum in dieser Besetzung, war sehr interessant zu hören und Sammy ein Genuß auf der Mandoline. Die Fondy Riverside Bullett Band, Belgien, setzte die gute Tradition belgischer New Orleans Bands fort. Woran es wohl liegt, daß Musiker aus diesem Land so echt klingen?

Eine besondere Überraschung waren auch die International New Orleans Kids. Dazu gehörten u. a. Sammy Rimington Jr., Klarinette, und Emil Martyn, Schlagzeug. Was diese Teenager (12-16 Jahre) boten, war schon sehr beachtlich. Es ist erfreulich, wenn Jungs in diesem Alter mit so großer Begeisterung jazzierten. Last but not least spielten noch die Red Bean Jazzers aus Florenz. Ihr Leiter, der Posaunist Max Palchetti, zeigte sich enorm inspiriert und lebendig, ihn hält nichts auf dem Stuhl. Herrlich zu hören, wie er und sein Sohn Fabio, der Klarinette bläst, sich die Themen zuwerfen und dabei von der Rhythmusgruppe mit Baß und Banjo solide und swingend begleitet werden. Davon kann man sich auf der zweiten, soeben

erschienenen Platte der Band überzeugen.

Der Auftakt der Festa war also gut gelungen und versprach viel für die weiteren Tage. Am Freitag ging es dann bereits um 18.00 Uhr los, und zu den bereits erwähnten Bands kamen einige neue dazu. Außerdem stand der Piano Court auf dem Programm.

Eine der neuen Bands waren die Geoff Bull N. O. All Stars, bei denen neben dem Trompeter Geoff Bull der Pianist Butch Thompson Klarinette spielte. Geoff Bull ist seit Jahren in Lugano bestens bekannt. Er versteht es immer, gute Musiker mit auf die Bühne zu holen und wirkliche New Orleans Atmosphäre zu schaffen. Außerdem geht Geoff gerne von Bandstand zu Bandstand und steigt mit ein, wenn ihm die Musik gefällt.

Barry Martyn's Legends of Jazz waren einer der Höhepunkte der Festa überhaupt. Völlig relaxed, die unvermeidliche große Zigarre im Mund, saß Barry Martyn hinter dem Schlagzeug und trommelte scheinbar ohne Anstrengung einen herrlich swingenden Rhythmus, der alles mitriß. Herbert Permillion, Trompete, Floyd Turnham, Klarinette, Tenorsaxophon, Clyde Bernhardt, Posaune, Walter Lewis, Klavier, Chester Zardis, Baß, und Deborah Woodson, Gesang, waren sagenhaft in Form, und die Auftritte dieser Band zogen das Publikum wie ein Magnet an. Beachtlich die Posaunensoli von Clyde Bernhardt, dem ältesten Mitglied der Gruppe, der immer vergnügt und voll Charme, witzelnd und swingend, einen Beweis bester amerikanischer Show-Tradition lieferte.

Ein weiterer Höhepunkt an diesem Abend war die Sammy Rimington Band, die ja ursprünglich mit Kid Thomas und Louis



Versteht wirkliche New Orleans Atmosphäre zu schaffen: Geoff Bull

Foto: Bruno Sulzer

Nelson spielen sollte. Wendell Brunious und Freddie John waren aber würdige Vertreter. Sammy Rimington ist in Lugano schon Stammgast und hat „sein“ Publikum. Kein Wunder bei seinem Können auf der Klarinette oder dem Altsaxophon. Sammy klingt immer gut, ist auch menschlich erfreulich ausgeglichen, fröhlich und freundlich. Wie die Musik, die er spielt. Da hat sicher das eine mit dem anderen zu tun. Auch die Mitglieder seiner Band sind exzellente Musiker, besonders der Pianist Jon Marks und der Schlagzeuger Didier Geers sind hervorzuheben. In etwas geänderter Besetzung wirkte die Picayune N. O. Music im Unterschied zum Tag zuvor so gut wie gewohnt und man konnte sich darüber freuen. Die erste Platte der Picayune „Sing on“ ist auch Anlaß zur Freude. Die Storyville Shakers traten erneut auf und hinterließen, wie am Donnerstag, wieder einen sehr guten Eindruck.

Der Sonnabend, unverändert herrliches warmes Wetter, brachte um 14.00 Uhr den Anfang mit der Ambrosia Brass Band, die im vergangenen Jahr bei strömendem Regen total durchnäßt wurde. Die Musiker genossen es sichtlich, diesmal bei schönem Wetter durch Lugano zu marschieren. Wieder kamen einige neue Bands auf die Bandstands, und man mußte schon mehr laufen, wollte man von allem etwas hören. Unter anderem spielte die New Mahogany Blues Band, aber keinen New Orleans Jazz, sondern Rhythm and Blues, Rock und Bop. Aber sie machten das unheimlich gut, und es war eigentlich kein Stilbruch, denn Blues war immer mit dabei. Manchmal an eine Bigband erinnernd geht die Post ab. So etwas wirkt als Abwechslung recht positiv.

Oscar Klein und Jerry Ricks hatten wieder sehr viel Publikum um sich versammelt und zeigten sich von ihrer besten Seite. Der schlagende Beweis dafür, daß man feeling eben hat oder nicht. Und die beiden haben es und nicht zu knapp. Die Maryland Jazzband aus Deutschland konnte hingegen nicht so gefallen und hatte nicht die große Ausstrahlung. Die Gruppe wirkte etwas zu steif und sehr trocken.

Je zwei Stunden spielten am Abend Sammy Rimington und die Legends of Jazz. Bei den Legends verzögerte sich der Beginn etwas, da der Baß von Chester Zardis den Geist aufgab und es eine Weile dauerte, bis Ersatz da war. Peter Anders von der Maryland Jazzband war der Retter und bekam viel Beifall dafür. Erleichtert zündete Barry Martyn eine neue Zigarre an und konnte nun beginnen. Wunderbar swingend, wie am Abend vorher, spielte die Band auf der Piazza Dante, die bald zu klein für das große Publikum war. Zur gleichen Zeit spielte Sammy Rimington auf der Piazza Riforma, und dort war das

Gedränge ebenso groß. Bands mit solcher Anziehungskraft sollte man zeitlich versetzt spielen lassen, damit man zwei Stunden konzentriert zuhören kann. Der Piano Court und die Dixie Night auf dem Monte San Salvatore konnten aus Zeitmangel leider nicht besucht werden. Vielleicht im nächsten Jahr.

Das Programm am Sonntag nachmittag war etwas aufgelockert, einige Bandstands waren „open“, also nicht viel los. Doch nur für kurze Zeit, denn um 15 Uhr begann die Ambrosia Brass Band wieder bei strahlendem Sonnenschein ihre Straßenparade durch Lugano. Trompeter Geoff Bull marschierte einige Zeit mit, stieg dann bei den Storyville Shakers ein und bot mit ihnen ein mitreißendes Programm auf der Piazza Riforma. Die Picayune N. O. Music mußte man auf dem „Schokoladeneisplatz“ (Piazza Cioccare) unbedingt noch einmal hören. Wieder war die Musik gut, obwohl die Musiker in der prallen Sonne sitzend ganz schön schwitzten. Anschließend hörte man noch die Red Bean Jazzers, und obwohl Posaunist Max Palchetti vorher schon mit der Picayune gespielt hatte, blies er noch eine weitere Stunde lang stark engagiert mit. Es ist beachtlich, was er leistet, und wenn es so etwas gäbe, so müßte er zum „Musiker der Festa“ gewählt werden! Die New Mahogany Blues Band zog anschließend auf der Piazza Rezzonico nochmal alle Register und ihre wieder sehr lebendig und ansprechend gebotene Musik war die richtige Einstimmung auf die große Lillian Boute Show auf der Piazza Riforma, die über drei Stunden dauerte und ein schöner Ausklang der 10th Festa N. O. Music war.

Das Fernsehen machte wieder Aufnahmen, der Platz war gestopft voll und hinter dem Bandstand konnte man das Geschehen auf der Bühne besonders schön im Monitor verfolgen, fühlte sich trotzdem mittendrin. Lillian mit weißem Sonnenschirm, Handschuhen und Krinoline stieg voll ein und sang alles, was mit New Orleans zu tun hatte und hat. Ihre Version von „Just a closer“ ist so intensiv und voll von feeling, wie man es selten hört. Später holte sie noch Wendell Brunious auf die Bühne und der Neffe von Percy Humphrey bewies wieder, warum er als bester junger N. O. Trompeter und Sänger bezeichnet wird.

Um 23.00 Uhr sollte alles vorbei sein, aber daran war um diese Zeit noch nicht zu denken. Vier Zugaben liefen noch. Dann kehrte langsam die der Zeit angemessene Ruhe auf der Piazza Riforma ein.

Anders auf der Piazza Rezzonico. Dort trafen sich Musiker, Organisatoren und Besucher beim Hotel-Restaurant Felix, dem Musikertreff, um noch etwas zu reden und die vier Tage vorbeiziehen zu lassen. Bei einem kalten Fendant oder

Pilsner Urquell (ein Besucher aus Mainz liebte es besonders) konnte man sich noch herrlich unterhalten, Pläne von weiteren Tourneen besprechen oder auf ein Wiedersehen 1985 in Lugano anstoßen. Die Temperatur bewegte sich um Mitternacht noch um die 25 °, und niemand wollte eigentlich gehen. Doch irgendwann kam die Polizei, und dann war auch die 10th Festa N. O. Music endgültig aus. Man hatte vier Tage Lugano genossen: den Jazz, die Sonne, die Begegnung mit vielen guten Bekannten, das Essen, den Wein und Grappa. Es war einfach herrlich. Schade, daß es solche Ereignisse nicht öfters gibt. Umsomehr freut man sich auf 1985, wenn die 11th Festa New Orleans beginnt.

Walter L. Henne

# Jazz aktuell

Ein Meer von Jazz

## Northsea Jazz Festival '84

Draußen trübgraue, regennasse Nacht, drinnen grellweiße, weihrauchduftende Wolken: weißverkleidete maskierte Wesen schienen darin zu schweben, während sie auf zahllosen Saxophonen beklemmende Eintönigkeit bliesen. Mit Urban Sax verabschiedete sich das Northsea Jazz Festival 1984 in Den Haag nach drei Tagen und Nächten 'Jazz satt'.

Für den Neuling sorgen neben der Fülle von Jazz-Konzerten die labyrinthartig verschachtelten Gänge und Treppen, die vielen Vortragssäle und Zelte im Congresgebouw für Verwirrung, die zu überwinden er wohl den ersten Abend braucht. Hinzu kommen die vielfältigsten Eindrücke, die alle Sinne beanspruchen: hier werden Poster und T-Shirts, Platten und Bücher verkauft, da duftet es nach Würstchen, nach Kuchen (bloß: du kommst da nicht ran, das Gedränge ist zu groß!), dort spielt ein nur flüchtig beachtetes Quintett Bebop, umtost von hastenden Besuchern, die 'ihr' Konzert suchen, da wächst ein Stau vor den acht Telephonzellen, von denen zwei bald defekt sind, Rauch zwickt in den Augen (Philip Morris sponsort auch diesmal) und überall Jazz! Hat sich die erste Aufregung gelegt, lassen sich die Schwerpunkte orts- und musikmäßig besser erkennen. Im PWA-Zaal, dessen Betreten noch zusätzlich Eintritt kostet, finden die Konzerte statt, wo die klingenden Namen der Stars ein leises Publikum befriedigen. Man sitzt bequem und ruhig im Polster, jeder Platz gewährt freien Blick auf die große Bühne. Es kann losgehen. Cleo Laine macht den Anfang. Kühl, weich und sicher singt sie, entwickelt aus Mozarts Sonaten-Suite „Alia Turca“ einen hinreißenden Jazz-Seat und nennt es selbst „My turkish delight“. John Dankworth, von ihr als Arrangeur, Saxophonist, Klarinetist und - ach ja! ihr Ehemann - vorgestellt, erweist sich als vorzüglicher Partner im musikalischen Dialog. Ein Ellington-Medley rundet dieses angenehme Konzert ab.

Schon oft tauchte die Frage auf, ob Musiker, besonders wenn sie zwei Konzerte hintereinander geben, ihren Vortrag immer gleich gestalten. Eine Komponente beim Konzert bietet natürlich das Publikum, und je später der Abend, desto entspannter und aufgeschlossener ist es. Die kleinen Scherze bei den Ansagen werden mit mehr Gelächter, die Soli mit mehr Applaus quittiert. Alles geht leichter. Eine Überraschung gab es doch: Cleo sang im zweiten Konzert am selben Abend statt Ellington ein Hoagy Carmichael-Medley, statt „Solitude“ kam „Georgia on my mind“, statt des sinnlich-verspielten

„Squeeze me“ kam das silbern-kühle „Stardust“. Eine große Sängerin, diese Cleo Laine. Um so größer die Neugier auf Sarah Vaughan. Aber Lady Sarah macht's spannend. Und bringt den ganzen (selbstgewählten) Konzertplan am Sonntagabend durcheinander, indem sie ihren Auftritt immer wieder verzögert. Das Publikum sitzt und sitzt, wartet und ärgert sich. Selbst der freundliche Stage-Manager lächelt nur noch schwach bei der Mitteilung, Miss Vaughan käme bald, nur noch ein bißchen Geduld. Derweil begeistert eine Etage tiefer der Vocal Summit wohl seine Zuhörer, die liebenswerten alten Texas Tenors Illinois Jacquet, Buddy Tate und Arnett Cobb, vom Ray Bryant Trio launig begleitet, hatte man noch federnden Schritts „Flying home“ summend, verlassen, und nun läßt Sarah uns alle hängen.

Endlich, Licht aus, Bühne frei, Blitzlicht verboten, Pianist George Gaffney, Bassist Andrew Simpkins und Drummer Harald Jones treten auf, beginnen locker zu spielen. Immer noch keine Sarah. Fünf Minuten „Überbrückungs-Swing“. Aber dann rauscht Sarah Vaughan ans Mikrophon. In fließende goldene Gewänder gehüllt, „Love for sale“. Bei Plattenaufnahmen sind Fade-outs ärgerlich, hier, live auf der Bühne, leiser, immer leiser, verblüfft die Technik. „In a mellow tone“ stimmt wahrhaftig milde, man verzeiht ihr die Verspätung und witzig anmutendes Gebaren. Der Tournee-Streß und die Drinks, ihn aufzufangen, haben Sarah doch nicht untergekrigert, auch wenn sie manchmal mühevoll an den Tonleitern entlangschliddert und

die Musiker sensibel Halt bieten müssen. Judy Garland sang das Lied zart als kleines Mädchen, Sarah nimmt es auf und singt tief wie ein Mann, aber ebenso bewegend: „Somewhere over the rainbow“. Ich würde wieder auf Sarah Vaughan warten.

Mehr kostbarer ‚Kammer-Jazz‘ im teuren PWA-Zaal! Stephane Grappelli, ewig-junger Compagnon des unsterblichen Django Reinhardt fand sich mit Niels Henning Ørsted Pedersen am Baß und Marc Fosset an der Gitarre auf der großen Bühne ein und bot Ohren- und Seelenschmaus, „Honeysuckle rose“, noch eindringlicher „Some of these days“, es klang, als spiele Grappelli eher „Some of those days“, sein schönes Geigenspiel hat etwas Schmerzliches, bei allem Schmelz. Der Bassist, von Grappelli mit den Worten vorgestellt: „Dat's from Danmark de King du Jazz-Bass!“ blieb lange bescheiden im Hintergrund, bis er schließlich die drei schönsten Minuten dieses Festivals am Bass spielt, phantasievoll, absolut perfekt und absolut sauber intoniert. Wenn man so viele Jazz-Konzerte fast synchron hört, merkt man erst, wie schwer es sein muß, wirklich sauber Bass zu spielen. Niels Henning kann es!

Zwei andere Bassisten tummeln sich einen Tag später an derselben Stelle: Stanley Clarke, Super-E-Bass-Mann, und Miroslov Vitous, Spezi auf dem akustischen Bass. In seiner Ansage ließ Stanley verlauten, daß sich beide schon früher gefragt hätten: zwei solche Bassisten zusammen in einem Konzert, miteinander allein, geht das? Meine Meinung: es ging

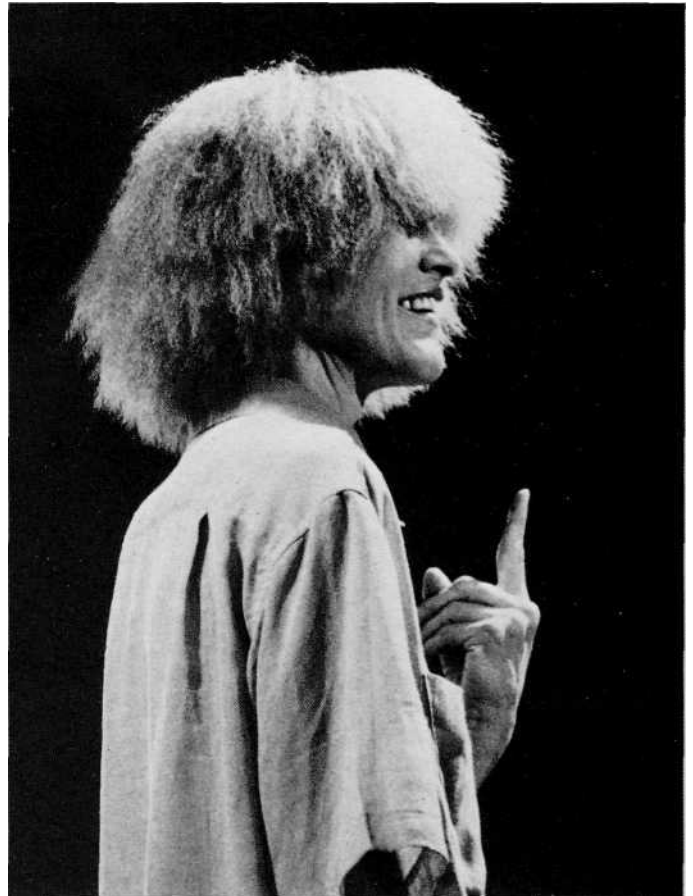


Wiederauferstandenes Mahavishnu Orchestra: John McLaughlin Foto: Karl-Heinz Bechholz



Eine große Sängerin: Cleo Laine

Foto: Hyou Vielz



Dirigierte mit sperrig-winkeligen Bewegungen ihr Orchester: Carla Bley

Foto: Karl-Heinz Bechholz

nicht! Zunächst liefen beide am E-Bass um die Wette am Computer-Bass Thema entlang. Dann begab sich Miroslav ans Piano (also doch nicht nur zwei Bässe!), und Stanley produzierte sich am Bass. Nach Stanleys E-Bass-Solo folgte ein ausgiebiges, vorwiegend gestrichenes A-Bass-Solo von Miroslav, dann strichen beide auf dem A-Bass Improvisationen zu Ron Carters „Education“. Und einen Bass sauber zu streichen - und dann gleich zwei auf einen Streich - nun, die Erwartungen waren wohl zu groß gewesen.

Noch ein anderer Bassist fiel im PWA-Zaal auf: Chris Brubeck, Sohn des berühmten Vaters Dave. Sie spielten im Quartett zusammen mit Randy Jones, Schlagzeug, und Bill Smith, Klarinette. Vier Musiker, vier Musiken. Dave Brubeck bewegte die Tasten in vertrauter Manier, zu der das temperamentvoll geladene Spiel seines Sohnes auf dem E-Bass nicht recht passen wollte. Vollends aus der Reihe fiel der Klarinettist Smith, der sich in den elektronisch erzeugten Echos seiner Klänge verlor und letztlich das Interesse der Zuhörer verspielte.

Auch Dizzy Gillespie & Friends, zu denen Kenny Burrell, Gitarre, James Moody, Tenorsax, Slide Hampton, Posaune, gehörten, ließ die Spiellust vermissen, die er noch im letzten Jahr an der Seite von Paquito D'Rivera in überschaubarem Maße verbreitete. Lionel Hampton gar, der

das Schlußlicht der PWA-Zaal-Konzerte bildete, hatte eine so griesgrämig blickende Band um sich herum versammelt, daß man schleunigst die Flucht ergriff.

Auch show-erprobte Damen machten es dem Publikum schwer, sich auf den teuer erkauften Plätzen zu halten. Miriam Makeba ließ neben hüft-wippenden Begleit-Sängerinnen, die in afrikanisch-folkloristischen Baströckchen tanzten, auch ihre Enkel auftreten, was nicht nur jazz-ungemäß, sondern auch peinlich wirkte. Und Carla Bley hatte das Pech, erst morgens früh nach drei Uhr ihre Big-Band auf die Bühne zu bringen. Grashüpfergrünge wandet dirigierte sie mit sperrig-winkeligen Bewegungen ihr Orchester, bediente sie die Synthesizer-Tasten. Vielleicht war man einfach schon zu müde, um diesem Theater noch etwas abzugewinnen.

Fazit: wer das Extra-Geld für den PWA-Zaal nicht hat, findet an den anderen Vortragsorten bestimmt mehr von dem, was Sache ist. Die elektronischen Superlative wurden im großen Gartenzelt geboten, diesmal ein neues blaues Zirkuszelt, größer, komfortabler als in den Vorjahren. Hier wurde mit hoher elektronischer Spannung heiß gekocht. Hier rockte der Jazz, daß einem manchmal Hören und Sehen verging. Spyro Gyra, vor zwei Jahren noch nobel im PWA-Zaal, riß mit perfekt produziertem, elegant-leichtem Jazz-Rock sein vorwiegend junges Publikum zu

Begeisterungstürmen hin und erwies sich als Trendsetter für das, was sich noch alles unter diesem Zeltdach entladen sollte. Weather Report spulte exakt das Programm ab, das auch vorher andernorts zu hören war: auch Emotionen sind beim Synthesizer mit einprogrammiert. Aber Wayne Shorter ist immer wieder gut.

Ganz besonderes Interesse galt dem wiederauferstandenen (so hieß es!) Mahavishnu Orchestra. Angekündigt war die ‚Keimzelle‘ John McLaughlin-Billy Cobham. Katia Labeque sollte am Keyboard spielen. Statt Billy erschien Danny Gottlieb, statt Katia Mitch Forman. Jonas Hellborg war der Bassist, Bill Evans der Sopran-, bzw. Tenorsaxophonist. Knalliger Jazz-Rock war zu hören, nicht überall zu sehen, das Zelt platzte fast aus den Nähten, wer keinen Seh-Platz hatte, konnte manchmal Johns Gitarre nicht vom Keyboard-Sound unterscheiden! Richtig „dicht“ wurde der Vortrag einmal, als Schlagzeug und Gitarre sich einen wirbelnden Dialog lieferten wie weiland Cobham und McLaughlin in „Phenomenon - Compulsion“. Aber im übrigen erschlug die Lautstärke die Idee - Mahavishnu no more! Die Japaner bewiesen auch hier, daß sie perfekt nachahmen können, was woanders vorgegeben wird. Das Quartett Casiopea - Gitarre, Keyboards, Schlagzeug und Bass - erzeugte glatten, einschlägigen Jazz-Rock, gut anzuhören.



# Jazz aktuell

Die Fans dieser Richtung nahmen's freudig auf.

Aber das waren ja alles nur „Begleit-Erscheinungen“ des wirklichen „Sturms“: der brach erst los mit dem Auftritt von Miles Davis. Schon eine Stunde vor Beginn des Konzerts Sonntagnachmittag um zwei („Round about midnight“ gehört endgültig der Jazz-Geschichte an) war das Zelt gerammelt voll. Miles ließ seine Freunde kaum warten, und der Jubel bei seinem Erscheinen auf der Bühne war fast ebenso eindrucksvoll wie das fast zweistündige Konzert, das Miles im Rahmen seiner jungen Band gab. Seiner Exzentrik im Auftreten verhaftet, bleibt Miles musikalisch nie stehen. Wohl kennt man den unvergleichlichen Ansatz, mit dem er seine Trompete spielt, aber man ahnt nie, wie er sich dieses Mal gibt. Es war zu spüren, daß er Lust und auch Kraft hatte, zu spielen. Eine Blues-Ballade, leicht über Hall gezogen, ist von ungeheurer Spannung erfüllt. Die rockige Entladung erfolgt alsbald. Viel energischer als noch ein halbes Jahr zuvor in Berlin zeigt sich John Scofield an der Gitarre, auch im wahrsten Sinne des Wortes: er zer.fetzt' eine Saite. Die Zeit der Neubespannung nutzt Miles, sich am Synthesizer zu betätigen. Doch wie aus einem Dudelsack läuft nur ein steter Ton heraus, an dem die Musik gleichsam erstarrt. Sobald aber der Bassist Darryl Jones wie mit Peitschenhieben dem Publikum die Bass-Töne um die Ohren schlägt, antwortet es mit ekstatischem Geschrei. Miles bleibt nicht stehen, und solange er sich gut fühlt, wird er immer gut spielen, auch noch am Krückstock. Und er fühlte sich gut, und der gellende Dank für sein Wohlbefinden klingt lange nach, bleibt im Kopf wie der Schall seiner Trompete.

Manch einer ging nach diesem Konzert nach Hause, vergaß vielleicht die anderen, die stehengeblieben sind bei dem Jazz, den Miles mit berühmt gemacht hat, beim Bebop. Viel Bebop gab es auch diesmal in Den Haag, von den „Älteren“ wie J. J. Johnson, von den Jüngeren wie Randy Brecker, von den Einheimischen wie J. C. Tans oder von den Musikern aus der UdSSR, der Gruppe Kadans. Bebop von „Kopf bis Fuß“, vom Zelt auf der Dachterasse bis zum jazzkellerähnlichen Carrousel Zaal II im Basement. Im Dachgarten-Zelt fanden auch die experimentelleren Konzerte statt: der Flötist Chris Hinze spielte dort oben abgehobene transzendente Musik, sehr viel erdverbundener ließ Lester Bowie mit viel Witz seine Brass Fantasy dort marschieren, ein Clarinet Summit mit den vier Klarinetten Alvin Batiste, John Carter, Jimmy Hamilton und Hamiet Bluiett fand dort statt, aber es sieht nicht nur merkwürdig aus, sondern es klingt auch seltsam, wenn vier Klarinetten sich bemühen, Free Jazz vom Blatt

zu spielen. Mitreißend hingegen das Konzert der „Leaders“ Arthur Blythe, Don Cherry, Chico Freeman, Hilton Ruiz, Cecil McBee und Don Moye. Versiert, mit Können und Lust musizieren die sechs und lassen die Regenkühle draußen vergessen.

Die feinen kleinen Konzerte aber finden in den feinen kleinen Sälen jenseits des „Durchgang-Trubels“ statt. Allerdings wurde auch hier oft der Zugang wegen Überfüllung der Säle unmöglich gemacht. Und Baden Powell im Pulk vor der Saaltür zu hören, ist denn doch kein Genuß. Ein Geheimtip der Holländer war Rob Agerbeek, der mit seinem Trio den Tenoristen Georgie Auld im Sweelinck-Zaal begleitete. Rob Agerbeek erwarb sich seine Lorbeeren eigentlich als Boogie-Woogie-Pianist, aber sein Temperament, seine Fingerfertigkeit und seine Phantasie wiesen ihn als Bebop-Pianisten besten Stils aus. „Back to the roots“ führte die Dirty Dozen Brass Band, eine junge Band aus New Orleans, die mit Paraden-Besetzung, also zwei Tuba-Spielern, zwei Trommlern, zwei Saxophonisten und einem Trompeter „St. James Infirmary“ nahtlos und sehr reizvoll zugleich neben „Blue Monk“ stellten.

Aber eine andere Gruppe versprach zum Abschluß noch ein besonderes Vergnügen. Sie wurde wie die junge Pianistin Liz Story und der Solo-Gitarrist Alex de Grassi ebenso als Repräsentant der Windham Hill Records vorgestellt, nämlich das Andy Narell Quintett. Und was da kurz vor Mitternacht des letzten Festival-Abends im

Torneel-Zaal musikalisch über die Rampe kam, wird ein unvergeßliches Konzert-Erlebnis bleiben. Der New Yorker Andy Narell ist einer der wenigen Steeldrum-Solisten. Zusammen mit dem hinreißenden Percussionisten Kenneth Nash, dem sympathischen Gitarristen Steve Erquiaga, dem nicht nur am E-Bass malerischen Keith Jones und dem quiriligen Schlagzeuger William Kennedy versprühte Narell ein Feuerwerk von exotischen Klängen und Rhythmen, vermittelte er nord- und süd-amerikanische Impressionen, gespeist aus Quellen der Folklore, der abendländischen Klassik und dem Jazz. Hier entstand mit jedem Augenblick Musik, wahrhaftig, ursprünglich, hautnah. Ein Erlebnis sowohl für die Musizierenden als auch für die Rezipierenden.

Noch benommen von diesem musikalischen Genuß geriet man taumelnd in die weißen Nebelschwaden, die aus dem riesigen Treppenhaus in alle Winkel drangen. Das spektakuläre Finale mit Urban Sax hatte inzwischen begonnen. Das 9. Northsea Jazz Festival - gestaltet von einer gigantischen Anzahl von Musikern (von denen man wiederum nur viel zu wenigen Aufmerksamkeit schenken konnte), von einer Heerschar von Helfern und von einem wiederum begeisterten Publikum - löste sich gleichsam auf in Schall und Rauch. Im nächsten Jahr gibt es das verdiente Jubiläum: das 10. Northsea Jazz Festival findet voraussichtlich am 12., 13. und 14. Juli statt.

Marianne Therstappen

**Eine Blues-Ballade von ungeheurer Spannung: Miles Davis**

**Foto: Hyou Vielz**



## Eindrücke und Randbemerkungen zum Northsea-Festival

Northsea-Festival, das Congresgebouw Den Haag in regnerisch-schwüler Julimitte, Festival von der Großartigkeit einer Jazz-Bestandsaufnahme. Präsentation von Jazz als zeitgenössischer amerikanischer Musik in ihren vergänglichen und unvergänglichen Formen von gestern und heute. Allerdings hat dies - wenngleich eines der imposantesten und genußreichsten Festivals in Europa - mit europäischem Jazz wenig zu tun. Und scheint's vermißt ihn keiner, 35 Tausend äußerst vergnügten und interessierten Gästen genügte die sowieso überreiche Opulenz der drei Tage, die durchdrungen waren von gesundem (und finanziell gesundmachendem) amerikanischem (schwarzem wie weißem) Selbstbewußtsein. (Die Olympiade LA gibt ja gerade uns Deutschen eine mächtige Lektion diesbezüglich! Zitat „USA Today“: „Nationalismus überschattet Goodwill“.)

Als Miles Davis in seiner Den Haager Pressekonferenz auf die Frage: „Was ist Jazz“ nicht reagierte, wirkte sie deplaziert, banal. Wenn man den letzten der drei musikalischen aus allen Nähten platzenden Tage hinter sich hat, erscheint sie einem insofern, als wir - wir Mitteleuropäer - hier wirklich nur Zuhörer sind, als neu zu stellen. Das hat nichts mit einer schmollenden Feststellung zu tun, daß deutsche Gruppen gänzlich fehlen. (Auf die absichtsvoll unoffiziell, ganz intern im Pressezentrum gestellte Frage, warum sie fehlen, kam die Gegenfrage: „Gibt's gute Gruppen in Deutschland?“) Der Grund am Mangel sich energisch zu Wort meldender deutscher Gruppen (schließlich auch bei deutschen Festivals wie Moers oder Berlin) liegt im Status, den sich Deutsche - abgesehen von einzelnen Musikerpersönlichkeiten - selbst zu- bzw. aberkennen. Ein Status, der damit zusammenhängt, daß so vieles in den deutschen „Szenen“ krank ist, verinselt, so daß weder Glaube, Inspiration, Intensität, Überzeugung noch deren Konsequenz - Kraft und Wille, sich zu behaupten, weil man etwas zu sagen hat - Impulse geben für eine Musik, die sich hören lassen will.

Diese Worte sollen weniger eine Kritik an als eine Feststellung zu einem offensichtlichen Zustand von Frust sein. Daß der deutsche Jazz keine Lobby mehr hat, die sich (wie etwa zu Zeiten einer gewissen inzwischen sehr viel müder gewordenen Kritiker-Generation) um Aufbau und Förderung kümmert, (auch ein Jazzpreis ist da nur eine Alibimaßnahme), ist nicht nur Grund dieser Entwicklung, sondern, wechselwirkend, auch Folgeerscheinung. Ich traf einen bekannten deutschen Jazzpianisten, der in unbeteiligter Freude an

der Show, an den Plattenständen, in den Konzerten, in Coffeeshop und Foyers herumging wie ein genießender Sommerfrischler, der mit all dem nichts zu tun hat. Ich traf aber allerdings auch schwarze amerikanische Musiker der jüngeren Generation, die - wenn nicht mitspielend on stage - ähnlich reagierten, sich distanzierten, als gehörten auch sie eben doch nicht „dazu“. Und da scheint die Frage nach dem, was Jazz und seine Perspektiven heute bedeuten, nicht so abwegig. Vom Phänomen Amerika gleichermaßen angezogen wie abgestoßen, befruchtet wie verdorben, sind wir Mitteleuropäer - auch musikalisch - in einer seltsamen, Haß-Liebe-ähnlichen Situation zwischen Affinität und Selbstbehauptung.

Um gleich bei Miles zu bleiben: Er spielte im Gartenpavillon, einem Riesenzelt neben dem Congresgebouw, in dem sich in den drei Tagen der Jazz-Rock ereignete. Hier wogte das Publikum, so daß man kaum einen Blick auf Miles knallrote Seidenjacke tun konnte. Das blieb so, bei Spyro Gyra, die mit dem Geschmack von wildem, unkompliziertem Spaß die Leute satt und froh machten, bei Zawinuls und Wayne Shorters neu formierten Weather Report, der Reaktionen zwischen nostalgisch-hartnäckiger Ablehnung und neuer Liebe weckte, bei Mahavishnu mit



**Vielsagende Stimme: Sarah Vaughan**  
Foto: Frank Knittermeier

McLaughlin, bei B. B. King, Katie Webster, David Sanborn oder den Japanern von Casiopeia. Miles Davis spielte in letzter Zeit wohl selten so gelöst, so klar und emotional so verständlich in seiner Dimensionsspanne zwischen jener existenziellen Tiefe (festgehalten im Ton, in der Ton-Folge, in der „Zeit“, die unsere Zeit nicht mehr ist, sondern erlittene Intensität)

und jenem Sich-Aufrichten in einer Helligkeit, in den metallisch glänzenden Stolz einer Kraft, die - wie das Licht durch den Schatten - durch die Tiefe bedingt ist.

Das Gleichmaß der Konzerte durchbrachen nur wenige, jedes „Zuviel“ hat ja eine nivellierende Wirkung. Jenes Gleichmaß, das man im schon immer wieder Dagewesenen der beliebten großen Namen erlebt. Was nicht heißt, daß man sie nicht genösse: Sarah Vaughans so vielsagende Stimme, Stephane Grappellis wunderbare und historische musikalische Kompetenz, Tania Marias immer wirksame Vitalität, Benny Carter, Clark Terry, Woody Shaw und die Unzähligen, von denen einem der begeistert durch alle Stockwerke und Säle laufende Körper schmerzt, der Kopf brummt, die Seele vibriert.

Es ist zuviel. Es ist soviel, daß man manchmal einfach gamigendwohin geht und im Foyer still die schönen alten Filme anschaut, etwa bei Count Basie bleibt, wo man manchmal Roy Eldridge und Vic Dickenson sieht; daß zuletzt die unspektakulären Dinge am meisten haftenbleiben: Die Italiener im Quartett des Pianisten Franco D'Andrea zum Beispiel im kleinen Sweelinck-Saal, bei denen man in den musikalischen Gedankengängen und in der Wärme der Klangvorstellungen etwas von „unserer Jazz-Wirklichkeit“ spürt. Die einem etwa beim Clarinet-Summit im Dachzelt, trotz der Qualität der Musiker Alvin Batiste, John Carter, Jimmy Hamilton, Hamiet Bluiett, abgeht, so kammermusikalisch und interessant sich die vier Herren auf ihren Stühlen auch geben, anfangs mit einem Bläser-Quartett wie in einem Münchener Musica Viva Konzert. Aber auch der Geschmack der nachfolgenden „Clari-Flavours“ wird nicht so recht vollmundig, bleibt etwas „unpersönlich“.

Bei Clark Terry spielt - nirgends im Programm zu finden, da eingesprungen - eine Schlagzeugin, verblüffend jung und so, daß man sich beim Betreten des 2. Carouselsaals wie mit einem Windstoß von hinten herbei gezogen fühlt. Alle, auch die Musiker selbst, lächeln ihr zu, und es ist zum Staunen: Dies ist nicht nur Exaktheit und Drive, sondern eine federnde, ungewohnte Qualität von Kraft. Zum ersten Mal wird mir klar, daß Schlagzeug durchaus kein männliches Instrument sein muß. Sie heißt Terry Carrington, und man hört, daß es in New York inzwischen mindestens drei solcher hervorragender, ganz junger weiblicher Drummer gibt. Lester Bowie - in Moers mit seinem Aufgebot ausgezeichneten farbiger Musiker noch mit allen Mängeln der schnell zusammengeholten, ungeprobten „Telefonband“ behaftet und völlig unter Preis verkauft (nur musikalisch natürlich!), hatte inzwischen in der durchgehenden, wochen-

# Jazz aktuell

langen Tournee durch unsere Breiten eine Konzeption erarbeitet, die sich auch in der Zusammenspiel-Qualität hören lassen kann: Mit dem Posaunisten Steve Turre, den ich schon in Bombay mit Woody Shaw bei Jazz Yatra 84 auf seinen phantastischen Conch Shells bewundert habe. Er bläst Klänge, die gleichzeitig ganz nah, ganz fern, kühl, weit, und doch besonders substantiell, körperlich sind. Mit Craig Harris, auch Posaune, der zu den „Young Lions“ der jungen schwarzen New Yorker Szene gehört, und hier, so gut er auch bläst, nichts von der Eigenständigkeit seiner neuen Kompositionen ahnen läßt. Mit dem jungen Frenchhornspieler Vincent Chancy, Bob Stewart, Tuba, den Trompetern Stanton Davis, Malachi Thompson, Bruce Purse und dem Schlagzeuger Phil Wilson.

Cecil Taylor gab im größten, im Star-Saal (PWA) ein Konzert. Dichte Reihen voller Menschen, vorn auf der dunklen Bühne beginnt einer zu singen, zu schreien, zu bellen wie ein Hund. Im Halbdunkel dann, hinter dem Flügel, spielt ein weißes Mützchen Versteck. Spot auf, Cecil nimmt Platz, nicht ohne vorher Direktverbindung mit hochgerecktem Finger von „oben“ nach „unten“, zu Cecil persönlich, zu signalisieren. Was kommt, ist geniales Klavierspiel, Cluster, Akkorde, klangver-

schmolzen und doch von konkreter, plastischer Dichte. Aber der „Text“: Keine Veränderung, so scheint es, seit seiner Solo LP „Fly Fly Fly“. In diesen seinen Formen von Stenogrammkürzeln in Jazz, eng und streng gesetzt wie eine kaum entzifferbar schnelle Folge von Bildprojektionen, findet man einen musikalischen Mikrokosmos. Blues à la Anton Webern, ein Hauch Alfred Brendel, wenn er Impressionisten spielt, Mahlers Collagenteknik der Assoziationen weckenden Liedmetaphern, der ganze Jazz, alle Musik, die man kennt, so scheint es, er kennt sie. Man findet in der Eile nur Teile. Diese strenge Hast, dieses ruhelose Par-Force-Destillat ist so verschlossen, so verschlüsselt, als solle es keiner finden, der nicht in diese schier verzweifelt wirkende Einsamkeit dort am Flügel einzudringen versucht mit dem Aufwand ungeheurer, unermüdlicher Intensität. Auch der Mensch Cecil - erzählt ein New Yorker Freund - lebe ähnlich. Tage lang schläft er kaum, unermüdlich. Um dann diesen Non Stop-Rhythmus durch eine lange Non Stop-Ruhe auszugleichen. Man sitzt da, voller Bewunderung vor dieser unvorstellbar makellosen Technik des Spiels, und rätselt.

Ein weiter, ein schöner Sprung zurück. J. J. Johnsons so klare, so „richtige“, so sprachliche Posaunenformulierungen, im

Sextett mit Nat Adderley, Harold Land, Cedar Walton, Richard Davis. Roy McCurdy am Schlagzeug: Kontrapunktik von besonderer klanglicher und gedanklicher Deutlichkeit. Und ein Sprung, der klar macht, daß der Jazz hier bei dieser 3-Tage-Präsentation durch und durch amerikanische Identität hat, daß er eine „Musik von Welt“, nicht aber gleichzusetzen mit „Weltmusik“ ist: Weit ab, im dunklen, kühlen Toneelsaal spielt und singt das Karnataka College of Percussion mit der indischen Sängerin Rama Mani. (Veena, Tamboura, Tablas, Schlagwerk). Vorjah-ren schon sang sie mit der indischen Gruppe Sangam und Louis Banks Fusion Jazz, hier bleibt sie ganz klassisch, „Song for the Elephant God“ etwa, und dies ist dem Treiben vor den Saaltüren und auf den anderen zehn Podien des Hauses sternenfern entrückt: In seiner Langatmigkeit der Wiederholungen, in seinen fast nur in Versenkung zu erfahrenen rhythmischen und melodischen Bedeutungen, Ausbreitungen, die die Spanne einer Dezime kaum überschreiten. Man spürt die Identität so stark, weil sie fremd ist. Und die Gedanken - wenn nach Urban Sax-Zapfenstreich-Spektakel alles vorbei ist - um eigene, mitteleuropäische, deutsche Identität - nicht nur im Jazz - sind noch lange unterwegs.

Dita von Szadkowski

Erfolge mit Stilcocktail

## Das 6. Playboy Jazz Festival

Bei 16 000 Menschen über 8 Stunden hinweg beständige Aufmerksamkeit zu finden, diese Hoffnung hat George Wein, Programmdirektor des Playboy Jazz Festivals, schon lange aufgegeben. Zumal die Hollywood Bowl an einem drückend heißen Wochenende im Juni eher zu einem Picknick einlädt, als zu einer Hingabe an die Musik. Deshalb wandte George Wein hier noch mehr als sonst den „Stilcocktail“ als Strategie an: ein Drittel Jazz-straight ahead, ein Drittel Fusion/Salsa, ein Drittel Blues/Rhythm 'n' Blues. So stellte er die ca. 33 000 Gäste zufrieden, die an zwei Tagen und bei 16 Stunden Musik insgesamt eine halbe Million Dollar ausgaben, um das Vorrecht zu genießen, diesem Festival in einer bis zum Platzen gefüllten Bowl beizuwohnen, wo sie von Stunde zu Stunde dem Alkohol ein bißchen mehr zusprachen und sich mehr und mehr von ihren Hemmungen freimachten. Samstag, 16. Juni: Der Nachmittag gehörte unbestritten Linda Hopkins, deren Auftritt - Reinkarnation der Bessie Smith - geradezu magisch fesselte. Ob sie Stücke mit Gospelcharakter wie „Down by the riverside“, Texte über zwischenmenschliche Beziehungen wie „Signed, sealed & delivered“ oder Erfolgsstücke, die eng mit der Kaiserin des Blues verbunden sind („Gimme a pigfoot“), sang, aus allem war eine enorme Sicherheit zu spüren, die ihre große Meisterschaft erkennen läßt, mit der sie das Publikum in Bann schlägt. Sie betrat die Bühne in einem weiten, weißen Gewand, das sie im Verlauf ihres Auftritts ablegte, wobei sich ihre wohlgerundeten Formen im hautengen Trikot und in schwarzen Strumpfhosen deutlich abzeichneten. Das Publikum ergab sich Linda Hopkins daraufhin bedingungslos. Vier Gruppen später - die Nacht war bereits über Hollywood hereingebrochen - gelang es B. B. King, eine Begeisterung zu erzeugen, die jener, die die üppige Linda für sich verbuchen konnte, in nichts nachstand. Er wurde von einem sehr gut eingespielten Sextett begleitet und nach der Vorstellung seiner Sängerin Debra Boston in „I'm an evil gal“ begann er seinen Set zunächst recht routiniert, spulte Stücke wie „Everyday I have the Blues“, „Let the good times roll“ und „The thrill is gone“ wie eine gut geölte Maschine ab. Erst mit der Zeit gewann das echte Gefühl die Oberhand und bei einem langsamen Blues in Moll war in B. B. Kings Gesang und in seiner Gitarrenspielweise nichts mehr von den in Las Vegas angewendeten Gimmicks zu spüren, die Musik steigerte sich zu wahrhaft sublimen Höhepunkten.



Wahrhaft sublime Höhepunkte: B. B. King

Foto: Karl-Heinz Bechholz

Nach diesem Schwergewicht des Blues wirkte die Flöte von James Newton sehr zerbrechlich. Seine Musik, die er im Gedenken an Charles Mingus spielte, war voller Würde und die beiden Gastsolisten, die zum Quartett hinzukamen, erweiterten die Vielseitigkeit der Musik. John Carter, ein Musiker, der die Grenzen der Klarinette sprengen will, entwickelte auch in seinem atonalen Spiel einen schönen Ton. Allan Iwohara versuchte in „Goodbye pork pie hat“ zu beweisen, daß das Koto auch für den Jazz geeignet ist. Schon aufgrund seiner ausgezeichneten Instrumentbeherrschung gelang ihm das nahezu überzeugend.

Auf die Hommage an Mingus folgte der Tribut an Willie Bobo. Der vor einiger Zeit verstorbene Percussionist, der bei den beiden letzten Festivals mitwirkte, war aufgrund seines zündenden Latin-Jazz immer ein Liebling der Massen in Hollywood. Die obskure Ansammlung von Musikern, die jetzt unter der Leitung von Willie Bobos Sohn Eric auftraten, zu denen der aggressive Gitarrist Sonny Sharrock gehörte, und zu denen Bill Cosby als „master of ceremonies“ hinzustieß, ließ das Fehlen Bobos umso deutlicher in Erscheinung treten. Man vermißte seine Autorität als Bandleader und es gelang nicht, mit dieser Musik an ihn zu erinnern. Der Sänger Bill Henderson, der in anderer Umgebung schon mehrmals aufhorchen ließ, fühlte sich in dieser Gruppe hörbar unwohl und konnte sich auch nicht recht einfügen. Weather Report zeigt heute, im vierzehnten Jahr seines Bestehens, einige Spuren der Ermüdung. Das Repertoire, das noch

immer aus Stücken von komplexer Struktur besteht, hat nicht mehr die melodiose Qualität von früher, und Joe Zawinul, ein fähiger und kühner Solist, tendiert dazu, seinen drei Keyboards deklamatorische, nichtssagende Klangkaskaden zu entlocken. Wayne Shorter spielt nur die Rolle des zweitrangigen, verdrießlichen Partners. Er wäre erfreulich, wenn er wieder als Antreiber der Gruppe in Erscheinung träte, die durch den bei Miles Davis entdeckten Schlagzeuger Mino Cinelu unaufhaltsam in Bewegung gehalten wird, und die noch viel in sich birgt. In „Two lines“ riefen die Musiker noch einmal einen Begeisterungstaukel hervor und, um diesen nicht abflauen zu lassen, spielten sie noch ihren Hit „Birdland“.

Im Alter von 71 Jahren, nach 48 Jahren ununterbrochener Tourneetätigkeit ist Woody Herman noch immer ein Großer des Jazz. Seine New Thundering Herd, in ihrer Einheit höchst eindrucksvoll, wechselt problemlos von einem jungen frischen „Four brothers“ zu einem erst kürzlich von dem Posaunisten John Fedchock ausgebrüteten „Pools“ über. „Dog Day“, mit einem inspirierten Solo des Trompeters Byron Stripling und Aaron Coplands „Fanfare for the common man“ waren weitere Höhepunkte dieses Sets, das traditionsgemäß auch ein besonderes Stück für den Bluessänger des Orchesters enthält: Woody Herman persönlich. Von Zeit zu Zeit konnten sich einige, die diesen legendären Big Band-Leader vor Augen hatten, nicht eines beklemmenden Gefühles erwehren, wenn sie daran dachten, wie Count Basie 1982 noch ebenso leben-



# Jazz aktuell

dig auf derselben Bühne gestanden hatte. Sie wollten Woody mit herzlichem Beifall ihre Sympathie und ihre Anerkennung kundtun, mit der Hoffnung im Herzen, daß dies nicht das letzte Mal sei. Denn sie alle wissen, daß der Augenblick, da dieser alte Klarinetist wieder mit Duke und mit Count im Paradies der Jazzmusiker vereint sein wird, das endgültige Ende einer Epoche bedeutet.

Die Band, die Shorty Rogers zusammengestellt hat, um seine Rückkehr in das Festivalkarussell und zu Konzerttourneen bekanntzugeben, spielte in dem Stil, der vor dreißig Jahren in Los Angeles sehr populär war - und damit erfüllte Rogers, worum man ihn gebeten hatte. Den Musikern fiel das nicht schwer, doch, wie man sich leicht vorstellen kann, fehlte die Frische von damals. Der Stil von Bob Cooper, Bill Perkins, Carl Fontana und Dick Nash hat sich, wie ihre neuesten Platten beweisen, nun einmal im Laufe der letzten drei Jahrzehnte weiterentwickelt. „Short-stop“ und „The Sweetheart of Sigmund Freud“, mit viel Humor interpretiert, swingten ungezwungen und locker.

Zum Abschluß dieses ersten Festivaltages stieß Mel Torme noch zu der Gruppe. Er hatte seine Stimme immer vollkommen unter Kontrolle und bewies damit einmal mehr das riesige Ausmaß seiner Musikalität und seines Gefühl für Harmonien. Als er „Here's that rainy day“ und „Soon it's

gonna rain“ zu einem Stück verschmolz, wie er dies schon früher mit „Yesterday“ und „Yesterdays“ getan hatte, verzauberte er das Publikum. Nach einer halben Stunde Gesangsakrobatik, löste er Frank Capp ab und wurde so für ein letztes Stück Schlagzeuger der Shorty Rogers Reunion Big Band.

Sonntag, 17. Juni: Zum ersten Mal in der Geschichte des Playboy Jazz Festivals wurde auf Verlangen des Publikums der Auftritt einer Band frühzeitig abgebrochen. Tatsächlich verschwanden Jaco Pastorius und sein Word of Mouth Orchestra unter Geschrei und Buhrufen. George Wein entzog sie dem Zorn der Besucher, indem er seinen Helfern Hals über Kopf die Anweisung gab, die Drehbühne in Bewegung zu setzen. Los Angeles ist nicht Berlin, und es braucht viel, um das kalifornische Publikum zu reizen. Es ist eher tolerant und relaxed. Das Ausschlaggebende lag hier mehr in dem Verhalten von Jaco, als in der Musik des Septetts, einer Art schriller anarchischer Fusion, feedbacks à la Jimi Hendrix, und mit wenig feststehenden Arrangements, aber gleichzeitig dynamisch und mitreißend. Von Anfang an legte Jaco ein höchst seltsames Benehmen an den Tag: Er beschimpfte die Musiker und die Techniker, schleuderte Mikrophone von einem Ende der Bühne ans andere, warf seinen elektrischen Baß auf den Boden, riß die Kabel aus den Verstärkern, stieß

die Lautsprecher mit Faustschlägen herunter. Deshalb also der Skandal und der beschämende Abbruch des Konzerts von Word of Mouth. Hinter den Kulissen kursierte bald das Gerücht, Jaco sei das Opfer „persönlicher Probleme“.

Der Nachmittag begann traditionsgemäß mit einer Jam Session, zu der Jazz-Schwergewichte aufgefahren wurden: Jackie McLean, Altsaxophon, Zoot Sims, Tenorsaxophon, Mose Allison, Klavier, Kenny Burrell, Gitarre, Red Mitchell, Baß, Louie Bellson, Schlagzeug. McLean blies den Blues voller Inbrunst, Allison sang ein ironisches „Your molecular structure“, und Zoot erfand eine geistreiche neue Version von „Mean to me“. Red Mitchell, bis dahin einfühlsamer Begleiter und einfallsreicher Solist (wie man es von ihm gewöhnt ist), beschloß, uns sein neues Talent zu offenbaren. Von einem zuvor aufgenommenen Magnetband spielte er Vokalisieren über ein Solo von Tony Fruscella ab. Es dürfte schwer sein, sich 5 ausgezeichnete Musiker vorzustellen, die sich während ihres Auftritts schweigend gegenüberstehen, um ein Band anzuhören, auf dem sich einer von ihnen in uninteressantem Blödsinn ergeht. Dies war hier der Fall. Die Gesangseinlage war, zur verständlichen Erleichterung des Publikums, von kurzer Dauer, und die Jam Session setzte sich fort, unter dem Drive Louie Bellsons, der hier in bester Form war.



Spuren der Ermüdung: Joe Zawinul



Will die Grenzen der Klarinette sprengen: John Carter

Foto: Karl-Heinz Bechholz

Foto: Karl-Heinz Bechholz

Das Liberation Music Orchestra war so, wie man es von ihm erwartete: es präsentierte Arrangements - die meisten von Carla Bley - von Liedern aus dem spanischen Bürgerkrieg und Melodien aus El Salvador. „Ballad of the fallen“ bildete das Sprungbrett für einen großartigen Höhenflug des Saxophonisten Ernie Watts, der seine Trance auch auf jenen Teil des Auditoriums zu übertragen wußte, welches durch die kontrapunktischen Strukturen der Arrangements ein wenig verwirrt war. Die West Coast Formation des Liberation Music Orchestra - bei der Watts, Haden, der Trompeter Oscar Brashear und der Pianist Milcho Leviev dominierten - schien sowohl von der Qualität (Soli, Ensemble) als auch vom Können her dem New Yorker Gegenstück überlegen. Mit „We shall overcome“ gingen die 60 Minuten zündender und leidenschaftlicher Musik zu Ende.

In dem Moment, in dem Tito Puente mit seinem Oktett erschien, wurde die Bowl von einer ausgelassenen Stimmung erfüllt. Und als die Gruppe „Oye como va“, den Erfolgstitel von Santana, anstimmte, begannen Pärchen in den Gängen, von einem belustigten Publikum ermutigt, zu tanzen. Die Sängerin Dianne Reeves interpretierte ein bezauberndes „I got it bad and that ain't good“, das die allgemeine Fröhlichkeit nicht verminderte, und Eric Bobo gesellte sich, von Tito Puente dazu aufgefordert, zu dem Percussionsmeister zu einem Timbalesduo. In seiner Loge vergaß der Bürgermeister von Los Angeles, Tom Bradley, die Würde seines Amtes und begann mit Händen und Füßen den Takt zu klopfen, und am Ende vermischte sich sein Klatschen mit den allgemeinen Ovationen.

Gleich nach Jaco Pastorius fiel es Carmen McRae und ihrem von dem Pianisten Marshall Otwell geleiteten Trio nicht schwer, die Aufmerksamkeit des Publikums zu eringen. „Lush life“, „Old devil moon“, „Our love is here to stay“, „Sweet Lorraine“, „What kind of fool am I“ wurden mit unvergleichlicher Stimmbeherrschung und Meisterschaft des Vortrags geboten. Carmen begleitete sich in „As long as I live“ selbst mit solch einem Feeling am Klavier, daß sämtliche Unterhaltungen wie durch Geisterhand abgebrochen wurden, kein Laut mehr zu hören war, jede Bewegung stoppte. 16 000 Herzen schlugen im gleichen Rhythmus, wie das der erhabenen Diva.

Der Saxophonist David Sanborn, der sich auf dem Rock- und Pop-Gebiet durch seine Zusammenarbeit mit David Bowie und Stevie Wonder einen Namen machte, präsentierte ein Quintett, das ganz auf die Tagesmode und nicht auf den Jazz ausgerichtet war. Er bewegte sich zwar im Wesentlichen in ausgefahrenen Gleisen - nämlich denen des Fusion/Funk -, be-

mühte sich aber mit volltönenden Gimmicks, mit Klangmotiven, die von den Musikern bis zum Geht-nicht-mehr wiederholt wurden, und mit dem Einsatz des barfüßigen Gitarristen Hiram Bullock, dessen Clownereien einem Rockkonzert angemessen sind, um die Gunst des Publikums. Und die fünf erreichten es auch mit Leichtigkeit, entfesselten erneut eine wahre Tanzwut in den Gängen, zeigten sich aber doch überrascht, als eine junge Frau auf die Bühne sprang und einen Tanz vorführte, den manche für lasziv, wenn nicht gar für obszön hielten. Bill Cosby schritt freundlich aber bestimmt ein, bevor die Dame die Schwelle der Sittlichkeit ganz überschritten hatte.

Auch sieben Stunden Musik hatten den Enthusiasmus des Publikums immer noch nicht abgestumpft: Als Ray Charles erschien, wurde er empfangen wie ein Gott. Zweifelsohne weil sein Genie, das Jazz, Soul, Blues, Countrymusik, Pop und Rock umfaßt, gerade über all diese Richtungen hinausgeht und eine Sprache schafft, die alle verstehen. Von seinem (bemerkenswerten) Orchester das von Clifford Solomon geleitet wurde, unterstützt, die Raelets nur kurz und dann auch nur dekorativ benutzend, schien er eine Stunde lang die Mitte des Universums zu sein. „Georgia“, „Busted“, „Oh what a beautiful morning“, „What'd I say“, „Baby I've got news for you“: unsterbliche Schlachtröser, die die Seele entzückten und das Blut in Wallung brachten. Eine Stunde ökumenischer Gemeinschaft beendete somit ein Fest der Klänge und der Farben vor ausverkauftem Haus.

Jean-Louis Ginibre

## In der Berliner Akademie der Künste

### Improvisationen, Konzeptionen

Ende Juni lud die Berliner Akademie der Künste zu zwei Jazzkonzerten ein, zu „Improvisationen, Konzeptionen“, einem Konzertblock in einer Serie von acht Veranstaltungen, die, über das ganze Jahr verteilt, Schlaglichter auf die Berliner Szene werfen sollen. Von Musikern selbst initiiert, unter ihnen Friedemann Graef, Albrecht Riermeier, Bernhard Arndt, Bernd Kegel und Thomas Wegel, hat das Ganze einen besonderen Charakter. Nicht nur, daß das Zwischenglied eines Veranstalters ausgespart bleibt: mit dieser Initiative, vom Kultursenat als Projektförderung unterstützt, demonstrieren Musiker nachhaltig ein ureigenes Anliegen.

„Improvisationen, Konzeptionen“ also an zwei Abenden, thematisch fixiert, mit festen und wechselnden Besetzungen. Zu

einer festen Besetzung zum Beispiel wird mehr und mehr Percussion total, ein Quartett, das der Schlagzeuger und Vibraphonist Albrecht Riermeier zusammengestellt hat. Den zwei konventionellen Schlagzeugern (Michael Clifton und Riermeier) sind zwei weitreichende Perkussionisten (Tommi Goldschmidt und Topo Gioia) gegenübergestellt. Klangfarben aller Schattierungen kommen zum Tragen, Aufeinanderhören und sensibles Reagieren. In Spannung und Entspannung löst sich der musikalische Ablauf, bilden sich Dialoge heraus. Heiterkeit löst eine „Reib-Idiophonie“ aus: quakende, knarrende, schnarrende Töne werden zu witzigen Folgen zusammengestellt. Da klingt viel Afrikanisches und Lateinamerikanisches an, über Sambarhythmen wird improvisiert, Volksweisen werden zum Besten gegeben. Die individuelle Handschrift der vier Musiker prägt das Gruppengeschehen voll sprühenden Witzes und origineller Ideen.

Den „Walzer im Wandel der Zeiten“ hatten sich Bernhard Arndt und Friedemann Graef vorgenommen. Ungeniert geht der junge Pianist Arndt an die Geräuscherzeugung. Der Flügel wird bearbeitet, präpariert, perkussiv die Tastatur angeschlagen. Das Innere wird flink zum Schlaginstrumentarium umfunktioniert. Wohlbekanntes und Vertrautes werden folglich auf das Glatteis freier Musik geführt, in neue Zusammenhänge gestellt. Swingend fließende Linien ersticken, erstarren nach freien Ausbrüchen. Baritonsaxophonist Friedemann Graef, angemessen adrett im schwarzen Anzug, greift Arndts Walzer-Welt auf. Nachdem der Raum mit seinen verschiedenen Effekten ausgekundschaftet ist, überwiegt seine überzeugende Spielweise, die reich an Obertönen ist, sich mitunter dreistimmig gibt. Das „Wiener Blut“ fließt in New Orleans. Thomas Wegeis „Free Style“, eine am free funk orientierte Gruppierung, hatten sich „special guests“ angeschlossen, um den experimentellen Rahmen zu erweitern, Neues auszuprobieren. Neben einer mäßigen Sängerin, die mit ihrer eigenen Stimme und dem richtigen Einsatz große Probleme hatte, verdienen auch die hinzugezogenen Gäste keine weitere Erwähnung. Der exaltierte Tanz dazu kann den musikalischen Stillstand nicht aufhalten, auch die sich so modisch gebenden Texte nicht. Der Horror vor dem durchorganisierten Medienalltag mit Kabel und Kamera ist uns allen wohl gemeinsam. Der zweite Abend brachte „Musica da camera improvisata“, zwei Duos und ein neu zusammengestelltes Quartett. Ende September wollen die Organisatoren im Ballhaus Naunynstraße einen weiteren Konzertblock präsentieren.

Reiner Kobe

# Jazz aktuell

Zum elften Mal:

## Grande Parade du Jazz in Nizza

Für die aus dem sommerunfreundlichen Deutschland Angereisten wäre diesmal zwar kein „Gool“- aber doch ein „Cool“-Festival zu erwarten gewesen, wettermäßig gesehen. Aber derlei meteorologische Befürchtungen erwiesen sich zum Glück als gegenstandslos: Bei Temperaturen über 25 Grad und stetig azurblauem Himmel trübte kaum ein Wölkchen das zwöftägige Jazzgeschehen in den grünen Gärten der Arenes de Cimiez. Diese sonnenverwöhnte Freiluft-Ambiente ist es denn auch, die der alljährlichen Grande Parade du Jazz in Nizza einen wesentlichen Teil ihres Gepräges verleiht. Zwar ist das einstige gemütliche Hinundherwandern zwischen den drei, zu gleicher Zeit bespielten, Open-Air-Podien besonders an den Wochenenden schier aussichtslos, aber andererseits hat der enorm gestiegene Publikumszuspruch zu einer unübersehbaren Stabilisierung des Cimiez-Gedankens verholfen - trotz aller Finanzierungsschwierigkeiten, die dem Promoter George Wein in letzter Zeit hinterhergefallen sind. Doch davon später.

Diesmal: **The bones**

Wurden die vergangenen Jahre vornehmlich von Tenorsaxophonisten dominiert, so gab es diesmal ein ausgesprochenes Festival für Posaunenfreaks. J. J. Johnson, Slide Hampton, Al Grey, George Masso, Phil Wilson, Curtis Fuller - jeder eine Klasse für sich und überaus reizvoll im Kontrast zueinander, ob es sich nun um einen „Trombone Choir“ der vier Erstgenannten oder um wechselnde Trios, Duos und Einzelbesetzungen handelte. Johnson und Grey verzichteten wider Erwarten darauf, ein paar Titel ihrer gemeinsamen Pablo-Platte aufzubereiten, aber der erwähnte Posaunenchor sorgte gleich am ersten Tag für einen der Höhepunkte der Grande Parade. Sicher trug die Anwesen-

heit J. J. Johnsons - von dem sie schließlich alle gelernt haben, auch und gerade Al Grey - dazu bei, daß jeder zutiefst in der Trickkiste kramte und alles aufs Tablett packte, was an instrumentaler Ressource und gestalterischer Finesse zu mobilisieren war. „Trickkiste“ ist dabei nicht abwertend gemeint, denn technische Fertigkeiten gerannen nie zum Selbstzweck. Keine kalte Virtuosenpracht also, sondern ein begeisterndes Zusammengehen von Imagination, Einsatzfreude und Beherrschung aller Ausdrucksmittel. Welches Format der noch immer viel zu wenig beachtete George Masso mitbringt, müßte sich nun endlich auch außerhalb des Insiderkreises herumsprechen. Bemerkenswert nicht zuletzt seine stilistische Bandbreite: Er ist in einer Dixielandband genauso wenig fehl am Platz wie in Mainstream-Umgebung oder unter Bebop-Leuten. Ihn bei einem schwachen oder nur mittelmäßigen Solo zu erwischen, ist so selten wie ein Sechser im Lotto. Das gleiche läßt sich wohl auch von Phil Wilson sagen, dem zweifellos modernsten, der in Nizza zu hören gewesen war. Posannenasse. Aufgrund seiner komplizierten Harmonik und der tonlichen Experimentierfreudigkeit hatte es der ehemalige Woody-Herman-Mann anfangs etwas schwer beim Publikum, das sich aber nach überwandener Eingewöhnungsphase voll auf die Seite des heutigen Hochschuldozenten schlug.

Die ad hoc zusammengestellten Blowing-Sessions bilden zwar noch immer das Rückgrat des Festivals, aber daneben verpflichtet George Wein zunehmend reguläre, festbesetzte Ensembles, die sich auf ihre spezifischen Arrangements stützen. Damit wird die Gefahr der Eintönigkeit umgangen und Abwechslung ins Programm gebracht. Den geschlossensten Eindruck machte heuer die Gruppe von Red Rodney und Ira Sullivan, die einander auf wunderbare Weise befruchteten und die eine der glücklichsten Partnerschaften eingegangen sind, die es derzeit auf der Jazzszene zu vermelden gibt. Das Erregendste dabei bildeten zweifellos die

atemberaubenden Trompetenduelle, die man in dieser Brisanz und Dynamik selten erlebt hat. Es spricht für die Klasse Red Rodneys, wie er bei Sullivans genialen Höhenflügen mithielt, und wenn man dem 57jährigen Rotschopf bescheinigt, daß er besser spielte als je zuvor, dann ist das gewiß kein Klischee. Den Grundkonsens formte bei beiden der Bebop, der aber mittels modaler Einschübe und chromatischer Abläufe „aufgemotzt“ wurde, ohne jedoch dem Verdacht ausgesetzt zu sein, Anpassung an gängige Trends zu praktizieren. Wesentlich mitbeteiligt am fesselnd durchstrukturierten Sound der Gruppe war Pianist Gary Dial, der die meisten der klangmalerisch bestimmten Arrangements und Originalkompositionen beigesteuert hatte.

**Sweets überstrahlt alle**

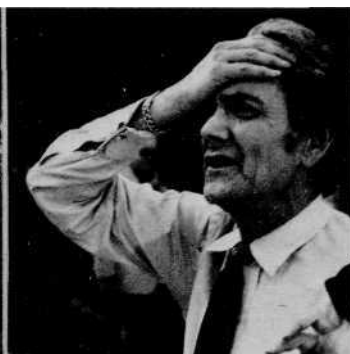
Jay Jay Johnsons All Star Sextett verdient diesen Namen. Harald Land wirkte am überzeugendsten immer dann, wenn er so wenig wie möglich zum Coltrane-Lager schielte. Cedar Walton brillierte unter anderem mit einer höchst eigenwilligen Auslegung von „Without a song“, und die Duo-Korrespondenzen zwischen Richard Davis und Johnson („Misty“, „Bud's Blues“) legten klar zutage, daß der Posaunist inzwischen auch das letzte Quentchen Inaktivitätsrost abgeschmirgelt hat. Im Dave Brubeck Quartett machte Bill Smith durch gesteigerte Intensität seine Tendenz zur Akademik wert, aber es fiel doch auf, daß der kalifornische Klarinettist kaum zu swingen versteht. Free-Jazzer fühlen sich zwar geehrt, wenn man ihnen solches nachsagt, aber im Quartett des Pianisten, der ja auch nicht gerade zu den Leichthändigen zählt, bleibt das ein deutliches Manko. Keine derartigen Probleme hatte Steve Grossmans Bop Time '84, wo der Leader sein Tenorsax mit überraschenden Swingära-Untertönen schmückte. Das Quartett befließigte sich einer unaggressiven, eher wohltemperierten Musik, wobei Schlagzeuger Joe Chambers einen zurückhaltenden, fast



Jay Jay Johnson



Lionel Hampton und Dizzy Gillespie



Joe Bushkin



**Hat die weitere Finanzierung des Festivals geschafft: George Wein**



**Johnny Mince und Bud Freeman**



**Überlegte Phrasierungsart: Etta Jones**

schon leidenschaftslosen Eindruck machte. Mit ihren brav abgespulten Standards der Bebopliteratur und dem unterkühlten Gleichmaß wirkte die Gruppe (Mickey Tucker, Klavier; Junie Booth, Baß) indes etwas blaß. Kam ein bißchen Feuer auf, wie im letzten Festival-Set der Gruppe, dann grassierte allerdings auch bei Grossman das zur Epidemie angestiegene Coltrane-Fieber... Was Joe Chambers bei „Bop Time '84“ zu wenig machte, trommelte Billy Hart hinter Freddie Hubbard entschieden zu viel: Seine ohne Unterlaß krachenden Cymbal-Kaskaden langweilten auf Dauer sehr. Freddie Hubbard sah das sicher anders; bei ihm hatte man permanent das Empfinden, als wollte er nach jeder Nummer ins Mikrofon verkünden: „Hört her, hier spielt der beste Trompeter der Welt!“ Als kontinuierlich bester des Festivals schälte sich im Verlauf der zwölf Tage ein anderer heraus: Harry „Sweets“ Edison, der mit seinen 68 Lenzen soeben vom zweiten oder dritten Wind emporgetragen zu werden scheint. In Nizza überstrahlte Edisons Superform selbst Fixsterne wie Dizzy Gillespie und Joe Newman, und die hatten auch nicht gerade ihre schlechtesten Tage. Übrigens soll Edison einen Vertrag als neuer Leiter des Count Basie Orchesters unterschrieben haben - eine überraschende Nachricht, da allgemein auf Nat Pierce getippt worden war.

Viel zu kurz war das Auftreten des „Workshop Ensembles“, einer losen Schnellgruppierung der New Yorker Club- und Studioszene, mit Kevin Eubanks als Benjamin auf der Gitarre. Alle anderen waren gestandene Pros aus der Jazzbibel, im-

mer gut für kompetente, gehaltvolle Soli über Material von Monk, Parker, John Lewis, Tadd Dameron und so weiter. Curtis Fuller, Frank Strozier, Paul Jeffrey, Harold Mabern, Stafford James, Jimmy Cobb, Ray Mantilla - eine interessante und ausgeprägte Charaktergalerie, in der einzig Louis Smith (als „Ersatz für den neuen Art-Blakey-Trompeter Terence Blanchard eingesprungen) Profil vermissen ließ. In Tal Farlows „European Quintet“ - bestehend aus jungen Franzosen - hätten die zweite Gitarrenstimme (Dominique Cravique) und das Akkordeon von Francis Varis sicher diffizilere Klangkonstruktionen zugelassen als das, was in Nizza eher oberflächlich ausgeschöpft schien. Beim entsprechenden Nachhaken tröpfelte heraus, warum das Ganze wie „großer US-Star mit lokaler Begleitgruppe wirkte.“ Varis und Co. arbeiten in Frankreich als fest etablierte Band, die von Farlow praktisch intakt übernommen wurde. Gemahnte also die Firmierung „European Quintet“ ein bißchen an Hochstapelei, so gab es aber doch eine Reihe guter Soli von Tal Farlow und von dem auffallend mobilen Francis Varis. Mit ihm stellte sich ein bemerkenswerter Newcomer auf diesem jazzspröden Instrument vor, das ja gerade in jüngster Zeit eine Reihe beachtlicher europäischer Talente aufzuweisen hat (Sture Synnefors und Richard Galiano beispielsweise, um nur zwei herauszugreifen).

## Mainstream-Ragout

Die „Hall of Fame All Stars“ entpuppten sich als veritable Dixielandmannschaft in

Mainstream-Manier. Billy Butterfield hatte zwar mit altersbedingten Intonationsproblemen zu kämpfen (dabei ist er anderthalb Jahre jünger als der erstaunliche Harry Edison!), aber besonders Johnny Mince und George Masso lieferten viele exzellente Soli ab - egal, ob sie unter der schweißtreibenden Mittelmeersonne oder um die kühlere Mittelnachtsstunde ihre Instrumente auspacken mußten. Bud Freeman (mit 78 der älteste der Hall-of-Fame-Riege) spielte kühle kleine Meisterwerke an Architektur inmitten swingender Ensemblepassagen mit Lawson/Haggart-Anstrich, und Joe Bushkin (eine lebende Legende der Big-Band- und Eddie-Condon-Ära) sorgte für pointierte Intros und vitale Turbulenzläufe auf dem Klavier. Im Überschwang manchmal etwas zu tremolovertieft, eroberte sich Bushkin aber rasch alle Sympathien als liebenswerter Tasten-Schwadronneur, der das Great American Songbook auswendig zu kennen schien. Einen der immergrünen Standards hat er sogar selbst geschrieben: „Look at me now“, und der durfte dann auch bei fast keinem seiner Auftritte fehlen. Was weitaus vergnüglicher war als die zum Überdruß abgeleierte Kabarettnummer „Big noise from Winnetka“, an der Bob Haggart und Butch Miles offenbar mehr Freude hatten als die JP-Chronisten.

Da Kid Thomas und Louis Nelson wegen Erkrankung absagen mußten, blieben als einziges New-Orleans-Kontingent Dave Bartholomew und die Dirty Dozen Brass Band übrig. Letztere reüssierte mit einer sehr originellen Mischung aus Kreolik und Shout, Rhythm & Blues und stakkatierten



# Jazz aktuell

Jump-Riffs, zusammengebraut zu einer ganz eigenen Art von „junger“ New-Orleans-Musik und durchzogen vom lebensnahen Geist der alten Street- und Marchingbands. In diesen Schmelztiegel paßte dann auch alles hinein - von der „Bourbon Street Parade“ bis zum „Sidewinder“. Dave Bartholomew - bestimmt nicht der beste, aber sicher der lauteste Trompeter des Festivals - fühlte sich in dieser Umgebung am heimischsten; als Gast in Swinggruppen machte er eine weniger glückliche Figur. In den zahllosen Jam Sessions klappte das Zusammenspiel nicht immer so perfekt wie bei Eddie Vinson, Arnett Cobb, Al Grey und Joe Newman, die mit ihren straff sitzenden Headarrangements keine Mühe hatten. Bei den „Texas Tenors“ (außer Cobb noch Buddy Tate und Illinois Jacquet) wurde mit ungebrochener Lungenkraft zum Sturm geblasen, und auch Georgie Auld, dem anfangs wohl die Luftveränderung zu schaffen machte, lief bald zu beachtlicher Form auf. Seine Stärke waren hauchige Tieftonballaden, die er mit majestätischer Grandezza über die Rampe zu bringen wußte. Benny Carters

## Die Schwächen der Stars

Von den Pianisten waren John Lewis, Cedar Walton, Mickey Tucker und Walter Davis jr. die einzigen, die sich nicht vom allgemeinen Hang zum Grandstanding anstecken ließen. Davis verfolgte konsequent die klassisch strenge Bebopschule Bud Powells, und John Lewis demonstrierte einmal mehr, wie ökonomisch ein kluger Pianist mit einer Handvoll Noten auskommt. Judy Carmichael erging sich in technisch perfektem Fats-Waller-Stride, aber Comping und Improvisation schienen der jungen Dame aus Kalifornien nicht zu liegen: Sie sprang aus allen vorgesehenen Stegreifbesetzungen ab und ließ sich vertreten, einmal sogar vom Veranstalter selbst, der am Klavier seine Sache immer noch sehr ordentlich macht, wenngleich er als Promoter gewiß höher zu werten ist. Ray Bryant brachte beidhändig brodelnden Blues, und Lalo Schiffrin jonglierte geschickt mit seiner impressionistisch angeordneten Blockakkordik: Auch als Hollywood-Großverdiener hat er das Jazzen erfreulicherweise nicht verlernt. Er ver-

Cimiez üblichen Schallüberlagerungen zu ersparen. (Es störte sie dann trotzdem noch eine ganze Menge - ein Baum in der Garden Stage, ein paar Mücken, der leichte Abendwind und natürlich die Fotografen.) Das in Massen herbeigeströmte Publikum mußte von George Wein erst einmal auf später vertröstet werden - zum angekündigten Zeitpunkt regenerierte sich The Divine Miss Vaughan noch immer in ihrer luxuriösen Hotelsuite. Derweil durften einige der „kaltgestellten“ Musiker nun doch wieder spielen, eine Lückenbüßerfunktion, die nicht nur Daniel Humair sichtlich verdroß. Als nach über einer Stunde noch immer nichts auf die Ankunft des weißen Prachtmercedes hindeutete, zogen es die JP-Chronisten vor, nach einem anderen Podium überzuwechseln, wo sich John Lewis und Harry Edison für Pünktlichkeit nicht zu schade waren. Auf den ersten Blick sicher alles andere als eine zwangsläufige Kombination, machten aber gerade die stilistischen Gegensätze den Hauptreiz dieses Sets aus, zu dessen Gelingen nicht zuletzt George Duvivier und Oliver Jackson ihr Scherflein



Al Grey spielte mit Georgie Auld



Linda Hopkins sang mit Dee Dee Bridgewater



Dave Brubeck lauschte mit seiner Frau Iola

Altsaxophon schimmerte im lyrischen Seidenglanz der frühen Jahre, aber wenn er zur Trompete griff, machte sich doch seine lange Abstinenz auf diesem Instrument bemerkbar. Jack Sewing stand ein paar Mal vor der für ihn zu schwierigen Aufgabe, George Duvivier vertreten zu müssen, aber sobald der Altmeister selbst seinen Baß umarmte, ging hinter der jeweiligen Rhythmusgruppe sogar noch um Mitternacht die Sonne auf. Larry Coryell war in solcher Umgebung erneut fehl am Platze - eine Wohltat, wenn statt seiner Kenny Burrell erschien und die hohe Kunst des Understatements vorführte. Gleich am ersten Tag traf sich Burrell mit James Moody, Harold Land, Lalo Schiffrin, Jimmy Woode und dem ausgezeichneten Schlagzeuger Nasyr Abdul Al Khabyr zu einem musikalisch fein ausgewogenen Set, der leider etwas in der Fluktuation der auf- und abwandernden Publikumsscharen unterging.

steht davon immer noch mehr als der neue Concord-Mann Johnny O'Neal, bei dem die Bäume wohl nicht in den Himmel zu wachsen scheinen. Seine donnernden One-Man-Shows gehörten nicht gerade zu den geschmackvollsten Solo-Sets des Festivals, und außerhalb der Bebop-Sessions hatten die Swingleute ihre Mühe und Not, den Pianisten in die richtigen Tonarten und Harmonien einzulotsen. Georgie Aulds „The shadow of your smile“ wurde von O'Neal gründlich verdorben, und auch hinter Harry Edisons „Meditation“ war er alles andere als hilfreich.

Um Sarah Vaughan gab es einen ähnlichen Zirkus wie schon bei ihrem ersten Auftreten 1976. Nur für einen einzigen Tag nach Nizza eingeflogen (zum Glück, ist man versucht zu sagen), gelang es ihr wieder mühelos, den Festivalablauf durcheinanderzubringen. Vorsorglich war auf der benachbarten Bühne der Verkehr ausgesetzt worden, um dem Star die in

beitrugen. Als anschließend auch die zweite Bühne auf die empfindsamen Nerven der Göttlichen Rücksicht zu nehmen hatte und die fertig aufgebaute Blues Band von Little Milton Instrument bei Fuß verharren mußte, war es mit der Langmut des Publikums vorbei. Ein Durchkämpfen zum Sarah-Vaughan-Set erwies sich zu diesem Zeitpunkt als hoffnungsloses Unterfangen, aber dem Vernehmen nach sollen die Nichtdabeigewesenen wenig versäumt haben. Die anderen Sängerinnen des Festivals mußten ohne Privilegien auskommen: Linda Hopkins brachte mit mächtiger Bluesröhre und einer pfundigen Portion Sex schwarze Lebensfreude unter die begeisterte Zuhörerschaft; die ebenfalls showerfahrene Dee Dee Bridgewater wußte auch dezentere Töne anzuschlagen. Die jazzmäßigste der Nizza-Vokalistinnen war Etta Jones, deren überlegte Phrasierungsart auch den ältesten Standards neue Seiten abgewann. Das Trio

von Houston Person bewährte sich als ideale Begleitung. Der Tenorist scheint zu den Attributen seiner Prestige-Zeit zurückgefunden zu haben: in Cimiez spielte er wieder soulig und groovy, mit der gutturalen Sonorität der Texas-Shouter (denen er zwar nicht von Geburt, aber von der Konzeption her verbunden ist).

## Enttäuschungen, Überraschungen

Daß der Set-Aufbau bei Elektronik-Gruppen wie Steps Ahead und Spyro Gyra doppelt so lange dauerte wie bei einer kompletten Big Band, nahmen die Zuhörer mehr oder weniger gelassen hin. Betrachtete man aber dann den musikalischen Output solcher Top-Seiler wie David Sanborn, wurde man fatal an den kreißenden Berg erinnert, der ein Mäuschen gebiert. Wesentlich mehr Jazzqualitäten hatten da die beiden Erstgenannten aufzuweisen, dank so vorzüglicher Mallet-Spezialisten wie Mike Mainieri und Dave Samuels. Im Vergleich dazu wurde die eingängige Latin Music von Mongo Santamaria eher lauwarm aufgenommen - vielleicht, weil zuviel Nachtclub-Polish und Las-Vegas-Glätte vorherrschten? Tania Maria bestätigte den schlechten Eindruck ihrer letzten Pop-Platte - schade, daß sich dieses naturbegabte Energiebündel in die Nähe zum Schlagertralala abdrängen läßt. Eine der hitverdächtigen Tania-Maria-Nummern konnte man auch bei der französischen Gruppe Boto et Novos Tempos hören, freilich um drei Stufen geschmackvoller. Das Quintett baute zwar ebenfalls auf durchgehender Achtelmetrik auf, doch

schien die Rock-Vulgarität weitgehend ausgekämmt. Dosierte eingesetzt waren hier auch die elektronischen Verfremdungsmittel, die sich nie zu verselbständigen drohten. Die auf einer 1980 entstandenen Platte mit Chet Baker zu hörende Formation ist zwischenzeitlich umbesetzt worden, unter anderem durch den Posanisten Denis Leloup, dessen verhangenweiche Spielweise ausgezeichnet ins Gruppenkonzept paßt. Der junge Franzose setzte sich derart imponierend in Szene, daß man ihm gerne einmal an der Seite von Slide Hampton, Phil Wilson oder George Masso begegnet wäre. Auch er also ein weiterer Stern am Posaunenhimmel dieses elften Open-Air-Ereignisses in Cimiez.

Für die Festivalüberraschung sorgte ausgerechnet Lionel Hampton, dessen aus jungen Talenten rekrutierte Big Band um Ellen besser war als das, was er in früheren Jahren als Soundstaffage anzubieten pflegte. Keine simpel zusammengestopelten Primitivriß mehr, keine schlampig intonierten Schluderarrangements, sondern präzise ausgearbeitete Sätze, prächtig harmonisierte Saxophonpassagen (die manchmal sogar an Francy Boland erinnerten, vor allem in „Speak low“) und eine Vielzahl dynamischer, frischer Solisten, denen - auch das ein Novum - genügend Raum zum Ausspielen zur Verfügung stand. Kein Wunder, daß sich auch der Hexenmeister selbst zu ausgedehnten Vibraphonexkursionen inspiriert fühlte, die musikalisch zum Besten gehörten, was er seit langem gespielt hat.

Bei Toshiyuki Miyama and the New Herd

erinnerte nur der Name an Woody Herman. Die mit einiger Reputation nach Europa gekommenen Japaner enttäuschten mit ihrer seltsam unaufregenden, perfektionistischen Stromlinienmusik. Das ging alles glatt runter, aber es blieb nichts nach. Wesentlich mehr Feeling offenbarte die blechdominante Big Band des französischen Trompeters Jean-Loup Longnon, der mit je fünf Trompeten und Posaunen sowie Tuba und Waldhorn arbeitete, was seine Arrangements mitunter etwas schwerfällig und eckig ausfallen ließ. Der Gesamteindruck war trotzdem besser als bei Toshiyuki Miyama, da die Franzosen nicht überdrillt wirkten und wenigstens im Ansatz mit individualistischen Eigentönen Farbe aufbrachten. Ein Manko war der Mangel an durchschlagskräftigen Solisten, abgesehen von dem erneut überzeugenden Denis Leloup. In einem anderen Set warteten allerdings auch der Pianist Francois Rilhac und Longnon selbst mit guten Sololeistungen auf, und insgesamt agierte das Orchester hier auch etwas beweglicher.

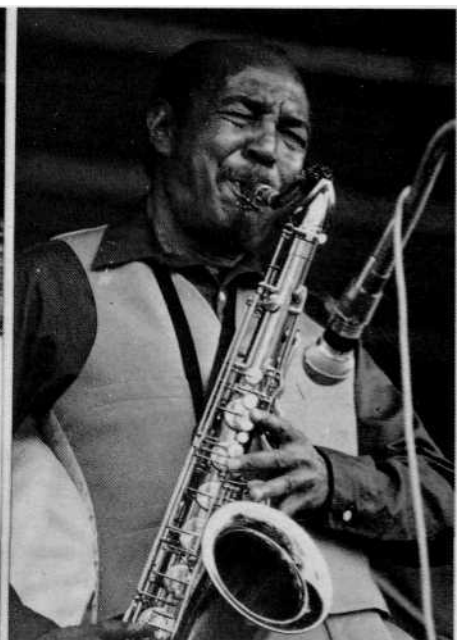
Unter den kleineren französischen Gruppen ragte außer Boto et Novos Tempos nur das modalen Neobop spielende Daniel Humair Quartett heraus (Francois Jeanneau, Saxophon, Cesarius Alvim, Bass, Marc Ducret, Gitarre). Auf einem ähnlichen Plateau wie Steve Grossmans Bop Time '84 (wenn auch in der Solistik erheblich schwächer) operierte das Quartett des blinden Saxophonisten Michel Roques, der auf Flöte, Tenor und Sopran um klangliche Farbkontraste bemüht war. Bester Mann: Bassist Alby Cullaz. In einer



Sorgte für gute Partnerschaft mit Red Rodney: Ira Sullivan



Blies mit den Texas Tenors zum Sturm: Arnett Cobb



Schielte zum Coltrane-Lager: Harold Land

# Jazz aktuell

Flaute zwischen Free und Rock versuchte der Vibraphonist Gilles Perrin vergeblich Segel aufzuziehen, und auch im Quartett von Michel Perez, eines an Attila Zoller orientierten Gitarristen, wehte kaum einmal ein kräftigeres Lüftchen.

Aber das Plus überwiegt

Versucht man ein Resümee des Festivals zu ziehen, dann wurden die paar Schwachstellen durch die vielen Positiva bei weitem aufgewogen. Vielleicht sind zwölf Tage doch etwas zu lang, denn zum Ende hin schien die Programmatraktivität ein bißchen nachzulassen. Das wäre teilweise dadurch zu vermeiden gewesen, wenn George Wein auch bei festen Gruppen wie Houston Person, Dave Brubeck oder dem Workshop Ensemble das bewährte Aufspürten in Session-Formationen betrieben hätte. Und warum nicht auch Sanborn, Steps Ahead und Spyro Gyra in solchen freundschaftlichen „cutting contests“ die Nagelprobe machen lassen? Mainieri, Samuels, Michael Brecker und Warren Bernhardt wären einer diesbezüglichen Aufforderung sicher nicht aus dem Weg gegangen ...

Mitunter nicht sehr kompetent und oft über die Köpfe des Publikums hinweg fungierte die Überzahl der Stage Manager und Staff-Leute, die Wein übrigens nach Gewicht und Häßlichkeit auszusuchen scheint. Da wurde weder das Fehlen angekündigter Musiker erklärt noch auf Verschiebungen innerhalb der drei Podien hingewiesen, und am letzten Tag fiel sogar der einzige Auftritt einer kompletten Gruppe ins informationstrübe Wasser (Five For Jazz aus Italien). Erst auf persönliches Befragen des verantwortlichen Stage Managers erfuhr man beispielsweise vom überraschenden Tod Don Elliotts, der selbst noch in den Programmspalten der Monopolzeitung Nice Matin auftauchte, als er schon längst unter der Erde lag. Immerhin scheint es aber George Wein nun doch geschafft zu haben, die weitere Finanzierung des Festivals abzusichern. Man erinnert sich: Ausgerechnet nach dem Antritt der sozialistisch-kommunistischen Mitterand-Regierung drohte die Existenz in Frage gestellt zu sein, da die Subventionen gekappt werden sollten. Jetzt ist der japanische Multikonzern JVC in die Bresche gesprungen, eine Sponsorrolle, die Wein mit gewaltigen Werbezugeständen erkaufen mußte. Selbst das Schrift-Signet ist abgeändert worden: in Zukunft wird man zur „JVC Grande Parade du Jazz“ nach Nizza fahren müssen. Wenn die musikalische Ausbeute davon unbeeinflusst bleibt, wird man das wohl verkraften können.

Horst Schade/Ilona Rogalski  
Fotos: Harald Dayot

## Ungarische Szene und internationale Gäste

### Jazztage In Debrecen '84

Das örtliche Kulturzentrum und der ungarische Rundfunk haben es auch in diesem Jahr wieder möglich gemacht: das größte, und das heißt in diesem Fall auch das attraktivste Jazzfestival in Ungarn. In den maßvoll kurzen Reden zur Eröffnungsparty schwingt berechtigter Stolz mit, keine Spur von borniertem Lokalpatriotismus. Jazz als ein Medium internationaler Verständigung; Musiker und Besucher sollen sich wohl fühlen. Und dieser Wunsch geht dann tatsächlich auf - vier Tage und Jazznächte lang. Was Ungarn als Reiseland und was schließlich auch dieses Festival angenehm macht, ist schwer auf wenige Begriffe zu bringen. Auf einer Cafe-Terrasse im Zentrum Debrecens sitzend, den Strom der Passanten vorüberziehen sehend, sagte der englische Trompeter Marc Charig: Ich glaube, hier hat vieles einen sanfteren Charakter. Das sind Sätze, die man wohl nur zögernd formuliert. Doch irgendwie spiegelt dieser Eindruck etwas Wesentliches von Stadt, Land und Festival.

Als ein breites Schaufenster angelegt, ließen die Jazztage verschiedene Stilrichtungen nebeneinander agieren, wurden sowohl internationale Gäste als auch die heimische Szene mit all ihren Differenzierungen präsentiert. Letzteres stellte zumal für ausländische Besucher einen besonderen Gewinn dar, denn ein solcher Überblick läßt sich wohl nur vor Ort gewinnen. Äußerst vereinfacht, zeichnen sich zwei Strömungen im ungarischen Jazz der Gegenwart ab: die eine bewegt sich im weiten Bereich des modernen Mainstream (wobei die Jazzrock-Einflüsse eher ab- und die Hinwendungen zur swingend modernen Tradition, freilich angereichert mit all den Klangerfahrungen der vergangenen Jahre, eher zunehmen); die andere Strömung knüpft stärker auch an die eigene Musiktradition an, transformiert die Beziehung zur europäischen, durchaus auch zur ungarischen Musikkultur in eine Sprache, die sich zugleich jenen Musikern verwandt weiß, die dem Jazz seit den sechziger Jahren freiere Spielbereiche geöffnet haben.

Zur erstgenannten Strömung: Expressiv und swingend, in der modernen Tradition, doch nicht epigonal präsentierte sich das Quartett des Bassisten Pal Vasváry mit dem jugoslawischen Gasttrompeter Stepko Gut. Auch die Debrecener Jazzgruppe (die Lokalmatadore!), der mit fünfköpfiger Rhythmusgruppe und drei Bläsern besetzte Percussion Workshop des Schlagzeugers Imre Köszegi, die Jazz-, Rock- und Latin-Elemente einbeziehende Gruppe Kaszakö und das eher kammermusikalisch gepflegt swingende Quartett des Pia-

nisten Janos Gonda sind hier zu nennen, Hervorhebenswert erscheint schließlich der ungarisch-dänische Workshop, ein gemeinsames Projekt der Rundfunkanstalten beider Länder, das so unterschiedliche Temperamente wie den ungarischen Swing-Geiger Csaba Deseö und den dänischen Saxophonisten Simon Spang Hansen zusammenführte. Projekte dieser Art, kooperative Beziehungen zu anderen europäischen Ländern, gehören bereits zur Tradition des ungarischen Rundfunks. Der Mann, der all dies initiiert und bei dem auch die Fäden des Festivals zusammenlaufen, ist der Jazzproduzent und -Organisator Imre Kiss.

Nun zur zweiten Strömung im ungarischen Jazz, der stärker auch mit nationalen Traditionen oder Anregungen arbeitenden, um die Ausprägung einer eigenen Musiksprache bemühten Richtung. Sie steht einerseits der freien Improvisationsmusik näher, schlägt aber andererseits durch die Einbeziehung kompositorischer Elemente auch den Bogen zur zeitgenössischen neuen Musik. Kurz resümierend kann man sagen, daß der Pianist György Szabados als eine Art Vaterfigur dieser Richtung angesehen werden kann. Auf Szabados, seit gut zwei Jahrzehnten ein musikalischer Einzelgänger, der jetzt spürbar Einfluß gewinnt, werde ich noch zurückkommen.

In Debrecen sind mir drei Gruppen mit jüngeren Musikern aufgefallen, die sich engagiert um Eigenständigkeit in dem umrissenen Sinne bemühen. Da ist zunächst des Sextett des Pianisten Károly Binder zu nennen, das allerdings nicht ständig zusammenarbeitet, sondern eigens für das Festival zusammengerufen wurde. Mit dem Sopransaxophonisten Laszlo Des, dem Geiger Ferenc Körmendy und dem Fagottisten Gyula Lukács verläßt Binder schon in der klangfarblichen Kombination die ausgetretenen Pfade; und auch in der Synthese komponierter und improvisierter Parts sucht er nach eigenen Wegen. Ähnlich ambitioniert, stärker mit volksmusikalisch-inspiriertem Material arbeitend, präsentierte sich das Quintett des Tenorsaxophonisten Mihály Dresch. Das Duo des diverse Rohrblattinstrumente spielenden Peter Horváth mit dem Schlagzeuger und Perkussionisten Antal Faragö bot eine sensible, dynamisch verhaltene, durchaus europäisch geprägte Improvisationsmusik. Nicht uninteressant vielleicht, daß Binder und Dresch längere Zeit zusammen gearbeitet, Körmendy und Faragö auch in Gruppen von Szabados gespielt haben. Trotz aller individueller Orientierungen gibt es in diesem Musizierbereich also durchaus Verbindungslinien. Kaum zuzuordnen ist der Debrecen Percussion Workshop, eine Gruppe von Musikern und Musikpädagogen, die sich der Aufführung zeitgenössischer Perkus-

# Jazz aktuell

sionsliteratur widmet, durchaus aber auch improvisatorischen Neigungen nachgeht; und das alles mit beträchtlichem Engagement.

Und dann gibt es einen Musiker, der sich nicht festlegen läßt, ganz bewußt auch nicht festlegen lassen will, weil er eben alles mit Perfektion und auch mit musikanischer Freude betreibt: Aladár Pege. Pege spielte in Debrecen mit seinem Quartett, erweitert durch Gäste wie Stepko Gut, animierend, manchmal dröhnend, immer swingend. Und er spielte solo, in kleinerem Rahmen, atemberaubend virtuos und beseelt, die Quellen seiner Musizierweise freilegend: Klassik, Jazz, Volksmusik, nicht zuletzt die eigene, mit der totalen Beherrschung des Instrumentes verbundene Phantasie. Kein Zweifel, Pege ist ein Kontrabassist von seltenem Format.

Die wohl erstaunlichste musikalische Begegnung des Debrecener Festivals war die Begegnung von György Szabados und Anthony Braxton. Beide hatten bereits miteinander gearbeitet, waren vor zwei Jahren zum ersten Mal zusammen aufgetreten. Vor dem diesjährigen Konzert in Debrecen lagen zwei Tage gemeinsamer Arbeit in einem Budapester Studio (eine Duo-Platte steht in Aussicht), so daß sich beide als bestens aufeinander eingespielt erwiesen. Wichtiger noch erscheinen jedoch die musikalisch-mental Berührungspunkte sowie der gleiche Grad an Ernsthaftigkeit. Szabados hatte Kompositionen vorbereitet, die Post-Webernsche Klangdimensionen und Parlando-Rubato-Phrasierungen miteinander verbinden, die Duo-Interaktion damit vom Material her festlegend, aber dennoch Raum für individuelle Ausformungen und Improvisationen offen lassend. Das Resultat war eine sehr kompakte und zugleich sehr filigrane Musik, die weit weniger von Spannung und Kontrast im herkömmlichen Sinne, als von Feinarbeit getragen war und eine konzeptionelle Übereinstimmung spüren ließ. Daß dabei der lebendige Atem spürbar blieb, zeichnet sie beide aus: Braxton und Szabados.

Ganz bewußt habe ich hier mehr über ungarische Musiker und Begegnungen mit ungarischen Musikern geschrieben, denn die Leser des Jazz Podium werden gewiß sehr viel mehr über diejenigen Musiker wissen, die in Debrecen als Gäste angekündigt waren. Egberte Gismonti und Nana Vasconcelos gaben erneut Einblick in ihre weltmusikalisch gitarristisch-perkussiven Klangwelten. Das New Paul Motian Trio mit dem Gitarristen Bill Frisell und dem Saxophonisten Joe Lovano spielte fließend, schwebend, die Sounds und Melodielinien in ein äußerst komplexes rhythmisches Konzept einbeziehend. Das gelang auf andere Weise auch dem Trio Rainer Brüninghaus, Markus Stockhausen, Fredy Studer, dessen musikalische

Intention ja mittlerweile zu einem musikalischen Begriff geworden ist, ohne sich im Spielprozeß selbst stilistisch festschreiben zu lassen. Das Randy Brecker Quartet schließlich, überraschend mit Eddie Gomez am Baß angereist, bot eine so losgehende Musik, daß man sich fragte, was die danach angekündigte Jam Session noch bringen könnte.

Neben den großen Konzerten im Sportpalast gab es Intimeres im Debrecener Kulturzentrum, Solisten und Kleingruppen; beispielsweise das Trio des Gitarristen Ferenc Snetberger mit einer spanisch-lateinamerikanisch-folkloristisch inspirierten Spielweise. Als Einmann-Band präsentierte sich der tschechische Flötist Jirf Stivfn, eine Art musikalischer Tausendsassa, der zwischen Vivaldi, Mozart, der Romantik und dem modernen Jazz hin- und herpendelt, sich mit einem Tonband begleitend oder programmierend, überall und nirgendwo zu Hause, ein Musikant und ein Schausteller, ein Show-Man böhmischer Provenienz. Er selbst würde sich so wohl nicht mißverstanden sehen. Der Gitarrist Uwe Kropinski hatte das schwere Los gezogen, treffender: zugewiesen bekommen, nach dem bravourösen Aladár Pege aufzutreten. Er tat dies mit der ihm eigenen Bescheidenheit, auf seinen Einfallsreichtum, seine Technik, auch auf die großen Traditionen der Gitarrenmusik bauend, und das brachte ihm schließlich eine Welle der Sympathie entgegen.

Nach so viel Musik bedarf es wohl keiner hobbyornithologischer Ambitionen, wie sie von Albert Mangelsdorff bekannt sind, um sich nach der nahegelegenen Pußta zu sehnen; dort gibt es sie nämlich noch, die (weitgehend) unberührte Natur. Es stehen jedoch zwei Programmpunkte aus, denen mein besonderes Interesse galt und die auch vom Publikum bejubelt wurden, obwohl - dies sei ausdrücklich angemerkt - in Debrecen fast alles ankam. Mich hat seit je das frühe Yamashita Trio beeindruckt. Und nach Sakata und Yamashita selbst trägt nun auch Takeo Moriyama die musikalische Energie dieser legendären Kerngruppe mit einer eigenen Formation, dem Takeo Moriyama Quartett weiter. Wie Yamashita bedient er sich nun auch konzeptioneller Eingriffe, wodurch er die Musik keineswegs zähmt, sondern steigert, in Debrecen zu einem Höhepunkt des Festivals. Ekstase und Disziplin liegen da dicht nebeneinander, und wenn die Saxophonisten gelegentlich zu lyrischen Themen anheben, dann setzt Moriyama all seine unabhängige Wucht dagegen, als wollte er akustische Sinnbilder von geradezu kultischer Kraft in den Raum stellen.

Zum Schluß des Festivals noch einmal, freilich auf ganz andere Art, eine Quintessenz musikalischer Energie: der Peter Brötzmann Workshop mit Marc Charig, John Tchicai, Martin Mayes, Johannes

Bauer, Keith Tippett, Jay Oliver und Willi Kellers. Als gälte es, das erste und das letzte Mal zu spielen, gab sich dieser Workshop aus bis zur Erschöpfung. Das erinnerte an das legendäre Machine-Gun-Octet von 1968, aber es machte doch zugleich auch deutlich, wie sich diese Musik weiterentwickelt hat. Der Anspruch musikalischer Wahrhaftigkeit ist erhalten geblieben, die Möglichkeiten musikalischen Ausdrucks erscheinen facettenreicher, nicht zuletzt modifiziert durch die unterschiedlich angelegten Kompositionen. Diese freilich sind in der Regel nicht mehr und auch nicht weniger als individuell geprägte Rahmenbedingungen für solistische und kollektive Improvisationen. Und auch das erscheint ja beachtlich nach all den Alleingängen der letzten Jahre, daß es auf einmal wieder möglich ist, acht, zum Teil durchaus unterschiedlich orientierte Spieler auf eine Weise zu vereinen, daß es passiert, was Monk seinerzeit wie folgt umschrieb: Let's lift the band-stand. Das nun passierte in Debrecen, und die Leute, die zuhörten und klatschten bis zum unvermeidlichen Ende, hatten's durchaus begriffen.

Noch eine Coda. Die Ehrlichkeit verlangt anzumerken, daß ich den Eindruck des Moriyama Quartetts zum Teil einer Tonbandaufzeichnung verdanke, da ich beim Verbleiben im Konzert keine Möglichkeit gehabt hätte, mit Braxton zu reden. Die Hoffnung auf ein längeres Gespräch wurde allerdings von zwei freundlichen Bur-schen aus Nickelsdorf ausgeräumt, die Braxton - für ihn selbst unerwartet - noch in der gleichen Nacht nach Österreich führen. So saßen wir also eine Stunde zusammen bei ungarischem Essen und ungarischer Zigeunermusik. In Debrecen gibt es das noch: eine nicht nach touristischem Geschmack zugeschnittene Folklore. Ein uralter Mann am Cymbal und ein Geiger mit traurigem Gesicht, ein Virtuose, der an unseren Tisch kam, sind mir in Erinnerung geblieben. Szabados, der dabei war, erinnerte Braxton daran, daß es unter anderem diese Musik sei, über die sie Tage zuvor gesprochen hatten. Ich sprach mit Braxton über die Chancen und die Probleme kreativer Musik. Und plötzlich merkte ich, wie dieser Mann, der im Bereich dessen, was man New Jazz genannt hat, fast eine Art Star ist und der doch noch immer um seinen Lebensunterhalt kämpfen muß, die Tränen unterdrücken mußte, so angerührt von der Ausstrahlung der Musik und der Situation. Als die Musiker eine Pause machten, nahm Braxton - keiner der Zigeuner wird gewußt haben, daß auch er ein Musiker ist, dazu einer der wichtigen der Gegenwart - sein Glas, ging zum Tisch der Kapelle und sagte „Köszönöm“, jenes Wort, mit dem man im Ungarischen Dank ausdrückt.

Bert Noglik



# Jazz aktuell

Powerbetonte Band

## Briininghaus - Torsten Winkel - Alphonse Mouzon

Schwebende Klänge auf den Keyboards wabern durch den blattgoldverkleideten Bad Kreuznacher Kursaal. In rötliches Spotlicht getaucht sitzt mit geschlossenen Augen Rainer Briininghaus hinter den Tasten. Den Kopf aufmerksam zur Seite geneigt. In sich und ins Instrument hineinhörend. Der E-Baß des Ex-Kraan-Musikers Helmut Hattler gesellt sich hinzu. Der Soundteppich liegt weiter ruhig, doch die Maschen verdichten sich, das Bild gewinnt Dynamik. Dann fällt plötzlich mit kraftvollem und schnellem Schlag der Drummer ein. Das Stück wird expressiv und treibend.

Die Charaktere des Pianisten Rainer Brüninghaus und des Schlagzeugers Alphonse Mouzon sind gegensätzlich und ergänzen sich dennoch. Und so präsentiert sich auch die Musik - obwohl die Kompositionen mehrheitlich von Mouzon und dem Gitarristen Torsten Winkel stammen. Brüninghaus hält sich zurück: er prägt mehr unbewußt den Klang der Formation.

Alphonse Mouzon ist ein brillanter Techniker auf den Drums, Snare, High-Hats und der Baßtrommel. Wer ihn vor dem Konzert beobachtet, wie er sorgfältig die Tonhöhen seiner kleinen Trommeln abstimmt, erwartet Besonderes. Doch er erlebt eine Enttäuschung - zumindest in diesem Konzert in Bad Kreuznach. Mouzon trommelt im Power-Play, doch leider

nicht melodisch, wie es in Ergänzung zu Baß- und Piano-Soli angebracht erscheinen könnte. Zum heutigen Tag, ist die Formation bereits ein Stückchen Jazzgeschichte. Vergangenheit. Denn das Zusammentreffen des jungen Rock-Jazz-Musikers Torsten Winkel und des Deutsch-Rock-Bassisten Helmut Hattler mit dem Funk-Jazz-Trommler Alphonse Mouzon sowie dem Jazz-Avantgardisten Rainer Brüninghaus mit der romantischen Seele, soll ein einmaliges Gastspiel sein, meint der Pianist (der im Trio mit Studer und Stockhausen den Förderpreis gewann, den der Südwestfunk gemeinsam mit dem Land Rheinland-Pfalz jährlich vergibt). Brüninghaus leugnet finanzielle Gründe für die ungewöhnliche Verbindung. Er habe „nur einmal ganz anders“, nämlich in einer „powerbetonten Band“ spielen wollen.

Aus den vorhandenen Gegensätzlichkeiten entstand kurzfristig und fast ohne Proben eine Gruppe, die dem Anspruch kreativ und virtuos zu sein, vollauf genügt. Die erwähnte Kritik im Detail bezieht sich daher auch mehr auf Fragen des persönlichen Geschmacks, als auf die Qualität der Musik und die Perfektion der Technik. Ersteres zeigte sich im Zusammenspiel, wobei der Bassist Helmut Hattler eine wichtige Funktion übernahm, zweitens in den Soli, bei denen Alphonse Mouzon in immer neuen Varianten Schlagtechnik und Präzision bewies. Selbst komplizierte Rhythmusfiguren scheinen bei ihm leicht und locker.

Anfangs litt das Publikum ein wenig unter der Ballhaus-Atmosphäre des Kreuznacher Kursaales. Doch in der zweiten, et-

was poppigeren Hälfte tauten die Zuschauer sichtlich auf. Und zum Schluß des Konzertes galt, was Torsten Winkel gefordert hatte: „Funkin' the House down!“,

Klaus Mumpfer

Karibisches Wohlbefinden

## Andy Narell

Einer alten Weisheit zufolge kann man auf jedem Instrument Jazz spielen, sogar auf der Harfe, der Oboe, der Ukulele oder dem Dudelsack. Beispiele dafür finden sich in beliebiger Zahl. Ohne Beispiel hingegen ist der Versuch, den Steel Drums - einer Sonderanfertigung von ölfaßdekeln - moderne Jazzklänge zu entlocken. Der Amerikaner Andy Narell macht das neuerdings unübertroffen vor. Mit seinen Kollegen Steve Erquiaga, Gitarre, Keith Jones, Baß, und William Kennedy, Schlagzeug, Percussion, kam der junge, sympathische Pianist, Komponist, Arrangeur und Steel-Drum-Klöppler zu einem umjubelten Gastspiel in die Hamburger „Fabrik“.

„Ich interessiere mich nicht nur für Jazz“, sagt Narell über seine Intentionen. „Ich favorisiere genauso karibische und brasilianische Musik, alle Arten von Folklore, Calypso ebenso wie irische und keltische Klänge.“ Folgerichtig spannt sein Quartett einen gewaltigen musikalischen Bogen, von Südsee-Seligkeiten à la Trinidad über brasilianische Bossa-Nova-Glut bis hin zu kühlen New Yorker Newjazz-Partituren. Allerdings: Fernab von jedem zufälligen Mischmasch ist hier jedes Stück penibel arrangiert, jede Sequenz sorgfältig abgestimmt, werden die einzelnen Soli mit Inspiration, Spielfreude, ja Emphase ausgeführt. Ein ganz neuartiger Jazz der Lebensfreude artikuliert sich da, rasant swingend, „soul-full“ improvisiert - und immer gleichsam karibisches Wohlbefinden verbreitend.

Andy Narell an den Steel-Drums: Ganz leicht, wie absichtslos huschen die Stöckchen über die gerundete Tonnenwand, fächern mit „ding“, „dong“ und „guang“ eine ganze Welt der lateinamerikanischen Musik auf. Dazu wabbert von der Gitarre ein schwerblütiger, betörender Sound-Schwall herüber, verbinden sich E-Baß-Grummeln und Percussions-Stakkati, Glöckchen-Klingeilen und Gong-Gewitter. Und immer wieder fällt rauschender Beifall des Publikums ein. Zum Schluß sagt Narell bewegt „Thank you“ und bittet die hanseatischen Fans, ihm doch gleich zu den nächsten Gastspielorten zu folgen: Bochum, Villingen und Luxemburg. Ja, für die Amerikaner liegt eben in Europa alles so schön nah beieinander.

Klaus Berger



Funkin' the house down: Torsten Winkel (links) und Helmut Hattler

Foto: Klaus Mumpfer

# Jazz aktuell

Finale im Garten

## Conrad Bauer Quartett Catherine/Escoudö/ Lockwood

Zwei Formationen, die auf eine traditionelle Rhythmusgruppe verzichten, bestritten das letzte der diesjährigen sieben „Jazz-in-the-Garden“-Konzerte. Das Fehlen von Piano, Baß und Schlagzeug erfordert Vielseitigkeit hinsichtlich Melodie und Rhythmus bei den beteiligten Musikern und sowohl das Conrad Bauer Quartett aus der DDR wie das französische „Trio“ werden diesen Anforderungen gerecht.

Posaunist Connie Bauer schickt sich an, „drüben“ eine ähnliche Konstante zu werden, wie sie hüben Albert Mangelsdorff schon seit Jahrzehnten ist. Seine Idealbesetzung ist das Quartett, gebildet von zwei Posaunen und zwei Gitarren, in dem jetzt nicht mehr das Wechselspiel der Doppelduos gepflegt wird, vielmehr machten alle Gruppenmitglieder ihren Anspruch auf individuelle Solistenentfaltung geltend. An der Spitze Connie Bauer mit schlankem und doch sonorem Ton, mit souverän ausholenden Gesten; ihm gegenüber der jüngere Bruder Johannes mit vergleichsweise kecken Akzenten. Aus solistischen Passagen steuert man immer wieder in die Richtung kompakten Gruppenspiels, bei dem sich Posaunen- und Gitarrenklänge (Helmut Sachse stets mit einem Hang zum Geräuschhaften, Uwe Kropinski als akkordischer Rhythmusgeber) zu intensiven, harmonisch wie metrisch befreiten Ensembleklängen verdichten, bei denen vier Individualisten stets zum Gruppengeist zusammenfinden.

Der formalen Freiheit des Conrad Bauer Quartetts tritt das Trio der Gitarristen Phi-

lip Catherine und Christian Escoude sowie des Violinisten Didier Lockwood mit formaler Gebundenheit entgegen. Ein Trio der Saiteninstrumente also, wie es das schon einmal 1979 mit dem „Trio à cordes“ mit dem Cellisten Jean Charles Chapon, Didier Lockwood, und dem Bassisten Henri Texier gab. Das neue französische „Trio“ gab im Garten der Berliner Nationalgalerie sein Deutschland-Debut, bevor es ab September mit einem Auftritt beim „Deutschen Jazzfestival“ in Frankfurt am 15.9. zu einer mehrwöchigen Deutschland-Tournee starten wird. Und die weich gezupften Gitarrenlinien wie die sanft gestrichene Violine wirkten wie Ohren-Labsal gegenüber den kollektiven Klangeruptionen des Bauer Quartetts. Die drei beweisen ein Höchstmaß an Sensibilität in der Klanggestaltung. Da beeindruckt der Melodienreichtum ebenso wie die Schwingungen, die sich zwischen dem metrischen Swing ausbreiten.

Die Eleganz der alten Django-Reinhardt-Schule wird wieder heraufbeschworen, vor allem Lockwoods Bogenstrich strahlt viel von der Liebenswürdigkeit französischer Chansons aus; die lyrische Verspieltheit von Philip Catherine, aber auch die rustikale Erdverbundenheit von Christian Escoude mischen sich zu einem harmonischen Ganzen. Hier sind drei Virtuosen par excellence am Werk, aber nicht nach dem Motto schneller, höher, weiter – alle drei verbindet mehr die Vorliebe für klangschöpferische Geschlossenheit, Technik wird nur ökonomisch als dienendes Element eingesetzt. Da werden Soli nie ins Uferlose ausgesponnen, in den kurzen Stücken überwiegt das Spiel mit den musikalischen Stimmungen, wobei man die Mystizität keltischer Folklore ebenso zu spüren bekommt, wie das Vibrieren und Flimmern, das sich stets ein-

zustellen pflegt, wenn Jazz-Rock-Spielweisen auf unverstärkte Instrumente übertragen werden.

Das Finale der diesjährigen „Jazz-in-the-Garden“-Reihe wurde zum Höhepunkt aller Konzerte, und dem Trio von Philip Catherine, Christian Escoude und Didier Lockwood kann man jetzt schon einen Siegeszug bei der im Herbst bevorstehenden mehrwöchigen Deutschland-Tournee voraussagen.

Lothar Jänichen

**Stille den körperlichen und seelischen Erlebnishunger**

## 1. Fiesta de Salsa - Köln

In einem etwas holprigen, artikellosem Spanisch wurde Ende Juli am Kölner Tanzbrunnen zur ersten Fiesta de Salsa geladen. Salsa, jene Saucen-Musik aus New Yorks El Barrio, den hispanisierten Stadtteilen South Bronx und Spanish Harlem, führt sich auf den cubanischen Gueguancö zurück, nun sagen die Bewohner der Zuckerinsel Son' zu solcher Musik. Im New York der späten 40er Jahre unter Chano Pozo und Machito hieß sie Cubop. Und heute eben Salsa, strenggenommen ein Eintopf afrokaribischer Rhythmik, hispanischer Melodik und jazzgemäßer Harmonik. Plus etwas Rock. Salsa ist im Grunde genommen New Yorks Son-Cuba plus Jazz in zweiter Generation. Die Brüder und Schwestern aus Puerto Rico nicht ganz zu vergessen.

Das Wagnis der Veranstalterin Vera Brandes, mitsamt ihren exotischen Salsa-Köchen ins tiefe rheinische Sommerloch zu fallen, sorgte vor Beginn allerorts für bedenkliches Stirnrunzeln. Daß dieses erste deutsche Salsa-Fest allen Zweifeln zum Trotz in jeder Hinsicht zum rauschenden Erfolg wurde, war nicht nur ein Fingerzeig des großen Manitus dort oben, sondern auch eindeutige Botschaft des zahlreich erschienenen Publikums. Die 5000 Musikfreunde, die nach Köln gepilgert kamen, mehr als in kühnen Sommer-nachtsträumen erhofft, gaben lauthals zu verstehen, daß afrokaribische Rhythmen verstärkt auch in unseren Breiten jubelnden Zuspruch finden.

Dabei fing der Kölner Salsa-Tag recht dürftig an. Candela, ein Latin-Sextett mit drei Italienern, zwei Deutschen und dem Conga-Trommler Billy Torres aus Peru, agierte ohne stilistische Kohärenz und ohne Struktur in Instrumentation und Interpretation. Ihre Phrasen wirkten oftmals unschlüssig, zufällig und ungelent. Daß da noch eine leichtgeschürzte Urwald-



Formale Gebundenheit, Höchstmaß an Sensibilität, Liebenswürdigkeit französischer Chansons, lyrische Verspieltheit, rustikale Erdverbundenheit: Christian Escoude (links), Didier Lockwood (Mitte), Philip Catherine (rechts)

maid in Leopardenkluft übers Podium huschte, so als schwänge sich jeden Augenblick Johnny Weismueller aus dem Lianendickicht hervor, mag als optischer Leckerbissen nur dem ärgsten Macho entgangenen Hörgenuß wettmachen. Auf der Suche nach der Son-Seele wird diese Gruppe noch ein gut Stück Weges zurücklegen müssen.

Hingegen muß die dänische Gruppe Salsa NaMa zu den besten ihres Genres in Europa gezählt werden. Sie hat sich ganz der cubanischen Richtung verschrieben und erinnerte mich oftmals an die Band Son 14 aus Santiago de Cuba. Der Name der Dänen-Latinos allein ist schon typisch (endsilbenverschluckend) cubanisch. Salsa Na(da)Ma(s). Salsa und nichts als Salsa. Herzstück der Salsa NaMa ist ein überdurchschnittliches Blech, das auf der Stärke eines variablen Rhythmus aufbauen kann. Fulminante Wechsel der Tempi, die typischen, rasanten Triolenfiguren und mitunter schmalzige Vokalpartien verleihen dem Kopenhagener Dutzend ein ur-eigenes Gepräge. Der aus Havanna stammende 32jährige Lead-Sänger Jorge Cordero verdeutlicht am nachhaltigsten den cubanischen Stil. Einfach toll, wie die Saiten der Tres (dreisaitige Gitarre) und Cordero bei „Lagrimas negras“ cubanischen Schmalz dem salsatypischen Wechsel der Instrumentierung unterzogen. Die Spitzenklasse der zwölf Mannen aus Dänemark zeigt sich darin, daß sie im letzten Jahr zu einer ausgedehnten Tournee durch Cuba eingeladen wurden.

Während das Konzept der Salsa NaMa typisch cubanisch ist, pflegt Conneccion Latina, Deutschlands beste Formation, die Salsa „al estilo americano“. Bisweilen hören sich die zwölf Musiker wie eine etwas aufgepöppelte Ray Barretto Band an. Conneccion Latina verfügt über einen sehr kompakten Sound sowie über eine virtuose Balance von Rhythmus- und Melodieparts. Die Perkussion ist im wesentlichen mit Latinos besetzt, herausragend der Chilene Ramón Plaza, während die Bläser meist Deutsche sind. Gerade den Blechbläsern würde mehr Aggressivität und Dynamik gut anstehen, vielleicht sollte man es da einmal mit einem Saxophon versuchen. Benny Bailey verstärkte beim Kölner Festival die drei Conneccion-Trompeter, der bop-warme Trompetenton seiner Soli sorgte innerhalb der Gruppe für einen hörbaren Jazztouch. Bailey brachte auf Grundlage der Rhythmussektion eigene reizvolle Akzente ein, konnte sich jedoch nicht nahtlos in den Melodiesatz einfügen.

Mongo Santamaria, Congas-Gott mit Heim in New York und Heimat in Havanna, gab sich experimentierfreudig wie eh und je. Mit zwei säuselnden Querflöten verschrieb er sich diesmal einem eingän-



Timbales-Titan: Tito Puente



Cubanischer Schmalz: Jorge Cordero  
Fotos: David Catalan

gigen, weichen Sound. Auf der Basis zarter Melodielinien konnte er seine wirbelnden Congas-Soli genüßlich bis zu mehreren Minuten auskosten. An der ausgebufften Arrangeur-Dramaturgie Mongos macht sich die jahrelange Profi-Routine schnell bemerkbar. Vornehmlich ist dies eine Entertainer-Dramaturgie, vergleichbar der des Lionel Hampton im Swing, die sich nicht scheut, selbst Pop(u-lär)-Liedchen wie „Summertime“ ins Salsa-Konzept einzubeziehen.

Als Höhepunkt des Abends erwies sich Timbales-Titan Tito Puente. Puente ist ein Traditionalist alter Schule, jeder modernistischen Faxen abhold. Obwohl New Yorker von Geburt, ist seine Salsa bis tief ins Schwarze der Seele cubanisch. Insbesondere versteht es Puente exzellent, mit der rhythmischen Spannung umzugehen, die er mittels seiner Timbales (schmale, paarweise Standtrommeln) wie ein Hexenmeister erzeugt. Auch Tito hat seine Hits. „Oye como va“, seine Komposition, die Carlos Santana als Dauerlutscher im Rockpop feilbot, oder ein Querflöten-inspiriertes „On Broadway“. Durch den Einsatz eines Flügelhorns umschwirren die Puente-Gruppe warmfühlige Melodielinien. Die Clown-Einlagen, Grimassenschneidereien und Tanzzappeleien des Timbalero färbten auf das Publikum ab. Zum Abschluß des Kölner Salsa-Festes waren Tito und seine Mitstreiter ein solch umwerfender Erfolg, daß bei „Pa los Rumberos“ der Tanzbrunnen eher Pützchens Markt glich.

Nach diesem Acht-Stunden-Salsa-Marathon, zu dem das Publikum aus der ganzen Republik angereist war, blieb als simples Fazit: Salsa ist in. Auf die Frage nach den Gründen gab Tito zur Antwort: Weil die Musik tanzbar und fröhlich ist. Ja, das ist es wohl. Keine grinsende Ostfriesenheiterkeit wohlgermerkt, sondern die urwüchsige Ausgelassenheit, die aus einer lebensbejahenden Kulturtradition erwächst. Die Salsa kommt nicht zuletzt dem körperlichen und seelischen Erlebnishunger entgegen.

Der Tanzbrunnen Köln mit seinen idyllischen Rasen- und Sitzfeldern war ein guter Ort für ein solch muskelstimulierendes Festival. Man sah tanzende Menschen, viele Kinder, fröhliche Gesichter, relaxte Picknickanten, kölschseilige Punker und akademische Koks-nasen. Kameras und Tonbänder des WDR brachten Teile des Salsa-Spektakels in die ganze Region. Die mutige Veranstalterin kann Arm in Arm mit dem Kulturstadtrat der Stadt Köln voller Bravour auf diese Pionierleistung schauen. Mit einer Crossover-Gruppe, um neue Publikumsschichten zu erschließen, müßte ein karibischer Sommertag in Köln nächstes Jahr wieder zum turbulenten Volksfest werden.

Wolf Stock

# Jazz News

## 12. Deutsches Jazz-Forum im Oktober in Braunschweig

Das 12. Deutsche Jazz-Forum, das das einzige Festival der Bundesrepublik ist, das sich ausschließlich dem zeitgenössischen Jazzschaffen hierzulande widmet und deutsche Gruppen präsentiert, findet vom 19.-20. Oktober im Freizeit- und Bildungszentrum Bürgerpark in Braunschweig statt. Das Forum ist eine Kooperation zwischen der Union Deutscher Jazz-Musiker, dem Kulturrat und der örtlichen Jazzmusikerinitiative. Gruppen und Musiker, die alle der UDJ angeschlossen sind, verzichten auf die Gage und es gibt neben der Musik ein vielfältiges Angebot an Information und Unterhaltung. Das Forum soll die Begegnung von Musikern und Publikum ermöglichen, bei der es nicht nur um Musik geht. Es werden sich beim 12. Deutschen Jazz Forum vorstellen: Manfred Schoof mit Workshop-Big-Band, Manfred Schoof-Jasper van't Hof Duo, Quartet & Brass, Isabella Celentano Quintett,

Amman Boutz Projekt, Rimmaak, Chapati. Wie schon beim ersten, sehr erfolgreichen Jazzforum vor zwei Jahren in Erlangen werden die jeweils vier Abendgruppen in Braunschweig zeitversetzt auf zwei Bühnen spielen. Die UDJ hat für Samstagnachmittag in Zusammenarbeit mit Musikern, Fachleuten und Verbänden ein Forum im Forum aufgestellt mit offenen Informationsangeboten, Arbeitskreisen und Diskussionsgruppen. Hier sollen wichtige aktuelle Themen, Fragen und Probleme der Jazzmusik aufgegriffen werden. Dazu gehören die seit zwei Jahren bestehende Künstlersozialversicherung (auch) für Jazzmusiker, die Entwicklung zu einer neuen Kultur- und Mediengewerkschaft, die Situation des Jazz in Braunschweig und in Niedersachsen und vor allem spezifische Fragen der Nachwuchsförderung im Jazz. Kontakt: Geschäftsstelle der UDJ, 3304 Wendeburg-Ersehof oder Kulturrat der Stadt Braunschweig, Steintorwall 4, 3300 Braunschweig.

Larry Blackshere wird mit dem Bassisten James Kervin und dem Schlagzeuger James Reynolds von Oktober bis Mitte November auf Europatournee gehen. Das Trio des Vibraphonisten wird bei den Leverkusener Jazztagen zusammen mit dem Saxophonisten Andrew White auftreten. Geplant sind außerdem ein WDR-Mitschnitt am 24.10. in der Bourse in Wuppertal und eine Deutschlandfunk-Direktübertragung des Gastspiels am 28. Oktober im Salt Peanuts in Köln. Kontakt: Dietlinde Gogel, Am Judenbroich 15, 5020 Frechen, Tel. 0 22 34/1 51 48.

Das **Vienna Art Orchestra** reist im Oktober 3 Wochen durch Amerika. Es wird u. a. im Kennedy Center in Washington, beim Jazzfestival in Ottawa, im Public Theatre in New York sowie in 14 anderen Städten auftreten. Anschließend an die Tournee wird es für „hat/Art“ das fünfte Doppelalbum aufnehmen. Nach dem Album „From no time to rag time“ erscheint nun „The minimalism of Eric Satie“, ein konzertantes Programm ohne Rhythmsection, das dieses Jahr auch live an den Festivals in Grenoble, Saalfelden, Willisau und Lille vorgestellt wird. Zudem wird eine Platte mit Ernst Jandl „Bist Eulen“ mit Wolfgang Puschnig, Lauren Newton, Woody Schabata und Mathias Rüegg, sowie eine weitere mit dem Vienna Art Choir „Schweizer Volkslieder“ vorgelegt. Das Vienna Art Orchestra, das im Down Beat Kritiker Poll an erster Stelle unter „Talent deserving wider recognition“ gewählt wurde, beabsichtigt im nächsten Jahr wieder in Europa auf Gastspielreise zu gehen, nachdem es in diesem Jahr bereits Reisen nach Indien und Thailand unternommen hat. Kontakt: Mathias Rüegg, Graf Starhembergasse 20/5, A-1040 Wien, Tel. 222/ 6 55 91 22 und 6 50 97 03.

**Jazzon**, das Dortmunder Jazz-Trio, das es sich zum Ziel gesetzt hat, neue musikalische Aspekte aus der Verschmelzung von modernem Jazzrock mit traditionellen Elementen, vorzugsweise aus dem Bop, zu gewinnen, wird im Herbst wieder auf Tournee gehen. Es besteht aus dem Gitarristen Bertold Gnichwitz, dem Bassisten Volker Heinze und dem Schlagzeuger Claus Gnichwitz. Kontakt: Claus Gnichwitz, Flotowstr. 10, 4600 Dortmund 1, Tel. 02 31/ 81 38 03.

## 2. Aachener Jazzworkshop

Zum zweiten Mal findet in der Volkshochschule in Aachen ein Jazz-Workshop statt, der Amateurmusikern Gelegenheit geben soll, vier Tage lang bei bekannten Jazz-Profis zu lernen und gemeinsam mit ihnen zu spielen. Termin: 8.-11. November. Als Dozenten werden mitwirken: Albert Mangelsdorff, Posaune, Manfred Schoof, Trompete, Hugo Read, Saxophon, Charles Loos, Klavier, Eddy Maron, Gitarre, Sigi Busch, Bass, und Peter Giger, Schlagzeug. Prof. Wolfgang Breuer leitet den Workshop und betreut die Fächer Jazz-Harmonielehre und Arrangement. Das Programm sieht Instrumentalunterricht, Combospiel und Unterricht in theoretischen Grundlagen vor. Am Samstag, den 10. November findet ein öffentliches Dozenten-Konzert im Audimax der Technischen Hochschule Aachen statt. Filmvorführungen und ein Bücher- und Notenverkauf ergänzen das Programm. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 80,-. Kontakt: Thomas Fiedler, Volkshochschule Aachen, Peterstr. 21-25, 5100 Aachen, Tel. 02 41/4 8417.

Das **Musiker-Handbuch** ist jetzt im 6. Jahrgang in neuer, überarbeiteter Auflage erschienen. Es beinhaltet Anschriften aus Deutschland, Österreich und der Schweiz u. a. von Festivals, Musikmessen, Konzertdirektionen, Musiklokalen, Musikhochschulen, Komponisten, Musikzeitschriften, Schallplattenverlägen, Musikverlagen. Es umfaßt 307 Seiten, kostet DM 42,- und ist erhältlich vom Konzert Verlag, Elisabeth 1, 4834 Harsewinkel 1, Tel. 0 52 47/ 26 42.

**Peter Kowald** tritt ab September mit dem Saxophonisten Charles Gayle im Duo auf und spielt am 23. September anlässlich der Verleihung des Eduard-von-der-Heydt-Kulturpreises der Stadt Wuppertal im Trio mit Gayle und Andrew Cyrille. Gayle, der kürzlich in einem Kurzfilm von Alpha Jacob und Ebba Jahn im 3. Programm des WDR als Straßensaxophonist gezeigt wurde und in dem Dokumentarfilm über die neue Jazz-Szene in New York von Ebba Jahn zu sehen und zu hören ist, wird im Herbst mit Peter Kowald wieder nach New York gehen, dort im „Sweet Basil“ und im Goethe Institut Konzerte bestreiten und auch in Kanada gastieren. Für Februar 1985 ist ein Konzert in der New Yorker Carnegie Hall vorgesehen, bei dem in der einen Hälfte ein Quartett um Peter Brötzmann, in der anderen das Peter Kowald Trio zu hören sein wird. Das Carnegie Hall Konzert wird vom Goethe-Institut unterstützt. Das Kowald Trio wird danach in Reykjavik auftreten und auf eine ausgedehnte Tournee mit Rashied Ali durch Europa gehen. Kontakt: Ulli Blobel, Nützenberger Str. 9, 5600 Wuppertal, Tel. 02 02/30 92 84.

Eine **Jazz-Reise zum Jazz Jam-boree Warschau** führt theatron, die Gesellschaft für Festivalreisen und Kulturtouristik GmbH vom 24.-29. Oktober durch. Diese Reise ist der Auftakt einer derartigen Serie, die zu den wichtigsten Festivalorten der internationalen Szene führt. Die Reise nach Warschau wird im Komfortbus unternommen, diverse Zustiegspunkte im gesamten Bundesgebiet sind vorgesehen, Preis DM 800,-. Kontakt: theatron GmbH, Culemannstr. 5, 4800 Bielefeld, Tel. 05 21/29 84 82, 28 56 22 oder Neuer Wall 15, 2000 Hamburg 36, Tel. 0 40/34 07 42.



Im Oktober wieder auf Europatournee: Larry Blackshere

Foto: Hans Kumpf

## November: 4 Jazzkurse Burghausen

Vom 16.-18. November werden im Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen vier Jazzkurse durchgeführt. Es sind dies:

### Sonderkurs 30 für Gitarre

(195. Jazzkurs Burghausen), vor allem - aber nicht ausschließlich - für Anfänger. Unterrichtsprogramm: Anschlag, Akkorde, Themen, Improvisation. Dozenten: Wolfgang Ruß, Gitarre, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

### Sonderkurs 2 für Saxophon

(196. Jazzkurs Burghausen), vor allem - aber nicht ausschließlich - für Anfänger. Unterrichtsprogramm: Instrument einschl. Bearbeitung von Blättern, Ansatz, Tonleitern/Akkorde, Übungen im Zusammenspiel, Improvisation, Geschichte des Saxophons im Jazz. Dozent: Joe Viera.

### Sonderkurs 20 für Jazztanz

(197. Jazzkurs Burghausen), vor allem - aber nicht ausschließlich -

für Anfänger. Dozenten: Claudia Riede, Jazztanz, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

### Sonderkurs 9 für Gesang, Chor

(198. Jazzkurs Burghausen). In diesem Kurs liegt das Hauptgewicht auf der Arbeit in einem Chor. Notenkenntnisse sind Voraussetzung. Blattsingen ist erwünscht. Unterrichtsprogramm: Atemtechnik, Stimmbildung, Blues, Seat, Textgesang, Neue Techniken. Dozenten: Axel Prasuhn, Gesang, Joe Viera, Geschichte des Gesangs im Jazz.

Die Teilnehmerzahl für diese Kurse ist beschränkt, daher ist baldige Anmeldung ratsam. Sie ist jeweils zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr von je DM 50,- pro Kurs auf das Konto Nr. 47716/BLZ 71093000 (H. Viertel) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.



**Arrigo Polillo**, einer der wichtigsten europäischen Jazzpublizisten, Chefredakteur der italienischen Zeitschrift „Musica Jazz“, ist am 17. Juli in Mailand einem Herzinfarkt erlegen. Polillo, der am 12. Juli 1919 in Pavullo nel Frignano bei Modena geboren wurde, hat 1943 sein Jurastudium als Anwalt abgeschlossen, war aber schon als Student zur Zeit der Verfemung des Jazz durch die Faschisten für diese Musik eingetreten. Als dann nach dem Krieg Gian Carlo Testoni im Jahr 1945 die Zeitschrift Musica Jazz gründete, wurde Polillo als Redakteur sein Stellvertreter und nahm 1965 nach Testonis Tod dessen Platz ein. Polillo war Autor verschiedener Jazzbücher, worunter sein wichtigstes „Il Jazz“ ist, das 1975 erstmals in Italien und dann 1978 unter dem Titel „Jazz-Geschichten und Persönlichkeiten der afroamerikanischen Musik“ in der Übersetzung von Eginio Biagioli im Herbig Verlag in Deutschland erschien. Polillo war zudem ein rühriger Organisator von Konzerten und Festivals in Mailand und vielen weiteren italienischen Städten, war mit vielen bedeutenden Jazzmusikern eng verbunden und mit Kritikern und Publizisten in aller Welt befreundet. Polillos bisheriger Stellvertreter Pino Candini wird nun mit den Mitarbeitern die Geschicke von Musica Jazz im Sinne von Arrigo Polillo und der Tradition dieser Zeitschrift fortführen.

George **Wein/Simone Ginibre** Enterprises wird jetzt in Deutschland vertreten durch: Lisa Boulton, Adlering 7, 7730 VS-Villingen, Tel. 07721/62263. Im Herbst u. a. on tour: Jimmy Smith Trio, Chicago Blues Legend, Gil Evans mit Band, Slide Hampton.

Jochen Smiles in Big Band Formation bietet neben Bearbeitungen von Gillespie-, Monk- und Coltrane-Themen eigene Stücke, die von Rock bis Free reichen. Zum Orchester gehören 2 Trompeten, 2 Posaunen, 2 Hörner, Tuba, Flöte und Sopransaxophon, Alt-, Tenor-, Baritonsaxophon, 2 Fagottspielerinnen, Klavier, Synthesizer, Baß und Schlagzeug. Kontakt: Jochen Schmidt, Nordring 45, 4630 Bochum 1, Tel. 0234/60325.

Big **Mama Thornton** erlag im Alter von 57 Jahren am 25. Juli in Los Angeles einem Herzschlag. Die am 11. Dezember 1926 in Montgomery, Alabama, geborene Bluessängerin stellte sich auch Mitte der 60er Jahre in Deutschland mit dem American Folk Blues Festival vor. Sie nahm „Hound dog“ auf, bevor Elvis Presley damit einen Hit hatte, ihr „Bali chain“ wurde vor allem von Janis Joplin bekanntgemacht. Ihr Tätigkeitsbereich blieb auf Clubs und gelegentliche Festivalauftritte beschränkt. Sie bekam nie die Anerkennung, die sie aufgrund ihres Gesanges verdient hätte.

Rainer Pusch hat sein Quartett neu formiert. Mit dem Saxophoni-

sten spielen jetzt der Pianist Wolfgang Meyer, der Bassist Johannes Schädlich und der Schlagzeuger Thomas Zahn. Die Rainer Pusch Big Band, die von Anfang Juni bis Ende Juli jeden Sonntag im Heidelberger Cave 54 auftritt, wird Mitte September ihre Arbeit wieder aufnehmen. Kontakt: Rainer Pusch, Reichensteinstr. 66, 6903 Neckargemünd, Tel. 06223/72326.

**Thomas Cremer** geht im Herbst mit seiner Gruppe, zu der der Gitarrist Peter O'Mara und der Bassist Thomas Heidepriem gehören, auf Tournee. Kontakt: Thomas Cremer, Allendorfer Str. 38, 6000 Frankfurt 50, Tel. 069/515492.

**Aki Takase** wird ab 20. Oktober bis Ende des Monats mit ihrem Quartett auf Europatournee gehen. Mit der japanischen Pianistin spielen der Altsaxophonist Eichi Hayashi, der Bassist Nobuyoshi Ino und der Schlagzeuger Takuji Kusumoto. Kontakt: ENJA Records, Frundsbergstr. 36, 8000 München 19, Tel. 089/16 17 77 oder 16 51 72.



**Nimmt im November ihre erste Platte in Deutschland auf: Neptune Band of Zimbabwe**  
Foto: Ilo the Pirate

Die **Neptune Band of Zimbabwe** wird im November ihre erste Schallplatte in Deutschland aufnehmen. Die Band ist die einzige schwarzafrikanische Formation, die archaischen New Orleans Jazz in Originalform spielt. Seit 1981 ist die Band regelmäßig einmal in der Preservation Hall in New Orleans zu Gast, ebenso trat sie beim Breda Festival auf und unternahm in diesem Frühjahr eine Deutschlandtournee. Anlässlich ihrer Plattenproduktion wird die Gruppe vom 27. Oktober bis 11. November wieder in Deutschland auftreten. Kontakt: Jürgen Wippich, 3109 Wieckenberg, Tel. 0 51 46/17 55.

**Elvin Jones** trat kürzlich mit seiner Jazz Machine im Village Vanguard in New York auf. Mit dem Schlagzeuger spielten: die Saxophonisten Frank Foster und Pat LaBarbera, der Bassist Cliff Jackson und der Pianist Fumio Karoshima.

Die **Darktown Jazzmen** feierten kürzlich ihr 25jähriges Bestehen mit einem Jubiläumskonzert in der Osnabrücker Stadthalle, bei dem sich auch der Pianist Brian Lemon vorstellte. Die Osnabrücker Dixielandband, die 1959 gegründet wurde, legte zwei Platten vor, unternahm Tourneen nach Holland, Frankreich und England, reiste mit Gastspielern wie Wild Bill Davison, Monty Sunshine, Beryl Bryden, Art Hodes und Roy Williams. Die Band besteht aus dem in Düsseldorf lebenden englischen Trompeter Cliff Wren, der Saxophonistin und Sängerin Silvia Droste, dem Posaunisten Jürgen Flaskamp, dem Bassisten und Sousaphonisten Jochen Kristek, dem Banjospieler und Gitarristen Kai Uwe Knoche und dem Schlagzeuger Hans Schäfer. Kontakt: Jürgen F. Flaskamp, An der Blankenburg 24, 4500 Osnabrück, Tel. 0541/4 84 83.

**Togetherness** haben Martin Bruegger und Ivano Borgazzi ihr Piano-Baß-Duo getauft, das ausschließlich eigene Stücke der beiden spielt. Kontakt: Martin Bruegger, Bahnhofstr. 33, CH-4104 Oberwil.

**Esther Phillips** starb Anfang August im Alter von 48 Jahren in Los Angeles. Die aus Galveston, Texas, stammende Sängerin hatte schon Ende der 40er Jahre unter dem Namen Little Esther ihre ersten großen Erfolge mit der Johnny Otis Band. Mitte der 60er Jahre konnte sie ein Comeback erleben. Ihre Stärke jedoch blieb der Bluesgesang, obwohl sie mit populärem Material größere Erfolge verzeichnen konnte.

**Laboratorium**, die Jazz-Rock Gruppe aus Polen, hat bereits ihre achte Platte unter dem entsprechenden Titel „No. Eight“ vorgelegt. Das Quartett, das aus dem Saxophonisten und Vokalistin Marek Stryszowski, dem Keyboardspieler Janusz Grzywacz, dem Bassisten Krzysztof Olesinski und dem Schlagzeuger Andrzej Mrowiec besteht, wird vom Musik-Zirkus Kollektiv, Dorfstr. 29, B800 Thalwil, Schweiz, vertreten. **Aladar Pege** wird im Dezember mit dem Gitarristen Attila Zoller einige Duo-Auftritte in Deutschland bestreiten. Kontakt: ENJA Records, Frundsbergstr. 36, 8000 München 19, Tel. 089/16 17 77.

**Peter Lipa**, Jazz- und Bluessänger aus der CSSR, gastiert in der ersten Oktoberwoche zusammen mit seinem Pianisten Peter Breiner in der BRD. Das Programm des Peter Lipa Duos enthält neben Jazz-Balladen und bekannten Blues-Standards auch Stücke aus der Feder der Beatles, Seat-Einlagen sowie Free Jazz Vokalisationen. Kontakt: Christian Rudolph Musikverlag, Am Hegewinkel 20, 1000 Berlin 37, Tel. 0 30/8 13 16 65.

Ein **Bundestreffen** der Musikerinitiativen findet vom 21. - 23. September im Kommunikationszentrum „die börse“ in Wuppertal statt. Die Idee des Treffens entspringt dem Wunsch nach überregionaler Zusammenarbeit, u. a. auch zur Durchsetzung gewerkschaftsähnlicher Ziele. Beim Treffen werden folgende Punkte erörtert: Vorstellung der Initiativen, überregionale Zusammenarbeit, Finanzierung von gemeinsamen Vorhaben, Möglichkeiten, die ein bundesweiter Zusammenschluß bieten könnte, Referate über „Medien und Musikerinitiativen“. Kontakt: Manfred Seiffert, Feldstr. 2, 56 Wuppertal 2, Tel. 0202/555190.

**Argile** hat im August in neuer Besetzung eine Platte aufgenommen, die im Oktober auf einer großen Deutschlandtournee vorgestellt werden wird. Das Quartett, das eine Mischung aus südamerikanischer, afrikanischer, nah- und fernöstlicher Folklore, lyrischem und freiem Jazz und Elementen der Rockmusik und der modernen Klassik bietet, besteht aus dem aus Indien stammenden Bassisten Sidney Moss, dem Gitarristen und Oudspieler Julius Golombeck, dem Flötisten Dieter Weberpals und dem Vibraphonisten, Xylophonspieler und Percussionisten Achim Schmidt. Kontakt: J. Golombeck, Orffstr. 19, 8500 Nürnberg 70, Tel. 09 11/61 58 24.

# Jazz News

Das **United Jazz + Rock Ensemble** wird vom 9.-23. Oktober 12 Konzerte in England geben. Im Anschluß daran folgt beim NDR in Hamburg, quasi im Vorgriff auf das im Jahr 1985 anstehende 10jährige Bestehen der Gruppe, eine Fernseh- und Hörfunkproduktion. Das Jubiläum wird nächstes Jahr dann mit einer ausführlichen internationalen Tournee gefeiert.

**Jazz** ist der Titel eines Buches, das die Geschichte des Jazz zum Inhalt hat. Es wurde von Frank Tenot unter Mitwirkung von Michel Legrand und Daniel Filipacchi geschrieben. Die Illustrationen stammen von Raymond Moretti. Kontakt: Sofra Diffusion, 104 ter, bid. Voltaire, F-75011 Paris.

**Percussion & Wind**, die Gruppe des Dresdner Trompeters Heinz Becker wird für das Festival „Percussion Total“ im September in Berlin und Wuppertal neu formiert. Der heute in Wuppertal lebende Musiker zog dazu den Vibraphonisten und Marimbaphonspieler Tom van der Geld, den Schlagzeuger Edward Vesala und den Percussionisten Albrecht Riermeier heran. Kontakt: Ulli Blobel, Nützenberger Str. 9 a, 5600 Wuppertal.

Das **8. Jazzfestival Neuwied** wird am 15. und 16. Juni 1985 stattfinden. Schwerpunkt des Programms wird der Komplex Weltmusik sein. Das Festival, das von der Jazzinitiative Neuwied eigenfinanziert wird, steht in Verhandlung mit Jack DeJohnette's Special Edition, Don Cherry, Jon Abercrombie, Nana Vasconcelos, John Christensen, Collin Walcott u. A. Kontakt: JIN, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1. **Toto Blanke** und Tony Lakatos spielten im August mit zwei griechischen Musikern auf verschiedenen Festivals in Griechenland und Kreta. Im September gastiert der Gitarrist mit Rudolph Dasek in mehreren Städten in Deutschland. Im Oktober geht das Duo mit dem Tangosänger Raul Montero aus Montevideo auf 20tägige Tournee. Kontakt: Manfred Kerckhoff, Tel. 04 21/7 57 63.

**Der Jazz und seine Bedeutung in der heutigen Musikkultur** ist das Thema eines 12teiligen Einführungskurses, den Reiner Brothuhn am 29. August im Rheinischen Landesmuseum in Bonn gestartet hat. Der Dozent geht in diesem Kurs besonders auf die Rolle der Bluesmusik und des Pianos im Jazz ein. Nach Möglichkeit wird ein öffentliches Lehrkonzert in den Kursus miteinbezogen und - je nach Angebot - werden Konzerte gemeinsam besucht. Kontakt: Volkshochschule der Stadt Bonn, Wilhelmstr. 34, 5300 Bonn, Tel. 02 28/77 36 46.

**Lou Blackburn** nahm in sein Quartett jetzt den Bassisten Leonard Jones aus Chicago auf. Jones hat u. a. mit Hannibal Marvin Peterson, Oliver Lake, Bill Hardman, Junior Cook und Lester Bowie gespielt. Das Quartett des in Berlin lebenden Posaunisten Blackburn wird im September und November auf Tournee sein. Kontakt: Mary Walker, Teterowerstr. 15, 1000 Berlin 47, Tel. 0 30/ 6 06 35 75.

**Die Johnny Thompson Singers** unternehmen im Oktober und Dezember wieder eine Europatournee. Im Oktober wird die Gospelgruppe bei der ARD Sendung „Einer wird gewinnen“ auftreten. Kontakt: Mary Walker, Teterowerstr. 15, 1000 Berlin 47, Tel. 0 30/6 06 35 75.

**Matthias Horndasch** hat ein neues Pianosolo-Album aufgenommen, das eine Synthese aus Jazz und klassischer Musik ist. Es erschien unter dem Titel „Look“ auf Blind Man Records. Kontakt: Matthias Horndasch, Egestorffstr. 15, 3000 Hannover 91.

**Das Jugend Jazzorchester Baden-Württemberg** ist am 20. September im SWF 3 in der Sendung „Zu Gast“ zu sehen und zu hören. Die Aufnahmen stammen von einem Konzert in Lahr, sowie von einer Probenarbeit. Kontakt: Marie-Luise Dürr, Bettäckerstr. 5, 7016 Gerungen, Tel. 0 71 56/2 42 50.

**Albert Mangelsdorff** geht mit der New Association des Schlagzeugers Pierre Courbois Ende September/Anfang Oktober auf eine Holland-Tournee. Am 29. September steht ein Auftritt beim Heineken Jazz Festival in Rotterdam auf dem Programm, danach spielt die Gruppe in Den Haag, Amsterdam, Alkmaar, Venlo, Eindhoven, Tilburg und Nijmegen. Die New Association wird 1985 auf Deutschlandgastspielreise gehen. Kontakt: Willem Hubers, Tel. 00-31 85 63/ 41 77.

**Gabriele Hasler & Foolish Heart** haben vor kurzem in Bremen ihre erste Platte unter dem Titel „Crazy“ aufgenommen. Mit der Sängerin waren dabei im Studio: der Gitarrist Eric „Puppe“ Lundmark, der Pianist Frank Wunsch, der Basist Sigi Busch, der Schlagzeuger Jörn Schipper und Uli Harmssen, Electrics. Die Platte soll während der Herbsttournee im September und Oktober vorgestellt werden. Sie erscheint auf dem Thein Label und wird von Pläne vertrieben.

Das **Jazzfestival Balver Höhle**, das in der Zeit vom 14.-17. Juni 1985 zum 12. Mal in Deutschlands größter Kulturhöhle stattfindet, möchte jungen Gruppen aus dem Bereich des New Jazz die Möglichkeit geben, sich vorzustellen. Kontakt: Jazzfestival Balver Höhle, Postfach 14 30, 5060 Olpe, Tel. 0 27 61/610 71.

Das **Kool Jazz Festival**, das vom 22. Juni bis zum 1. Juli in New York stattfand, soll nach Angaben des Veranstalters George Wein ein voller finanzieller Erfolg gewesen sein. Im Durchschnitt wurden 80-85% Karten verkauft, ausverkauft waren u. a. das Konzert „Tribute to Count Basie“ und das mit dem Avantgarde-Komponisten Philip Glass.

**Christian Dzielak**, Tenorsaxophonist und Percussionist, tritt im Herbst mit der Aktionsmalerin Anja Malzahn öffentlich auf. Das Duo soll teilweise durch zusätzliche Musiker erweitert werden. Kontakt: Christian Dzielak, Schützenstr. 34, 4352 Herten, Tel. 0 23 66/3 26 48. Das **European Tuba Quartet** mit Paul Rutherford, Pinguin Moschner, Melvyn Poore und Larry Fishkind gibt in der Zeit vom 25. Oktober bis 8. November einige Konzerte in Deutschland und Holland. Neben eigenen Kompositionen und Arrangements werden auch freie Improvisationen geboten. Kontakt: Pinguin Moschner, Oraniestr. 4, 5100 Aachen, Tel. 02 41/54 22 71.

**Salamander** nahm im Juni unter dem Titel „Spirit of fire“ eine Platte auf. Die schwedische Gruppe, die aus der Saxophonistin Cecilia Wennerström, dem E-Bassisten Peter Sonntag und der Percussionistin Vanja Holm besteht, wird im Herbst wieder auf Deutschlandtournee gehen. Kontakt: amf-records, Poststr. 121, 5100 Aachen, Tel. 02 41/2 40 92.

**Santo Pecora** starb am 29. Mai im Alter von 82 Jahren in New Orleans. Der Tailgate-Posaunist machte sich schon in den 20er Jahren durch seine Mitarbeit bei den New Orleans Rhythm Kings einen Namen, später arbeitete er mit Ben Pollack, Wingy Manone, Sharkey Bonano und eigener Band. **Don Pender** legte jetzt nach 8 Alben unter eigenem Namen seine neunte Platte auf seinem eigenen Plattenlabel, Sandon Records, vor. Der ehemalige Berklee-Absolvent, der u. a. mit Buddy Rich und Lionel Hampton Bariton- und Alt-saxophon spielte, ist auf der LP mit Horace Parian, Jesper Lundgaard, Finn Ziegler und Ed Thigpen zu hören. Pender plant in nächster Zeit Auftritte in Deutschland. Kontakt: Don Pender, Bryggervangen 38, 3. t. h., DK-2100 Kopenhagen, Tel. 2 922 97.

**Tessa Weigner** und **Hans Peter Nef** haben in Zürich ein Piano-Gitarre-Duo gebildet. Die Pianistin, die Absolventin des Berklee College of Music in Boston ist, spielt mit dem John McLaughlin und Jan Akkerman beeinflussten Gitarristen New Jazz. Kontakt: Tessa Weigner, Wolfgangstr. 9, CH-8032 Zürich.

**Acoustic**, das Gitarrenduo von Werner Pommerenke und Willi Geyer, das sich in diesem Jahr durch den Bassisten Bernd Dietrich erweiterte, wird von September bis Dezember auf Tournee gehen. Die Gruppe hat kürzlich ihre 5. Platte vorgelegt, sie erschien unter dem Titel „Manjana“ bei Mood Records.

**Albert Dailey** starb am 26. Juni in Denver im Alter von 46 Jahren. Der aus Baltimore, Md., stammende Pianist spielte mit Dexter Gordon, Roy Haynes, Hank Mobley, Art Farmer, Woody Herman, Art Blakey, Thad Jones-Mel Lewis, Sonny Rollins, Milt Jackson und Stan Getz und begleitete Vokalistinnen wie Sarah Vaughan, Betty Carter und Joe Williams. Dailey erhielt auch einen NEA Grant, um die „Africa Suite“ für Stimmen und elektronische Instrumente zu schreiben.

**King Übü Orchestrū** nennt sich eine 10köpfige Großformation im Bereich improvisierter Musik. Das Ensemble, das sich bereits 1983/84 unter dem Arbeitstitel M. A. I.-Orchester in Berlin, Witten und Münster vorstellte, gastierte Mitte Juli in der „Summer Music“ im Haus am Waldsee in Berlin in der Besetzung: Guido Mazzon, Trompete, Radu Malfatti, Posaune, Floros Floridis, Saxophon, Klarinette, Norbert Möslang, Saxophon, Klarinette, Phil Wachsmann, Geige, Alfred Zimmerlin, Cello, Hans Schneider, Baß, Erhard Hirt, Gitarre, Paul Lytton, Schlagzeug, Live-Electronic. Kontakt: Erhard Hirt, Hamburger Str. 27, 4400 Münster, Tel. 02 51/6 52 60.

**Leonard Gincberg** ist der Dozent der schon seit über 2 Jahren stattfindenden Percussion-Workshops, die der Kölner Jugendpark e. V. für Anfänger und Fortgeschrittene veranstaltet. Der Percussionist und Schlagzeuger leitet auch die nächsten drei Workshops, die von der Stadt Köln unterstützt werden. Sie finden statt am: 22/23. September, 20./21. Oktober und 24./25. November. Kontakt: Andre Malletz, Tel. 0221/733381 oder Leonard Gincberg, Stolbergerstr. 127, 5000 Köln 1, Tel. 0221/ 542213.

**Axel Kottsieper** hat zusammen mit dem Trompeter Heinz Becker, dem Pianisten Martin Theurer und dem Bassisten Wolfgang „Doc“ Heyn ein neues Quartett formiert, das freie, improvisierte Musik macht. Im November geht die Gruppe des Percussionisten auf Deutschlandtournee. Kottsieper gehört auch einem neuen Trio an, zu dem sich in Münster der Keyboarder Reinhard Giebel und der Kontrabassist Wolfgang Schleiff mit ihm als Percussionisten zusammengefunden haben. Dieses Giebel-Schleiff-Kottsieper-Trio, das ausschließlich eigene Stücke bietet, bei denen festgelegte Themen mit freien Improvisationen verbunden werden, unternimmt im Oktober eine Deutschlandtournee. Kontakt: Axel Kottsieper, Diepenbrockstr. 28, 4400 Münster.

## 5. Int. Jazzkurs in Piittlingen

Die Musikschule der Stadt Piittlingen im Saarland führt in diesem Jahr zum 5. Mal einen Internationalen Jazzkurs durch. Termin: 29. Oktober bis 3. November. Dozenten sind: Joe Viera, Saxophon, Theorie, Ensemble, George Morrison, Trompete, Ensemble (Big Band), Bernd Lechtenfeld, Posaune, Ensemble, Axel Prasuhn, Flöte, Gesang, Saxophon, Ensemble, Martin Schrack, Klavier, Ensemble, Wolfgang Kulawik, Gitarre, Ensemble, Jochen Fietz, Baß, Ensemble, Hans Clauss, Schlagzeug, Ensemble. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 130,-, für auswärtige Teilnehmer besteht kostenfreie Übernachtungsmöglichkeit. Anmeldungen sind bis spätestens 15. Oktober zu richten an das Kulturamt der Stadt, 6625 Piittlingen, Rathaus.

Brüninghaus-Stockhausen-Studer unternehmen vom 15.-27. Oktober eine Tournee. Auftritte beim Jazz-Festival in Zürich und Mönchengladbach sind vorgesehen. Kontakt: Werner Oberender, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 30/82 68.

Don **Cherry** wird sich im Mai und Juni 1985 mit dem Geiger L. Shankar und den Percussionisten Nana Vasconcelos und Trilok Gurtu wieder in Europa vorstellen. Kontakt: Werner Oberender, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 30/82 68.

Eric Mingus, der Sohn von Charles Mingus, und Kendali Kelly Lewis, der Sohn von Ramsey Lewis, studieren derzeit am Berklee College of Music in Boston. Der Bassist Eric Mingus machte sich in New York durch seine Funk- und Disco-Gruppe einen Namen, Kendali Kelly Lewis wirkte als Percussionist im Trio seines Vaters mit. Die beiden Nachwuchsmusiker haben auf dem Berklee College of Music die Fächer Performance, Arrangement, Jazz Komposition, Electronic Music, Music Production und Engineering belegt.

**Wolfgang Lackerschmid** schrieb die Musik für ein Ballett mit dem Titel „The Fourth World“, das auch in deutschen Theatern aufgeführt werden soll. Die Choreographie stammt von der Argentinierin Marta Binetti, die u. a. mit dem Teatro Danzate de Buenos Aires arbeitet. Die Musik verschmilzt die zunächst traditionell vorgestellten Tanzrhythmen Südamerikas mit Jazz und Pop. Ab November wird der Vibraphonist wieder auf Tournee gehen, so mit dem Bassisten Günter Lenz im Duo oder mit einer Neubesetzung seiner Connection, zu der Morbick Winder, Gitarre, Gesang, Klaus Wagenleiter, Keyboards, Capo Mayer, Bass, und Michael Kersting, Schlagzeug, gehören. Kontakt: Wolfgang Lackerschmid, Hauptstr. 1, 8901 Meitingen, Tel. 0 82 71/10 72

Heinz Sauer ist seit Anfang September mit seinem Quartett auf Tournee, im November wird die Gruppe des Tenorsaxophonisten durch den amerikanischen Pianisten Ken Werner erweitert. Kontakt: Thomas Cremer, Allendorfer Str. 38, 6000 Frankfurt 50, Tel. 069/515492.

## Der Jugend jazzt-Wettbewerb

**NW 1984** wird vom 20.-21. Oktober in Dortmund zum 7. Mal durchgeführt. Der Wettbewerb ist für Gruppen von Duo bis Big Band 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 im Alter von 14-24 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 42-23-250 oder 5 42-23 945 angefordert werden.

**Khan Jamal** wird von Oktober bis November auf Europatournee sein. Mit der Gruppe des Vibraphonisten spielen der Saxophonist Charles Tyler, der Bassist Johnny Dyani und der Schlagzeuger Dennis Charles. Kontakt: Hugo de Craen, Dalialaan 2, B-2500 Lier, Tel. 0348030-71.

## Podium Jam Session

### Thema: Plattenbesprechungen von Nachwuchsgruppen

Nach der liebevollen Besprechung der Kunst-Dünger-Platte im Maiheft wüßte ich doch zu gerne, ob Euch zu unserer Platte auch was Nettes einfällt; und das nicht etwa aus Solidarität mit Kunst-Dünger, obwohl wir natürlich die Bemühungen der Kollegen anders beurteilen als ein Kritiker, der seine Ansprüche nicht formuliert, geschweige denn die Kriterien seiner Beurteilung. Nein, wir wollen uns ganz ausdrücklich einer Kritik aussetzen, die einer Jazztet-Platte, die auch verrissen wird, vornehm zugesteht: „objektiv doch gut gemacht“; Kunst-Dünger aber: „Einheitssoße Mainstream“; Jazztet: „virile Ausgewogenheit“ gegenüber Kunst-Dünger: „soft, lau, auf Sparflamme gekocht“. Ihr kennt anscheinend den Sinn der Sache: wenn eine „Nachwuchsgruppe“ eine Platte macht, dann weder um dem Establishment Konkurrenz zu machen, noch um damit Geld zu verdienen, womöglich mit Hilfe Eurer Besprechung, sondern ganz einfach, um sich mal vorzustellen, und um für Veranstalter was in der Hand zu haben - was dann meist noch wenig repräsentativ ausfällt, weil die Produktionsbedingungen für die „Kleinen“ einfach miserabel sind. Ich fände es interessanter, wenn Ihr auch mal was über die Musik sa-

gen würdet in Euren Kritiken, übers Handwerk, und wenn der Beurteilung eine Beschreibung dessen vorausginge, was Ihr doch immerhin zum Seitenfüllen benutzt, anstatt es, wenn es schon so schlecht ist, in den Papierkorb zu werfen. Auch hätte ich in der Rezension gerne etwas über die Entwicklung von Leuten erfahren, die ich irgendwann mal kennengelernt habe: wie spielt der und jetzt, was könnte man von ihm erwarten, was ihm für seine weitere Entwicklung empfehlen? Ich möchte damit nicht bezwecken, daß Ihr die Jochen-Smiles-Platte mit mehr Wohlwollen oder gar mit „mehr als Wohlwollen“ hört; im Gegenteil: kritisiert auf Deibel-komm-raus! Aber zeigt Eure Sachkenntnis! Selbst im Verriß sollte noch rüberkommen, daß der Kritiker Musik kritisiert. Selbst die härteste Kritik läßt sich als Ausdruck der Solidarität betrachten, wenn sie auf die Musik eingeht, indem sie musikalische Kriterien anwendet. Die Art der Kritik an Kunst-Dünger aber bedeutet bloß: verschont uns mit Euren Platten! Den Gefallen werden wir Euch nicht tun, Ihr Kritiker; wozu seid Ihr schließlich da? Wie kurzweilig und anregend übrigens Kritik sein kann, läßt sich bei Debussy, Strawinsky und Boulez nachlesen (um nur einige zu nennen): bei aller Unnachgiebigkeit ist es musikalische Kritik an Kollegen, denen die geistreiche Bemerkung, selbst wenn sie voll Spott und Ironie ist, weiterhilft als die gelangweilte Schreibe eines Kritikers, dem nichts dazu einfiel. Eine Anregung: ruft doch mal die Musiker auf, Euch mitzuteilen, unter welchen Bedingungen sie ihre erste Platte gemacht haben. Ich stelle mich gern zur Verfügung, das eingegangene Material zu sichten und einen spannenden Artikel darüber zu schreiben. Noch was: warum schreiben so wenige aktive Musiker im JP? Jochen Schmidt, Nordring 45, 4630 Bochum 1



# JAZZ PODIUM

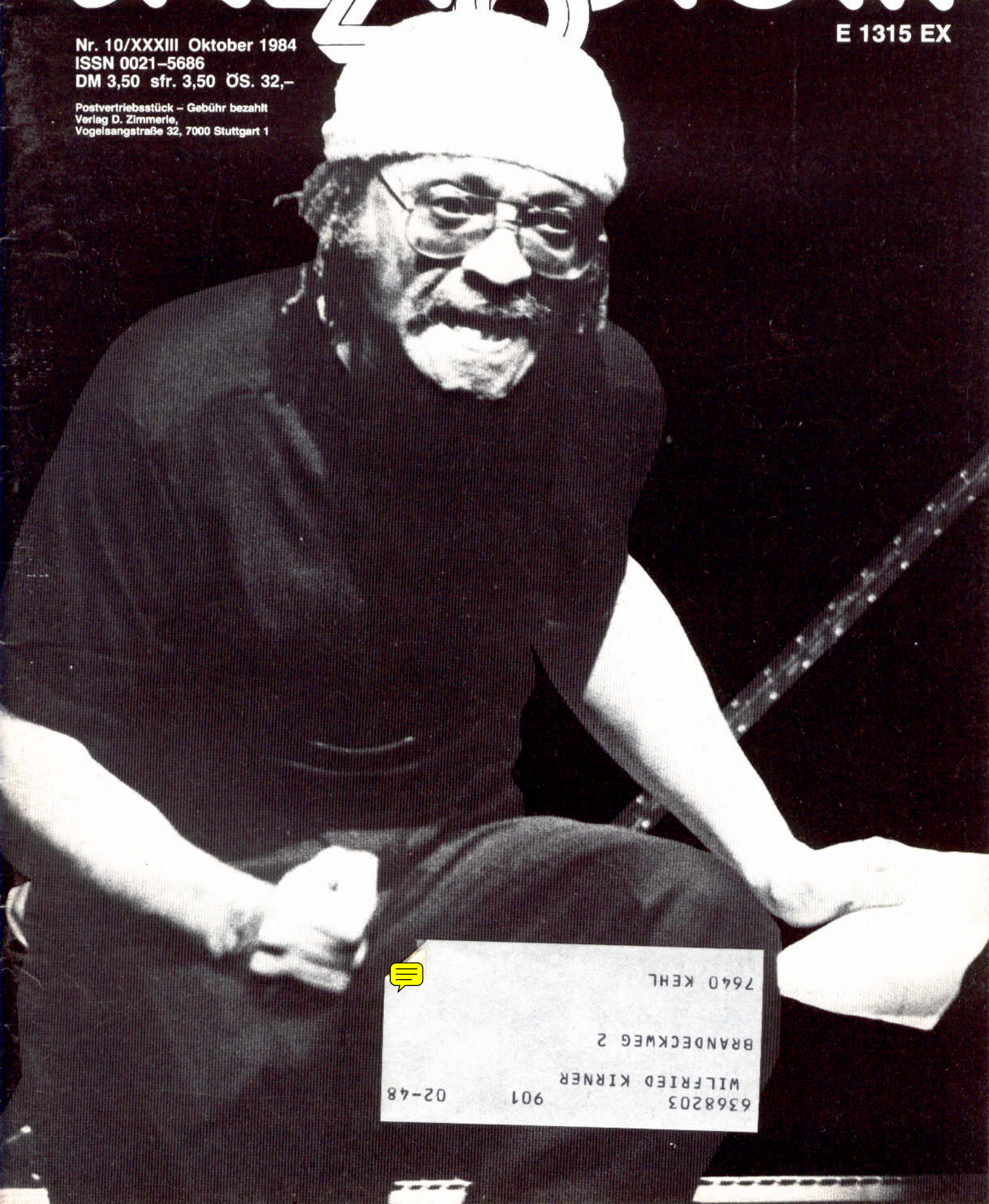
E 1315 EX

Nr. 10/XXXIII Oktober 1984

ISSN 0021-5686

DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 32,-

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



7640 KEHL

BRANDECKWEG 2

WILFRIED KIRNER

6368203

901

02-48



# Cecil Taylor

## Spielen, als ob es das letzte Mal wäre

„Cecil Taylor von welchen Überlegungen geht Ihr ‚Music from two continents‘ Projekt aus? Sie haben öfter auf die unglückselige Trennung zwischen Intellekt und Emotion in der westlichen Musik hingewiesen, die sich auch in der Musik negativ bemerkbar macht. Ist das ‚two continents‘ Projekt ein Versuch mehr intellektuelles Musikverständnis, wie es in Europa vorrangig ist und stärker emotionell, ja spirituell betontes, wie es in der afroamerikanischen Musik zum Ausdruck kommt, zu verbinden?“

„Meinen Sie, es ist überhaupt möglich Musik ohne gedankliche Arbeit zu machen?! Die afroamerikanische Musik hat andere Wertvorstellungen, ihr liegt ein anderes Vorgehen zugrunde, andere methodische Verfahrensweisen.“

„Ist es Ihre Hoffnung, daß dieses Orchester mit Musikern aus zwei Kontinenten sich auch in beiden Kontinenten gleich gut verkaufen läßt?“

„Sagen Sie, daß die Kunst kein Geschäft sei? Die Motivation ist unsere ureigenste Angelegenheit. Wir arbeiten, um Menschen, die unsere Musik verstehen, schätzen und lieben, etwas zu geben. Wir arbeiten, um unsere Namen publik zu machen, auch wenn wir an andere Orte als unsere Heimat gehen müssen, vielleicht auch auf andere Planeten...“

„Sie werden die größte Publicity erst dann bekommen, wenn Sie nicht mehr auf diesem Planeten weilen!“

„Nun, Leute wie Sie sollten sich für uns einsetzen, solange wir noch da sind. Welche Funktionen hat die Presse für die Musik, welche Aufgaben hat der Rundfunk an unserer Musik? Es ist Aufgabe der Medien das Interesse von Generation zu Generation zu stimulieren.“

„Es gilt immer wieder einen Platz für die Kultur, für die Musik in der weitgehend vom Profitdenken bestimmten Medienlandschaft zu finden.“

### Back to the roots

„Ich meine, daß bedeutende Musik, große Kunst, die Grenzen der Herkunft eines

Künstlers überschreitet und die Konzeption der Musik kann das auch bestätigen. Ich mache keine Konzessionen an die Musik, die tausendfach gehört wird. Ich fordere von meinen Musikern, daß sie gewisse Dinge tun, die sie zuvor noch nie gemacht haben. Es ist ein Versuch, das einzufangen, was sie und ich empfinden, aufzuzeigen, welchen musikalischen Entwicklungsprozeß wir durchgemacht haben. Einige der Stücke für die ‚two continents‘ resultiert aus meinem Quellenstudium verschiedener indianischer und afrikanischer Kulturstämme, den Azteken, und den Yoruba. Da meine Großeltern mütterlicher- und väterlicherseits Vollblutindianer waren, fühle ich mich besonders zu diesen Kulturen hingezogen.“

„Sie stellten da eingehende Recherchen an?“

„Ich betreibe immer Forschungsarbeit, das ist ein Teil meines Rüstzeugs für meine musikalische Sprache. Ich sehe mich als einen Poeten, der die Hoffnung hat, eines Tages die Bewußtseinsstufe eines Priesters durch die spirituelle Bewegung in der Musik zu erreichen. Wenn du dich also innerhalb dieser Art von Musik bewegst, dann kannst du auf deine Wurzeln, seien es die afrikanischer oder indianischer Kulturen, zurückgreifen. Die Musiker singen und tanzen dabei immer. Inspiration für meine Musik war etwa ein Yorubazeichen, ein Kreuz, das auf den Boden gezeichnet wird, und das an allen vier Enden Scheiben hat, die die vier Bewegungen der Sonne verdeutlichen sollten. Damit verbunden ist der Glaube an die Wiedergeburt, wenn jemand ein gutes Leben geführt hat, kann er als Berg, Wasserfall, Stein oder was immer wiedergeboren werden. Bei meinen Auftritten zielt die Phase der Bewegung darauf ab, die besonderen Kräfte in uns zum Singen zu bringen und einen Zustand der Befreiung zu erreichen - den es auch im Voodoo gibt, einem Kult, den ich auch als mein Erbe ansehe und an dem ich sehr interessiert bin. Bei den Azteken herrschte die Meinung, daß wenn du dich auf die Erde

legst, dich nicht bewegst, still verharrst, dann wirst du durch die Ströme, die durch die Erde fließen, regeneriert. Ich habe beim Spielen entdeckt - sogar während des Übens - daß das Land der überwältigend Aspekt ist. Was ich in meiner Arbeit bewußt anstrebe, ist die spirituelle Erhebung, die, wie ich erhoffe, zur wichtigsten Motivation jedes Tones, den ich spiele, jedes Klages, den ich erzeuge, werden soll. Mit meinem Instrument habe ich etwas entwickelt, das nicht allzu weit entfernt ist von dem rhythmischen und klanglichen Gut der Eingeborenen amerikanischen Indianer. Jetzt kann ich es wahrnehmen, doch es dauerte lange bis ich diesen Teil meines Erbes erkannte und auch versuchte, mir Klarheit darüber zu schaffen. Die derzeitige Phase erscheint mir auch die lohnendste in meinem bisherigen musikalischen Leben und zugleich die harmonischste, denn ich sehe eine Möglichkeit, in dieser Richtung weiterzumachen bis ich 90 bin und das wird dann meine absolut machtvollste Zeit sein. Für mich ist das Wort ‚üben‘ ohne Bedeutung, denn das trifft den wahren Sachverhalt nicht, ich bereite mich vor, um eine höhere Stufe des musikalischen, persönlichen, menschlichen Bewußtseins zu erreichen. Bei einem Menschen meines Temperamentes ist es ungeheuer wichtig, cool, gelassen zu sein, denn in der Besonnenheit kann sich erst die Tiefe des wirklichen Wesens eines Menschen manifestieren - und daran gilt es zu arbeiten.“

„In früheren Jahren litten Sie sehr viel stärker unter dem doch zumeist sehr feindseligen Umfeld. Sie spürten wohl, daß eine ebenso feindselige, heftige Reaktion Ihre Energien beeinträchtigte und aus dieser Erkenntnis heraus versuchten Sie diese Coolness zu erreichen.“

„Nun, kein Wunder, wenn man die Gesellschaft betrachtet, zu der wir gehören, zumindest aus der wir entstammen. Wenn man etwa die merkwürdigen Widersprüche in ihr erkennt, die Verfahrensweisen der Kirche, der Rechtsprechung ermittelt, dann weiß man, daß sie auch nur Theorie sind und die Anwendung dieser Theorien lassen mehr als zu wünschen übrig. Mit zunehmendem Alter kommt auch die Erkenntnis, daß die Verantwortlichkeit, Freude zu geben, das Vergnügen des Einzelnen ist, niemand verlangt von jemandem das zu tun.“

### Persönliche Angelegenheit:

#### Freude zu geben

„Sie sehen darin jedoch Ihre Lebensaufgabe?“

„Es wird zu einer persönlichen Angelegenheit, doch glücklicherweise gibt es mehr Musiker in Amerika und Europa, die an der Ästhetik, die wir zusammenschmelzen und auszuweiten suchen, Interesse haben.“

„Sie sind aber noch der Überzeugung, daß Kunst das Bewußtsein der Menschen verändern und damit auch die Gesellschaft verändern kann?“

„Ich meine natürlich, daß sie das kann. Doch sehe ich ganz bewußte Anstrengungen, unserer besonderen Kunst die Anerkennung vorzuenthalten, die ihr öffentliche Unterstützung bringen könnte. Ornette und ich gaben einmal an einem Samstag um Mitternacht in New York ein gemeinsames Konzert. Zuvor hatte ich schon einmal in einer Vision erlebt, daß dies zu etwas ganz Außergewöhnlichem wurde. Ornette hatte damals an der selben Stelle schon ein Jahr zuvor ein Konzert gegeben, bei dem ich aber nicht zugegen sein konnte, da ich erst einen Tag später von einer Europatournee zurückkam. Mir war aber berichtet worden, daß der Produzent dieses Konzerts zu ihm hinter die Bühne gekommen war, ihn umarmt und vor lauter Freude geküßt hatte, da der Saal ausverkauft war, zumindest recht gut besucht war. Es war kaum zu glauben, daß dann Ornette für das gemeinsame Konzert mit mir eine geringere Gage als im Vorjahr angeboten bekam und - um es milde auszudrücken - Ornette darauf keine so rechte Lust hatte, nochmals dort aufzutreten. Ich war jedoch davon überzeugt, daß es ein historischer Moment werden würde. Ich rief deshalb den Produzenten an, wir hatten eine heftige Diskussion und schließlich sagte ich, ich wolle mich mit Ornette nochmals besprechen. Ich telefonierte dann mit ihm und ich erinnere mich noch genau an den Wortlaut meiner Argumentation. Ich sagte, wenn du 300 000 Dollar für den Abend forderst, dann hat das auch seine Berechtigung, aber was ist dann als Bezahlung angemessen, wenn es uns gelingt, uns selbst zu übertreffen, wenn wir die Grenze dessen überschreiten, was wir als Menschen tun können und eine spirituelle Kraft in der Musik uns irgendwo anders hinführt?“

#### **Gestörtes Verhältnis: Musik und Geld**

„Mit Geld ist das wohl nicht aufzuwiegen? „Da stoßen wir schon an die Grenzen der Meßbarkeit. Freilich gibt es Möglichkeiten, nach denen der Produzent die ökonomischen Entgelte für das festlegt, was du an Musik lieferst. Wir führten dann mit George Wein darüber ein sehr aufschlußreiches Gespräch. Ornette brachte dann noch das Argument ein, daß er ein Komponist sei. Und ich weiß nicht, was er damit meinte - d. h. ich weiß nicht welche Bedeutung dieses Wort besitzt gemessen an jemandem, der sich darauf vorbereitet hat, Klänge hervorzubringen mit Hilfe derer er mit einer Gruppe von Musikern, die eine Gemeinschaft bilden, kommunizieren kann und die ihrerseits willens und in der Lage sind, auf diese Klänge zu antworten. Das Gespräch mit Wein hatte auch einen



**Sieht sich als einen Poeten, der die Hoffnung hat, eines Tages die Bewußtseinsstufe eines Priesters durch die spirituelle Bewegung der Musik zu erreichen: Cecil Taylor**

**Foto: Manfred Rinderspacher**

rassistischen Beiklang - und mir kam dabei das christliche Dogma in den Sinn, in dem es heißt, daß alle Menschen gleich erschaffen seien. Nun, die Wirklichkeit lehrt uns immer wieder, daß das nicht so ist."

„Alle Menschen, die Konzerte produzieren oder Platten aufnehmen, scheinen in Ihrer Vorstellungswelt Ihre Feinde zu sein, Sie übervorteilen zu wollen. Auch Sie sind eingespannt in die kapitalistische Gesellschaftsordnung, in der Musik, wenn sie verkauft werden soll, wie eine Ware gehandelt wird. Die Nachfrage bestimmt das Angebot. Wir alle haben diese Welt so geschaffen, wie sie ist, Sie machen wohl tagtäglich das Gleiche, was Sie bei anderen verdammen."

„Ich verstehe jetzt besser die Grenzen, innerhalb derer jemand sich bewegt, der mit den Klängen, die ich hervorbringe, zu arbeiten hat. Ich erkenne jetzt, nachdem ich mit Gaby Kleinschmidt schon seit 8 oder 9 Jahren bekannt bin, die Gesetzmäßigkeiten, innerhalb derer sie sich als Konzertagentin bewegt, besser. Aber sie steht nicht auf einer Stufe mit einigen der anderen Produzenten, mit denen ich sprach und die ich zur Genüge kennenlernte, und die einen anderen Standpunkt einnehmen. Der Musiker besitzt eine gewisse Verantwortlichkeit und er muß sich darüber im Klaren sein, wann es für ihn bedeutungslos ist, sich diesem Standpunkt anzuschließen. Nehmen wir etwa einmal diese Musiker, die die Fusion-Musik als die ihre akzeptieren. Ich hoffe nur für sie, daß es ihnen gelingt, ihr Geld zu sparen, denn wenn sie das nicht vermögen, dann haben sie überhaupt nichts gewonnen, nur ihre Zeit vergeudet. Es gibt

eine interessante Gruppe von Musikern, die jetzt so auf die 40 zugehen und die von der Maschinerie, die produziert, einfach übergangen worden sind. Somit haben wir jetzt ein neues Wunderkind: Wynton Marsalis."

„Nun, es gibt noch immer einen Dizzy Gillespie.."

...und einen Art Blakey und eine weitere große Anzahl von uns, doch weiß das Business-Establishment nicht so recht, was es mit uns anfangen soll. Nun, das bereitet mir immer weniger Kopfschmerzen, denn ich bin einer Gruppe von Musikern verbunden, deren Anliegen es ist, Musik zu machen. Musik von höchstem Rang, die beste Musik, die sie spielen können und jedesmal, wenn du spielst, dann kann es das letzte Mal sein, somit gibst du alles."

#### **Peterson - Anstoß für den 16jährigen Cecil Taylor hart zu arbeiten**

„Diese Gedanken kommen mir in den Sinn, wenn ich Sie spielen höre, es ist, als ob es das letzte Mal wäre! Etwas anderes; Sie haben jüngst ein Doppelkonzert mit Oscar Peterson gegeben."

„Oscar Peterson war natürlich derjenige, der herausgestellt wurde, aber das Konzert wurde für mich auf einer anderen Ebene sehr befriedigend. George Wein, der die Veranstaltung durchführte, fordert immer, daß die Musiker Stunden bevor sie auf die Bühne gehen, sich im Konzerthaus einfinden. Mir wurde gesagt, ich solle um 1/2 8 Uhr kommen, obwohl mein Auftritt erst um 1/2 10 Uhr angesetzt war. Als ich dann um 9.15 Uhr kam, war alles schon supernervös. Nun, ich betrat pünktlich um

9.35 Uhr die Bühne."

„Wechselten Sie mit Oscar Peterson ein paar Worte?"

„Ich hatte keine Zeit und Gelegenheit dazu, ich sah ihn nur kurz, aber ich hatte jemanden, der ihn beobachtete, als er mich spielen hörte. Augenscheinlich verstand er nicht, was ich spielte, zumindest fand er kein Verhältnis dazu. Das ist für mich insofern von besonderer Bedeutung, zumal ich, als ich das erste Mal Oscar Peterson hörte, damals war ich 16 Jahre alt, erkannte, daß ich hart an mir arbeiten mußte!"

„Sie hätten ihm das doch einmal sagen können."

„Der Witz ist, daß sich der gleiche Vorgang wiederholte. Die Carnegie Hall hat mehr als alle anderen Konzertsäle in Amerika eine ganz spezielle Bedeutung für mich. Als ich 6 Jahre alt war, brachte mich meine Mutter dorthin zu einem Musikwettbewerb, den ich aber nicht gewann. Meine Mutter war so schlau, mich darauf zu allen möglichen Auftritten jener Pianisten mitzunehmen, die bei diesem Wettbewerb besser abgeschnitten hatten, und das hat einen anhaltenden Eindruck hinterlassen. Nach dem Konzert mit Peterson war ich in bester Stimmung und ich feierte mit all den Leuten, die mir nahestehen, eine wunderbare Party. Der Anstoß, den mir diese erneute Begegnung mit Peterson, überhaupt dieses Konzert gegeben hat, verstärkte sich in Europa sogar noch und es ist für mich ein immer größeres Vergnügen, hierzulande zu spielen."

„Sie treten seit 20 Jahren immer wieder in Europa auf, stellen Sie einen Wandel in der Reaktion des Publikums fest, haben Sie den Eindruck, daß Ihre Musik besser verstanden, mehr geschätzt und mehr geliebt wird?"

„Es ist überall wie in der New Yorker Carnegie Hall neulich: die meisten Leute, die wegen Peterson gekommen waren, gerieten als ich spielte in Rage und verließen demonstrativ den Saal innerhalb der ersten Viertelstunde. Aber es blieben auch viele Leute sitzen und hörten zu. Und die sind es, die zählen. Die Kritiken in der New York Times und der New York Post waren etwas unglücklich."

„Sicherlich sehen Sie sich als Glied einer Kette in der Tradition der Jazz-Piano-Spielweise. Insofern müßten doch auch die Leute, die kommen, um Peterson zu hören, irgendwann einmal zu ihrem Spiel Zugang finden."

„Sie können nicht hören. Und oftmals bedeutet die Anerkennung eines Künstlers seinen Tod. Wie überraschend, schockierend, stimulierend ist so mancher in seinen Jugendjahren und danach kann man fast alles, was dieser Musiker noch spielt, voraussagen. Aber jedesmal, wenn er auftritt, hat er Riesenerfolge, was immer man auch darunter verstehen mag."

**„... die Richtung ist in punkto Konzentration der spirituellen Energie, und sie bestimmt den schöpferischen Akt, den du vollbringst, der in Beziehung steht zu dir selbst als Mensch, zur Musik, die du spielst, und zu dem, was du erwählt hast, um dein Leben zu bereichern."**

### **Konzentration der spirituellen Energie**

„Wenn Sie nach all den Jahren harter Arbeit jetzt auch diesen äußeren Erfolg hätten, viel Geld mit Ihrer Musik verdienen würden, dann würden Sie doch trotzdem ihre Konzeption nicht verändern, auch nicht auf der Stelle treten, sondern ihre Ziele weiterverfolgen."

„Ja und die Richtung ist in punkto Konzentration der spirituellen Energie, und sie bestimmt den schöpferischen Akt, den du vollbringst, der in Beziehung steht zu dir selbst als Mensch, zur Musik, die du spielst, und zu dem, was du erwählt hast, um dein Leben zu bereichern. Wir leben alle unter ähnlichen Umweltbedingungen, aber jeder verfährt auf seine Weise. Der eine müht sich, die richtige Diät einzuhalten, der andere versucht sicherzugehen, daß die Kräfte, die im menschlichen Körper sind, ihn selbst immer wieder regenerieren."

„Und wie gelingt es Ihnen, die äußere und innere erstaunliche Kondition zu bewahren?"

„Wenn du einen bestimmten Punkt erreichst, dann fließt philosophisch und spirituell alles zusammen, so daß auch die Frage des Alters relativ wird im Hinblick darauf, wo deine schöpferisch treibenden Kräfte sind. Es hat sich auch in unserer Musik gezeigt, daß gewisse Musiker jenseits der 30 eigentlich so gut wie nichts mehr von Bedeutung spielen."

„Oftmals wird aber so argumentiert, dieser oder jener Musiker würde sich zwar nicht mehr formal weiterentwickeln, doch habe das nicht unbedingt etwas mit der Substanz der Musik zu tun."

„Die Weiterentwicklung sollte sich aber im Spiel zeigen! Ellington schien mir - und er erwies sich auch als diejenige Persönlichkeit - die großartigste Vorstellungskraft über Jahrzehnte hinweg zu besitzen. Ich meine nicht, daß das generell erkannt wurde, aber es gab dafür zumindest immer wieder Anzeichen. Solange die Leute jene Musik mit dem Begriff 'Jazz' belegen, erweist sich das als Handikap. Wird damit eine innere Haltung, ein sozialer oder poli-

tischer Begriff impliziert? Es hat jedenfalls nichts mit den methodischen Verfahrensweisen zu tun, die diese Musik gewiß zum kraftvollsten Repräsentanten des kulturellen Klangs, den Amerika hervorbrachte, machte. Ob es nun bewußt oder unbewußt getan wird, fest steht, daß durch die Anwendung dieses verschwommenen Begriffes unserer Musik viel Kraft geraubt wird."

### **Verschwommener Begriff: Jazz**

„Sie machten sich auf der Jazz-Szene vor 20 Jahren einen Namen und haben es in diesen zwei Jahrzehnten nicht geschafft, darüber hinaus ein Publikum zu finden."

„Wir knüpften an das, was die Musiker vor uns taten, und es scheint, daß wir auch damit an diese Umwelt fest verankert sind, die unsere Musik mit diesem gewissen Begriff belegte. Zudem wird die geistige und spirituelle Vorstellungskraft in großem Maß davon geprägt, wo man spielt, arbeitet und lebt, nicht zuletzt auch von der Mentalität der Leute, die uns engagieren. Da es für die neue Generation noch weniger Gelegenheiten zu arbeiten gibt, waren wir darauf angewiesen, uns privat weiterzuentwickeln, in unserem Heim."

„Welche Erklärung haben Sie dafür, daß es auch heute in Ihrem Heimatland noch so wenige Arbeitsmöglichkeiten für Sie gibt?"

„Habe ich diese Problematik nicht schon umrissen!? Die Leute, die diese Musik zu produzieren gewillt sind - in Konzerten oder auf Platten - haben die Macht in den Händen und sind nur langsam in ihrer Entwicklung. Sie haben Wertmaßstäbe, die es etwa zulassen, daß sie die südafrikanische Union als Demokratie ansehen. Das ist eine Wirklichkeit, der wir uns gegenübergestellt sehen. Uns bleibt nur unsere Arbeit zu tun, und ich glaube sie wird immer besser."

„Ihre Musik wird in den USA mehr von der weißen Mittelschicht gehört und gekauft als von Ihren schwarzen Landsleuten."

„Schon deshalb, weil die weiße Mittelschicht den größeren Teil der Bevölkerung ausmacht. Die Musik wird von allen Leuten geliebt, die sich von dem von der Mehrheit vertretenen Standpunkt getrennt haben. Und solche Menschen sind in jeder ethnischen Gruppe der USA anzutreffen, ich mache immer wieder die Erfahrung, wie bewundernswert sie sein können. Ob Sie's glauben oder nicht, ihre Anzahl nimmt ständig weiter zu."

„Spielten Sie bereits für solche ethnischen Gruppen, etwa für Indianer?"

„Ja, in Denver, Colorado, da waren im Publikum einige Indianer. Es zeigt sich in den USA, daß Minderheitengruppen wie Latinos, Puertorikaner oder mexikanische Amerikaner immer mehr auf sich aufmerksam machen. Zum Beispiel gibt es vorwiegend in Californien eine Gruppe von Poeten der Dritten Welt und als ich das letzte

meine eigenen geistigen Kräfte verlassen und das kann ebenso zu einer herrlichen Erfahrung werden. Wenn du alleine spielst, dann weißt du, es bist du, es bist nur du, oder zumindest ein Teil von dir und es ist ein Stück des Weges zum Spirituellen."

#### **Nicht üben, sondern vorbereiten**

„Sie leiden beim Solospiel bestimmt nie an einem Mangel an Einfällen?"

„Die Inspiration verläßt mich niemals. Darauf zielt ja die Vorbereitung ab, um das sicherzustellen. Du bereitest dich vor. Ich gebrauche dafür nicht gerne das Wort üben, denn damit verbindet sich bei mir die Vorstellung von Disziplin. Niemand steht mit einer Peitsche hinter mir und befiehlt mir dies oder jenes zu tun. Doch das mußte ich selbst erst lernen. Es ist wie eine Zeremonie. Und wenn du da hineinkommst, dann spürst du, das ist es, warum du lebst. Ich lernte das, indem ich Bill Robinson tanzen sah, Lena Hörne singen, Fats Waller mit seinem großartigen Sinn für Humor und seiner spieltechnischen Meisterschaft musizieren hörte. Fortwährende Inspirationen beziehe ich etwa von Lena Hörne, sie ist bereits 70 Jahre und ehrlicher und überzeugender als je zuvor, oder von Billie Holiday, einer vollendeten Künstlerin. Das wirkt nachhaltig auf mich ein. Ich erinnere mich noch genau, als ich Billie das erste Mal sah. Es war für die Befreiung, die sie erreicht hatte, ohne Bedeutung, in welcher körperlichen Verfassung sie war. Und obwohl ich damals noch recht naiv war, verstand ich, was sie vollbrachte, spätestens bei ihrem fünften Song war sie göttlich. Ebenso ist Ellington eine ständige Quelle der Inspiration für mich. . ."

„Meinen Sie, daß Ellington in seinen letzten Lebensjahren mit seiner ‚sacred music‘ jenes Stadium erreichte, das Sie in Ihrer Musik, die von spirituellen Kräften gesteuert wird, anstreben? Nicht zu vergessen, daß Ellingtons religiöse Haltung eindeutig vom Christentum geprägt war."

„Ich weiß es nicht. Ich glaube, daß Ellington mehr über die mystischen und magischen Elemente der Musik wußte, als alle anderen Menschen. Und er wurde zusehends weiser. Als ich kürzlich bei Enrico und Graciella Rava in Turin zu Besuch war, spielten sie mir eine Platte vor, bei der Ellington mit einem Sinfonieorchester zu hören ist. Und der Sound seines Pianos erinnerte mich an den von Rubinstein. Natürlich spielte er andere Dinge. Ich bin der Ansicht, daß Ellington noch immer nicht als der überragende Pianist erkannt wurde, der er zweifellos war. Doch man kann die Menschen nicht dazu zwingen, sich für magische Momente in der Musik zu interessieren."

„Entweder jemand spürt es oder nicht. Man kann aber jemandem dafür die Sinne zu öffnen versuchen."

**„Ich glaube, daß Ellington mehr über die mystischen und magischen Elemente der Musik wußte, als alle anderen Menschen.**

**Und er wurde zusehends weiser. Ich bin der Ansicht, daß Ellington noch immer nicht als der überragende Pianist erkannt wurde, der er zweifellos war."**

„Ja sicher, aber die meisten Musikproduzenten sind einfach nicht willens, das zu tun. Freilich, man kann auch ihren Standpunkt verstehen. Sie wollen soviel Profit machen wie nur möglich, darum geht es ihnen, das sehen sie wohl als ihre Aufgabe. Doch haben sie gewiß noch andere Aufgaben, die weniger anfechtbar sind. Aus meiner Sicht ist es ziemlich unhaltbar, wenn jemand, der noch nie ein Instrument gespielt hat, versucht, einem anderen vorzuschreiben, was er für Klänge produzieren soll und sei es nur zu dem Zweck, sie zu verkaufen."

„Kommen manchmal angstvolle Gedanken in Ihrem Kopf wie die , daß Sie eines Tages einen Unfall erleiden könnten und dabei eine Hand verlieren? Was würde dann Ihr Leben erfüllen?"

„Ich dachte über solche Dinge schon nach. Dann würde ich schreiben, Gedichte schreiben."

„Meinen Sie, daß jeglicher Kunst die selben Prinzipien kreativer Energien und spiritueller Kräfte zugrundeliegen? Geht es bei einem künstlerisch veranlagten Menschen dann nur noch darum sich die technischen Fähigkeiten für diese oder jene künstlerische Äußerung zu erwerben?"

„Ja, stelle eine Verbindung zu diesem oder jenem her, erfasse den Baum, begreife den Stern."

„Sie haben durch Ihre Musik immer ihren Lebensunterhalt verdient?"

„Es ging immer irgendwie. Die Frage ist die: In wievielen Häusern kannst du gleichzeitig leben? Wieviele Autos kannst du gleichzeitig fahren? Und in wievielen Swimming-Pools kannst du gleichzeitig baden? Auf der anderen Seite lese ich gleichzeitig in zehn verschiedenen Büchern. Und jedesmal, wenn ich eines davon aufschlage, - es sind die besonderen Bücher, in denen ich wohl für den Rest meines Lebens lesen werde - bekomme ich davon Anregungen. Andere Bücher lese ich nur einmal, oder ich blättere sie nur durch. Ich möchte noch einmal betonen: ich empfinde jetzt sehr viel mehr Freude denn je zuvor. Ich freue mich vor allem beim Spielen und dabei ertappe ich

mich bei dem Gedanken, daß ich mir sage: Mein Gott, vor zehn Jahren hättest du so nicht spielen können!"

„In einem weiteren Jahrzehnt werden Sie das bestimmt wieder denken!"

„Dafür arbeite ich ja unentwegt. Es ängstigt mich selbst etwas. Aber dann sage ich mir, darum geht es. Ich habe mich jetzt tagelang dafür vorbereitet, um in diesen großen Supermarkt zu gehen. Ich trat zuvor schon beim Northsea Festival auf. Ich versuche diesem Supermarkt in jener Stunde, die mir für meinen Auftritt verbleibt, einen besonderen Glanz zu verleihen. Ich wünsche mir, daß ich den Menschen, die kommen, um mich zu hören, etwas vermitteln kann, so daß sie auch an der übrigen Musik noch mehr Freude empfinden können."

„Können Sie verstehen, daß ein Pianist wie George Winston sich konstant weigert auf Festivals zu spielen?"

„Wer ist George Winston?"

„Der große Pianostar von Windham Hill Records..."

.... in Californien. Ach ja, der, der barfuß auftritt. Ich habe ihn bisher nie spielen gehört, aber wahrscheinlich habe ich bald dazu einmal Gelegenheit."

„Zur Diskussion steht hier nur seine Ansicht auf Festivals, oder wie Sie sagen auf Supermärkten, nicht aufzutreten."

„Wahrscheinlich hat er das nicht nötig!"

„Haben Sie es denn nötig?"

„Ich habe nicht allzu viele Jobs. Doch offen gestanden, ich habe auch schon Engagements abgelehnt. So etwa das, das mir vor 5 Jahren angeboten wurde als ich als Eröffnungsnummer vor Spyro Gyra spielen sollte."

„Wegen der unglücklichen Kombination? Sie hätten doch wohl einen Soloauftritt in der Town Hall akzeptiert?"

„Für den gleichen Veranstalter bestritt ich drei Jahre vor diesem Angebot vor Spyro Gyra aufzutreten, ein Solokonzert. Nicht, daß ich jetzt da eisern wäre, aber die Wertvorstellungen, die ich mir selbst geschaffen habe, möchte ich nicht durchbrechen. Das Geschäft mit der Kunst hat seine eigenen Gesetzmäßigkeiten und ich versuche nur ganz genau die Umstände herauszufinden, in denen ich mich wohl fühle. Doch darin kann ich mich auch immer wieder irren. Deshalb ist es für mich auch immer wieder so wunderbar hierher kommen und arbeiten zu können. Und ich glaube es wird auch immer erfreulicher, das Verhältnis zu Gaby Kleinschmidt wird immer besser, ich verstehe die Grenzen ihrer Operationen und seit wir die Gelegenheit hatten uns wirklich kennen zu lernen, haben wir eine menschliche Beziehung aufbauen können. Dadurch fühle ich mich weiter bestärkt. Nun, das Leben ist sowieso keine Schüssel voll süßer Kirschchen, eher eine voll Grapefruit - aber die sind mir sowieso lieber."

**(Aufgezeichnet nach einem Gespräch mit Gudrun Endress)**



# Bird and Diz

Mitte Oktober erscheint beim Hannibal-Verlag in Wien die Dizzy Gillespie-Biographie „To be or not to bop“ in deutscher Übersetzung. Walter Richard Langer übersetzte das

Buch mit „Feeling“; es umfaßt ca. 400 Seiten, ist reich illustriert und ist zum Subskriptionspreis von DM 45,- bis zum 15. Oktober erhältlich. Nachfolgend drucken wir einen Abschnitt daraus ab.

Ich habe nie ernsthaft daran gedacht, wieder mit Charlie Parker zusammen eine Gruppe zu bilden, denn Bird hatte eine eigene Gruppe. Er hatte sein Quintett - mit Miles, Max, Tommy Potter und Duke Jordan. In der Öffentlichkeit wurde Yardbird immer als der gequälte Genius dargestellt, besessen von seinen Problemen mit Drogen und Alkohol. Aber auf dieser JATP-Tournee während der 50er Jahre benahm er sich wie ein Gentleman. Er kam nie zu spät und machte überhaupt keine Schwierigkeiten. Vielleicht war es deshalb, weil er ausnahmsweise einmal gut behandelt wurde. Ja, das glaube ich wirklich. Ich glaube, ein Großteil seiner Probleme ist dadurch entstanden, daß man ihn immer schlecht behandelt hat. Er war ein musikalisches Genie und wurde behandelt, als ob er überhaupt nichts wäre. Als ob er wirklich ein „Yardbird“ wäre! Viele Dinge, die er getan hat, und seine Probleme mit Alkohol und Rauschgift kann man so erklären. Ich glaube nicht, daß das Bild richtig war, das die Öffentlichkeit sich von ihm machte, denn er war voll Leben, einfach voll Leben.

Zitat **Harold „Stumpy“ Cromer:**

„Stumpy und ich gingen oft mit Sarah aus. Eines Nachts kamen wir ins Snookie's und trafen Dizzy. Charlie Parker spielte damals im Birdland, und wir sagten zu Dizzy: ‚Gehen wir doch hin und besuchen wir ihn zwischen den Sets, okay?‘ Und so spazierte wir vom Snookie's zum Birdland, und Dizzy nahm seine Trompete mit. Als wir hinunterkamen, begrüßte uns der kleine Peewee Marquette, und wir sahen, daß Charlie Parker am Klavier lehnte. Jemand anderer spielte gerade ein Solo - ein Trompeter. Dizzy sagte: ‚Jetzt paßt einmal auf!‘ Er nahm seine Trompete heraus, setzte das Mundstück ein und spielte ein paar heiße ‚licks‘ über den Trompeter, der gerade improvisierte: ‚Weeee-do-be-do‘. Charlie Parker reagierte sofort mit seinem Horn und sagte: ‚Obo-be-do-do-be-do‘, und dann ging es richtig los. Sie spielten Viertakter und Achttakter, während Dizzy langsam vom Eingang bis zur Bühne ging. Die Leute brüllten vor Begeisterung. Es war eine phantastische Nacht!“

Zitat **Marion „Boo“ Frazier:**

„Ich hatte so etwas noch nie erlebt. Die beiden hatten die gleichen Gedanken,

verstehst du. Charlie Parker beendete sein Solo mit einer bestimmten Note, und John begann sein Solo mit dieser Note und ging in etwas anderes. So etwas habe ich nie wieder erlebt, es war einfach großartig! Viele versuchten, so zu spielen wie John und Charlie Parker. Charlie Parker war übrigens sehr nett; weil wir gerade davon reden: Er war eine wirklich angenehme Person. Was mich außer seiner Musik am meisten beeindruckte, war seine Ruhe. Er war nicht laut, er war einfach ruhig. Es war ganz komisch - ich hatte ihn im Haus von John getroffen und hatte keine Ahnung, daß er Charlie Parker war, und am nächsten Tag war ich in der Stadt und begegnete ihm. Da kam er zu mir her und sagte: ‚Ich bin Charlie Parker; wir haben uns gestern abend in Dizzys Haus kennengelernt.‘ Boy, ich war wie gelähmt. Ich hatte ein Mädchen bei mir, verstehst du, die ein großer Jazzfan war, und ich war völlig überwältigt. Das schmiß mich richtig um, und dann sagte er noch: ‚Schön, dich wiederzusehen. Viel Spaß, habt einen schönen Tag.‘ Und ich konnte nur sagen: ‚Mein Gott!‘

Ich lernte also Charlie Parker kennen, und ich lernte auch Billie Holiday kennen und Dinah Washington und noch viele andere Leute von damals. Und was für Leute! Mir tut nur leid, daß die Jungen von heute diese Möglichkeit nicht haben, denn die Künstler von damals, das waren nicht nur Künstler, das waren Menschen, wirkliche Menschen. Sie waren großartig auf der Bühne, aber fast noch großartiger im Privatleben. Die Bühne war nur ein Teil ihres Lebens, aber die heutigen Show-business-Leute sind 24 Stunden am Tag auf der Bühne. Sie stehen auch im Privatleben auf der Bühne, verstehst du? Und das ist der Unterschied zwischen ihnen und den Leuten in den 40er Jahren. Ich bin sehr froh, daß ich Gelegenheit hatte, den Unterschied kennenzulernen.“

Knapp bevor Charlie Parker 1955 starb, traf ich ihn noch einmal. Boy, das werde ich niemals vergessen! Ich spielte damals im Birdland, und Benny Goodman spielte im Basin Street East, unten im Keller auf der 52. Straße. Charlie Shavers spielte mit Benny, und so ging ich zwischen meinen Sets hinüber und hörte zu. Ein Weißer sagte zu mir: „Warum gehst du nicht hin-

auf und spielst mit?“ - „Ich spiele nicht umsonst“, sagte ich. „Nicht einmal mit dem König selbst?“ fragte er. „Welchem König?“ sagte ich. „Ich habe mit allen Königen gespielt.“ Und dann begann ich aufzuzählen: Coleman Hawkins, Benny Carter, Charlie Parker, Ben Webster, Chu Berry, Art Tatum, Earl Hines. „Mit all denen habe ich gespielt, Bruder“, sagte ich. Das beeindruckte ihn offensichtlich, denn er sagte nichts mehr. Aber Yardbird war auch im Publikum; er entdeckte mich und kam zu mir herüber und wir redeten. Er sah schrecklich aus, ganz aufgedunsen, und auf einmal sagte er zu mir: „Diz, warum rettest du mich nicht?“

Ich sah den Ausdruck auf seinem Gesicht. Es war ein schmerzlicher, gequälter Ausdruck, und ich wußte im Augenblick nicht, was ich sagen sollte. Schließlich sagte ich: „Was könnte ich denn für dich tun?“ - „Ich weiß es nicht“, sagte er, „aber rette mich, rette mich!“

Ich wußte wirklich nicht, was ich sagen sollte. Ich hatte damals meine ständige Gruppe und er spielte nur gelegentliche Gigs; ich wußte, es ging ihm nicht sehr gut. Vielleicht hätte ich ihm vorschlagen sollen, in meiner Gruppe mitzuspielen. Vielleicht wäre das der Moment gewesen, wieder zusammenzukommen, aber ich dachte, er würde das nicht wollen. Vielleicht hätte ich es ihm aber doch vorschlagen sollen. Wir spielten nie mehr miteinander. Kurz nach diesem Gespräch starb er.

Das hat mich sehr hart getroffen, das muß ich sagen. Nicht, daß ich das Gefühl hätte, ich hätte ihn im Stich gelassen. Wenn ein Typ Rauschgift nimmt, dann kann ihm niemand helfen. Egal, wieviel einer dann tut, um ihm zu helfen - wenn er nicht selbst den Willen hat, aufzuhören, dann ist das alles umsonst. Rauschgiftsüchtige haben da keinen Sinn dafür; sie denken nicht: „Da ist jemand, der mir helfen will. Ich muß mich jetzt zusammenreißen.“ Das ist etwas, das in ihm selbst vorgehen muß. Er muß es allein wollen und allein machen. Ich kannte viele Musiker, die süchtig gewesen waren und es schließlich losgeworden sind und nie mehr etwas angerührt haben. Aber alle wollten das wirklich selbst und haben es allein geschafft. Das wußte ich. Als er zu mir sagte: „Rette mich!“, war das erste, was mir einfiel, wie es damals in Kalifornien gewesen war, als ich für ein Quintett bezahlt wurde und einen sechsten Mann mitnahm, weil ich wußte, er würde nicht immer fähig sein zu spielen. Ich war zu der Ansicht gekommen, daß es besser war, einen Musiker in der Band zu haben, der etwas weniger spielte, aber dafür immer da war, als ein Super-Super-Super-Genie, von dem ich nie wußte, ob er da sein würde oder nicht. Darum wollte ich ihn eigentlich nicht in meiner Band haben.

Ja, und dann klingelte eines Tages das Telefon, und Nica war dran und sagte:

„Yardbird ist soeben in meinem Appartement gestorben.“

Ich konnte es zunächst nicht begreifen, aber es war die Wahrheit. Es war ein Schock für mich, ein großer Schock. Ich konnte mit niemandem sprechen, ich mußte allein sein, und ich zog mich in den Keller unseres Hauses zurück und weinte. Wir hatten in der letzten Zeit musikalisch nichts miteinander zu tun gehabt, aber ich hatte für Charlie Parker immer noch das starke Gefühl von früher, und ich konnte den Gedanken einfach nicht ertragen, daß er tot sein sollte.

Charlie hatte zu diesem Zeitpunkt enge Verbindungen zu drei Frauen. Er lebte mit Chan zusammen, er hatte seine Frau Geri, die in Washington im Gefängnis saß, und er hatte Doris. Es tauchte das Problem auf, was mit seinen Kompositionen geschehen sollte, und so bildeten wir ein Komitee und versuchten, alles in Ordnung zu bringen: Hazel Scott, Maely Dufty, Charlie Mingus, Mary Lou Williams, ich und ein Rechtsanwalt. Es tauchte die Frage auf, was mit Charlies Leichnam geschehen sollte: ob er hier in New York begraben werden sollte oder in Kansas City. Allerdings, um ihn nach Kansas City zu bringen, war wieder nicht genug Geld vorhanden. Schließlich, bei dem Zusammentreffen im Büro des Rechtsanwalts, schauten alle auf mich und sagten: „Was sollen wir tun?“

„Wartet einen Augenblick“, sagte ich. „Ich werde Norman Granz anrufen.“ Ich rief ihn an und erzählte ihm, daß Charlies Mutter wollte, daß er nach Kansas City gebracht und dort begraben würde, daß Chan hingegen ihn nach Long Island bringen wollte, wo sein Kind begraben war, und daß - abgesehen davon - überhaupt nicht genügend Geld da war, um ihn zu begraben.

Norman sagte: „Am besten, ihr findet heraus, ob es wirklich wahr ist, daß seine Mutter den Leichnam will und ihn in Kansas City begraben möchte. Und wenn das so ist, dann schickt ihn hin und schickt mir die Rechnung.“ Und genau so geschah es dann. Mir erschien es nur logisch, daß jetzt das geschah, was seine Mutter wollte. All seine Frauen hatten ihn die ganze Zeit über gehabt. Also wurde er in Kansas City begraben.

**Zitat Mary Lou Williams:**

„Niemand weiß, welche Rolle Dizzy bei Charlie Parkers Tod gespielt hat. Wäre er nicht gewesen, wer weiß, was dann geschehen wäre; sie hätten ihn irgendwo verscharrt oder so. Aber sobald Dizzy davon erfuhr, setzte er alle Hebel in Bewegung, so sehr, daß sogar seine eigene Arbeit darunter zu leiden begann. Darum meinte Lorraine schließlich, er solle doch jemand anderen bitten, ihm zu helfen, und so kam er zu mir. Ich nahm Kontakt auf mit Adam Powell und Hazel Scott, und die kümmerten sich darum.“

Dizzy hatte einen Gig in Philadelphia; ich glaube, es war in einem Nachtclub. Jedenfalls bekam er dort etwa 1000 Dollar, und als er zurückkam, gab er mir das Geld und sagte: „Hier, Lou, dir vertraue ich“, und er gab noch 500 Dollar von seinem eigenen Geld dazu. Wenn Dizzy nicht gewesen wäre, hätten wir dieses Konzert nie zustandegebracht. Übrigens, bei diesem Konzert sind 16 000 Dollar hereingekommen, weißt du. Irgendwo war zu lesen, daß es nur 5000 gewesen wären, aber es waren 16000. Ein Teil davon ist dann verschwunden - niemand weiß, wohin. Die Gewerkschaft wollte, daß ich es übernehme, aber ich wollte das nicht, und dann war ein Teil davon auf einmal weg. Ich kann dir sagen, wenn Dizzy nicht gewesen wäre, würde heute kaum jemand wissen, wer Charlie Parker war. Niemand mochte ihn damals, und ich machte die Runde bei den Agenten, um Gelder einzusammeln, die ihm noch zustanden, und ich bekam eine ganze Menge zusammen: 2000 oder 3000 Dollar. Aber alle waren stinksauer auf ihn. Sie benutzten die schmutzigsten Schimpfwörter, wenn sie über ihn sprachen, und sagten: „Mary, der einzige Grund, warum wir dir dieses Geld geben, ist, weil wir an dich glauben und weil wir wissen, daß du ehrlich bist und ein lebenswürdiger Mensch. Aber Charlie Parker interessiert uns nicht.“ Du weißt, er hatte sich eine Menge Feinde gemacht in der letzten Zeit, und als er starb, wollte niemand etwas von ihm wissen. Darum half das enorm, was Dizzy tat. Ich war kurz davor aus Europa zurückgekommen und mein Bruder hatte mir gesagt, daß es Charlie Parkers schlechtginge und daß er im Harlem-Hospital wäre. Mein Bruder half den Musikern immer, wo er konnte, das weiß auch niemand. Er sagte zu mir: „Mary, du mußt etwas für Charlie Parker tun. Er ist hungrig.“ Und ich sagte: „Ja, natürlich; sag ihm, er soll mich anrufen, wenn er herauskommt.“ Als er dann herauskam, hätte er einige Tage später einen Job in Boston antreten sollen, und er hatte mir versprochen, mich vorher zu besuchen. Ich wollte ihm ein bißchen Geld geben; ersah so schrecklich aus, und er war wirklich unten durch. Niemand wollte etwas von ihm wissen. Er hatte mich gefragt, ob ich mit ihm nicht eine Band gründen wolle, und solche Sachen. Aber bevor er zu mir kam, besuchte er die Baronin, und dort starb er.

Es ist wirklich eine Schande - schreib das genau so auf, wie ich das sage: Niemand würde mehr von Charlie Parker hören, wenn Dizzy nicht gewesen wäre und sich bemüht hätte, damit alles mit dem Begräbnis klappt. Wie er sich bemühte, Geld zusammenzubringen! Und dann hatten wir wirklich 16 000 Dollar, und 12 000 davon verschwanden - sie wurden einfach gestohlen. Ich weiß auch, von wem; es sind einige Leute mit großen Namen darunter. Das Geld war vorher bei der Ge-

werkschaft gewesen, das weiß ich, denn sie hatten mich angerufen und gesagt, ich solle endlich dieses Unglücksgeld abholen. „Warum nennt ihr es Unglücksgeld?“ hatte ich gefragt. Das beantworteten sie nicht und sagten: „Hol' es so schnell wie möglich!“ Ich hörte dann, daß sie eine Menge Schwierigkeiten hatten, während das Geld dort war.

Ich wollte das Geld nicht übernehmen, Dizzy hatte keine Zeit, und so ist es schließlich verschwunden. Ich weiß, Dizzy möchte nichts davon hören; er hat das Ganze in Schwung gebracht, aber er möchte nicht darüber reden. Aber ich habe dir jetzt die Wahrheit darüber erzählt.“

**Zitat Max Roach:**

„Wenn wir über Charlie Parker diskutierten, dann ging Dizzys Zorn und Schmerz darüber, daß wir Charlie schon so früh verlieren mußten, weit über das Persönliche hinaus. Das weiß ich. Ihm ging es auch um die Musik; ihm war es immer wichtig, die kulturellen Werte der schwarzen Musik zu erhalten und weiterzuentwickeln und ihren Horizont zu erweitern. Ich vertrat die Meinung, daß für Birds Schicksal hauptsächlich die Gesellschaft verantwortlich war. Dizzy hingegen fand, Bird hätte einfach stärker sein müssen und sich nicht von der Gesellschaft derartig zerstören lassen dürfen. Dizzy hat auch eine sehr schlechte Meinung über diese Gesellschaft, aber er ist eben sehr stark; siehst du, und darum konnte er überleben, obwohl er auch all dem Druck ausgesetzt war. Wir argumentierten auf einer politischen Basis, denn ich habe mich mit dieser Gesellschaft auseinandergesetzt, und ich sage, daß einige von uns einfach nicht so viel Stärke und Spannkraft wie Dizzy aufbringen können, und daß Charlie Parker ganz sicher zu denen gehörte. Es hätte keine Möglichkeit für uns gegeben, Bird zu retten, außer vielleicht, wenn es uns gelungen wäre, ihn in eine andere Umgebung zu bringen, in eine Umgebung, in der er hätte zu sich selbst zurückfinden können, und zwar rechtzeitig, noch bevor ihm alles egal war. Denn als Bird einmal begonnen hatte, zu denken: Ich scheiß auf alles, es ist ohnehin egal! - da war es zu spät. Auf dieser Ebene fanden die Diskussionen zwischen Dizzy und mir statt, und ich fand seinen Standpunkt Charlie Parker gegenüber zu hart. Ich fand, das Schreckliche war, daß wir jemanden verlieren mußten, der für uns alle so immens wichtig war, und was alles geschehen war, um einen solchen Mann zu zerstören - und das mit 34 Jahren!“

Sie waren so eng miteinander verbunden: Dizzy liebte Bird und Bird liebte Dizzy, aber Dizzy hat kein wirkliches Verständnis für Schwäche. Er zeigte es vielleicht nicht immer, aber Schwäche jeder Art kann er einfach nicht ausstehen. Das bringt mich manchmal dazu, zu glauben, daß er alles

tun würde, um zu überleben, außer natürlich seine eigene Integrität zu opfern. Darum sage ich immer: Dizzy ist ein Fuchs. Seine musikalische Integrität wird er sicher nie opfern, aber er ist dennoch imstande, in dieser Scheiße zu überleben, in diesem Verwirrspiel, das die Schwarzen aufführen müssen, besonders wenn es um ihre Kultur geht. Denn Kultur ist eine sehr wirkungsvolle Waffe. Wenn die Musikwissenschaftler Dizzys Beitrag einmal untersuchen, dann werden sie diese besondere Art von Intellekt finden, die in der schwarzen Psyche vorherrscht.

Die afro-amerikanische Musik war da; sie war eine Tatsache, und niemand erkannte das besser als Leute wie Bird und Diz. Sie hofften, sie könnten vielleicht imstande sein, dem, was ihre Vorgänger getan hatten, etwas hinzuzufügen, verstehst du? Und das hatten sie gemeinsam. So arbeiteten sie, und sie arbeiteten hart dafür. Das haben sie mit Duke Ellington gemeinsam und nicht nur mit ihm, sondern mit allen ernsthaften Leuten, die an dieser Musik interessiert waren. Diese Musik hat nun ihren eigenen Charakter und ihre eigene Persönlichkeit. Sie ist das Kind von allen, die sich ernsthaft dafür interessiert und engagiert haben.

Auf der anderen Seite waren Dizzy und Bird völlig verschieden voneinander in ihrem geistigen Selbstverständnis, und ich denke, das war der wirkliche Unterschied zwischen ihnen. Ich halte beide Standpunkte, die sie vertraten, für sehr bedeutsam. Bird betonte immer die Verantwortlichkeit der Regierung für die schwarze Bevölkerung. Er ging durch die Straßen von Harlem und sagte: 'Warum, glaubst du, gibt es hier in jeder Straße zwei Bars? Warum können wir uns jederzeit Rauschgift verschaffen, wenn wir wollen? Du kannst Rauschgift und Whisky leichter kaufen als Milch!' Das war seine politische und gesellschaftliche Wahrnehmung der Dinge, die vorgingen. Als Bird mit 34 Jahren starb, war Dizzy ungefähr gleich alt. Er war zur gleichen Zeit großgeworden und das Scheinwerferlicht war auf ihn gerichtet. Ich glaube, wir sollten es so verstehen, daß die beiden uns zwei verschiedene Lektionen gelehrt haben. Die Scheiße ist nun einmal da; es gibt konzentrierte Anstrengungen, die schwarze Bevölkerung zu zerstören. Auch Billie Holiday hat uns das sehr bewußt gemacht. Aber Dizzy zeigt uns, genauso wie es Duke Ellington getan hat, daß man das auch überleben kann.

Der Tod von Charlie Parker und auch der von Billie Holiday wurde nur im westlich-materialistischen Sinne als Tragödie gesehen. Die Leute sagen: 'Denkt doch nur, wieviel Geld hätten sie verdienen können, was hätten sie alles für sich tun können!' Aber Bird hielt der Gesellschaft seinen nackten Arsch entgegen, und Lady Day tat das gleiche. Das ist eine andere Art von Integrität und muß so verstanden werden. Wir müssen unsere Leute dazu bringen, das richtig zu verstehen. Was sie getan haben, ist mit einem buddhistischen Mönch gleichzusetzen, der sich mit Benzin übergießt und anzündet. Damit sagten sie der Gesellschaft: 'Ja, wir haben eine Menge Talent, aber wir werden euch nicht erlauben, es auszubeuten.'

Das ist der Punkt, wo ich mit Dizzy nie derselben Meinung war, denn er betrachtete das als Schwäche. Wann immer ich mit ihm darüber sprach, sagte er: 'Nein, das ist Scheiße, Mann. Sie hätten sich nie so weit bringen lassen dürfen.'

Dizzy sieht das alles ganz anders. Er verfolgt seinen Weg und schüttelt die Angreifer ab. Aber er weiß Bescheid; schließlich kommt er aus South Carolina. Das Leben ist für Dizzy niemals leicht gewesen. Er versteht das ganze Spiel, wie die Neger von den Weißen ausgenutzt werden, aber er spricht nicht darüber. Er benützt die Musik als seine besondere Waffe. Es sieht immer so aus, als ob Dizzy die liberalste Person auf der Welt wäre, aber wenn du seiner Musik wirklich zuhörst, dann hörst du, wie er schreit. Es ist schwarze Musik, die Dizzy macht. Allein die Tatsache, daß er vor einer Big Band steht und tanzt, anstatt zu dirigieren, allein das ist schwarz. Die Leute sagen immer: 'Oh, Dizzy Gillespie ist ein Bahäi, er liebt alle Menschen.' Aber wenn du das kulturell betrachtest, was er macht, siehst du, wie schwarz es ist. Es ist schwärzer als schwarz!

Zitat **Norman Granz** (Impresario):

„Ich glaube, Bird hat viel Anerkennung bekommen, ohne daß Dizzy dabei berücksichtigt worden wäre. Das ist nicht nur unfair, es ist auch nicht richtig. Jeder scheint zu denken, daß Dizzy Charlie Parkers Trompeter war. Das ist Unsinn! Es stimmt, daß die beiden miteinander spielten, und gewiß hat Bird Dinge geschaffen, die als sehr bedeutend betrachtet werden - vom Publikum, den Kritikern und auch von mir. Aber es ist lächerlich, Dizzy dabei auszuschließen. Mehr noch: Dizzy hat gewisse Qualitäten, die Bird nie haben konnte. Zum Beispiel hat Dizzy eine unglaubliche Big Band zusammengestellt, denn Dizzy ist ein Bandleader, und das hätte Bird nie zustandegebracht. Ich hasse es, die beiden zu vergleichen - ich wollte mich darauf überhaupt nicht einlassen -, aber Bird war ein vollkommener Individualist und die ihm gemäße Umgebung war eine kleine Gruppe. Dizzy hingegen konnte



Der Tod seines Weggefährten Charlie Parker traf ihn hart: Dizzy Gillespie Foto: Hans Mayer

te mit kleinen Gruppen oder mit Big Bands arbeiten, und was er mit der Big Band geschaffen hat in der kurzen Zeit, die sie existierte, gehört zu den ganz, ganz raren Dingen, die auf musikalischem Gebiet geschehen sind.

Es gibt noch ein weiteres Gebiet, auf dem Dizzy mehr getan hat als irgendein anderer Jazzmusiker, und das ist das Gebiet der rhythmischen Struktur, besonders die Verarbeitung brasilianischer und lateinamerikanischer Rhythmen. Schon vor 30 Jahren machte er ‚Manteca‘ mit Chano Pozo. Ich selbst habe mit Machito und dann mit Bird an derartigen Dingen gearbeitet; Dizzy nahm damals nicht für mich auf, aber er war derjenige, der wußte, was auf diesem Gebiet los war, und das hat er fortgesetzt. Er ist es gewesen, der den Jazz aus den traditionellen Schablonen herausgeführt hat. Birks war diesbezüglich ein bedeutender Mann und hat Einfluß auf alle Arten von Musikern gehabt. Er ist außerdem einer der ganz wenigen Leader, die ich jemals beobachtet habe, egal ob sie kleine oder große Gruppen leiten, die imstande sind, den Leuten in der Rhythmusgruppe zu zeigen, was sie von ihnen wollen. Er ist ein Allroundmusiker, verstehst du? Er kann sich an das Klavier setzen und jemandem die Akkorde zeigen. Dazu sind nicht viele imstande. Dizzy ist waghalsig, und auch das gefällt mir an ihm. Er riskiert etwas - ich meine, er versucht alles, und wenn es schiefgeht, was zwar sehr selten, aber doch vorkommt, dann ist das okay. Ein Künstler hat das Recht, Experimente zu versuchen."

#### Zitat George Wein:

„Obwohl Dizzy gegen die Gesellschaft rebellierte, wußte er doch gleichzeitig, daß er irgendwie mit ihr zurechtkommen mußte. Das tat er, und er schaffte es sehr gut, und er hat sehr viel dafür getan, den zeitgenössischen Jazz schmackhaft zu machen - ich meine jetzt nicht, von der Warte des Publikums her gesehen, sondern auf einer höheren Ebene, auf die sich die Leute, die Jazzmusiker engagieren, beziehen können. Dizzy hat mehr getan, um dem modernen Jazz und der zeitgenössischen Musik zu helfen, als irgendjemand anderer. Denn die Leute hatten Angst davor, die Nachtclubbesitzer. Ich rede jetzt nicht über mich selbst, obwohl ich auch dazugehöre; aber Dizzy hatte eine besondere Art, mit diesen Leuten umzugehen, und die hat er immer noch. Ich mache mir nicht sehr viel aus Astrologie; aber nur, um dir deutlich zu machen, was ich meine: Dizzy ist im Zeichen der Waage geboren, und von den Waagegeborenen sagt man, daß sie die Dinge von beiden Seiten betrachten und daß ihnen die Balance wichtig ist. Nun ja, wenn du an diese Dinge glaubst: Das tut Dizzy.

Auf diese Art und Weise war es für ihn leicht, mit Nachtclubbesitzern zu kommu-

nizieren, die sich von Bird abgewandt und gesagt hätten: ‚Bird ist ein Junkie; Bird hat Probleme; Bird ist nicht pünktlich‘ und so weiter. Gewiß, Dizzy läßt sich nichts gefallen: Rede ihn blöd an und du bekommst es doppelt blöd zurück. Zugleich aber war ihm klar, daß dieser Typ, mit dem er da sprach, dieser Nachtclubbesitzer, auch einen Job hatte, den er ordentlich machen wollte. Darum konnte er auch mit ihm reden, und der Nachtclubbesitzer spürte, daß Dizzy auch bereit war, seine Probleme zu verstehen. So ist Dizzy geblieben - bis zum heutigen Tag. Wenn du ihn anrufst und sagst: ‚Diz, ich habe ein Problem‘, dann hört er dir zu. Er verschließt sich nicht, wenn du ein Problem hast; er versteht, daß es immer Geben und Nehmen ist.

Zu der Zeit, als Dizzy auf der Szene erschien, gab es viele ernsthafte Veränderungen. Eines der neuen Dinge, die mit der neuen Musik einhergingen, waren die Drogen. Viele wollten deshalb nichts damit zu tun haben. Ich meine, die etablierten Nachtclubs lehnten die neue Musik ab wegen des Drogenproblems. Das hatte einen sehr starken Einfluß auf die Musikszene, denn früher hatten die Musiker höchstens getrunken oder ‚pot‘ geraucht. Es war sehr schwierig, das Drogenproblem zu überwinden, und wenn es einen gibt, der alles getan hat, was er konnte, um es zu überwinden, dann war dieser Jemand Dizzy Gillespie. Er hat den Ruf der Musiker verbessert und hat sehr Wichtiges auf diesem Gebiet erreicht, und er tat es auf völlig natürliche Weise. Andere trugen auf andere Weise dazu bei: John Lewis kam Jahre später mit dem Modern Jazz Quartet und tat es auf eine sehr würdige Art und Weise. Doch das war nicht so real wie die Art, die Dizzy in diesem Punkt hatte. Dizzy machte niemals Kompromisse, er war immer er selbst. Unter all den Leuten in diesem Geschäft hat niemand einen höheren Grad der Integrität als er."

#### Zitat Budd Johnson:

„Ich kann mich ganz genau an Billy Shaw von der William Morris-Agentur erinnern. Als Charlie und Dizzy sich trennten, ging Billy Shaw zu allen von uns und sagte: ‚Dizzy spielt in Charlies Stil.‘ Verstehst du, er wollte die Sanktion der Musiker haben, um zu sagen, daß es Charlie Parker war, der diesen Stil geschaffen hatte. Und er sagte: ‚Ich werde diesen Burschen auf den rechten Weg zurückbringen und etwas aus ihm machen!‘ Als erstes gab er Charlie einen Cadillac, einen, den er ohnehin loswerden wollte, verstehst du. Er wollte sein Vertrauen gewinnen und ihn dazu bringen, daß er einen Vertrag unterschrieb, und so gab er Charlie Parker einen Cadillac. Dann brachte er Charlie groß heraus, und natürlich verdiente er es. Er war phantastisch, und er verdiente den großen Namen, den er sich machte. Er

änderte den Stil aller Saxophonisten. Alt-saxophonisten, Tenorsaxophonisten - jeder versuchte, wie Charlie zu spielen. Aber Charlie war nun einmal der, der er war - mit den Drogen und so weiter; er war ganz einfach nicht verläßlich. Er konnte es nicht sein, verstehst du? Die Droge war das Wichtigste. So kam er zu spät zu den Jobs, machte alle möglichen Sachen, und verlor langsam seinen guten Ruf. Mit Dizzy ging es immer weiter aufwärts. Aber der hat auch eine wunderbare Frau. Sie sind schon viele Jahre zusammen, und ich glaube schon, daß sehr viel ihr Verdienst ist. Ich glaube, sie war sehr gut für ihn.

Trotzdem bin ich sicher: Auch ohne sie hätte Dizzy nie etwas mit Drogen angefangen. Ich selbst habe damit auch nie etwas zu tun gehabt, aber ich habe genug gesehen. Ich habe miterlebt, was aus manchen Leuten geworden ist. Es ist eine schreckliche Sache! Jedenfalls war das der Grund, warum es mit Bird bergab ging"

#### Zitat Benny Carter:

„Charlie Parker war sehr ernsthaft, vielleicht sogar etwas mehr als Dizzy; aber Dizzys Ernsthaftigkeit saß vielleicht etwas tiefer unten, weil er so viel Humor hat. Er konnte leichter lachen als Charlie - mehr kann ich dazu nicht sagen."

#### Zitat Lorraine Gillespie:

„Es war nicht oft, daß ich Dizzy traurig erlebt habe. Wenn er traurig war, dann ließ er es sich nicht anmerken. Ich habe ihn ganz sicher niemals traurig gesehen, außer als Charlie Parker starb, als seine Mutter starb und als er sich einer Augenoperation unterziehen mußte; damals wollte er aus dem Spital davonlaufen. Als Charlie Parker gestorben war, sagte Dizzy kein einziges Wort. Wir wohnten damals in Long Island, und er ging einfach in den Keller und weinte. Er sagte kein einziges Wort. Ich wußte, warum er weinte."

Yarbird war vier- oder fünfmal verheiratet, ich nur einmal. Ich weiß nicht, ich sehe viel mehr die Gemeinsamkeiten zwischen uns als die Dinge, die wir nicht gemeinsam hatten. Vielleicht war er nicht so stark; er hatte eine weichere Persönlichkeit und meine war ziemlich hart. Warum hatte er ein solches Schicksal und ich nicht? Einer der Gründe ist, daß ich eine Frau hatte, die immer bei mir war und mir unerschütterlich zur Seite stand. So hatte ich Hilfe. Charlie hatte sie nicht, verstehst du? Seine Frauen ließen ihn machen, was er wollte, und glaubten, ihm etwas Gutes damit zu tun. Wenn ich etwas täte, das nicht „koscher“ ist, dann wäre meine Frau Lorraine die erste, die mich kritisieren würde. Mit ihr hatte ich glücklicherweise immer jemanden in meiner Ecke, der mich vor vielen Dingen bewahrte. So wurde Yarbird ein Märtyrer unserer Musik - und ich wurde ein Reformier.





Foto: P. G. Deker

## Unermüdlicher Einsatz für den Jazz-Nachwuchs

### Frederic Rabold

„Du bist ein sehr vielseitig tätiger Musiker, Frederic. Du leitest Deine ‚Crew‘, das Inspiration Orchester, die Stuttgarter Small Stars, hast von Bobby Burgess kürzlich die Uni-Big Band übernommen, hast die Jugend Big Band in Steinheim, wo Du ja auch unterrichtest, und hast erst jetzt wieder die Groove Big Band vorgestellt. Wie ist das alles zu schaffen?“

„Nun, es ist eine Organisationsfrage. Die Fäden laufen in meinem Terminkalender zusammen und hier erfolgt die Koordination, Freilich muß man Freude an einer solchen Tätigkeit haben, denn aus rein kommerziellen Gründen würde sich dieser Einsatz nicht lohnen.“

„Wie kam es denn zu der Groove Big Band, die ja schon erstaunlich gut ist?“

„Ins Rollen kam es durch das ‚Jugend jazzt‘-Endkonzert in der Stuttgarter Liederhalle. Da hat Rainer Braun, der Leiter der Musikschule Kornwestheim, der selbst Jazzfan ist und Posaune spielt, mit mir über eine solche Big Band an der Schule gesprochen. Nach hartem Kampf hat die Stadt dann ihre finanzielle Unterstützung zugesagt und wir haben daraufhin eine Art Lehrerband mit öffentlichen Proben aufgezo-gen, an denen sich jeder beteiligen kann, der sich dafür interessiert. Jetzt kommt die Band einmal im Monat zusammen und nach Möglichkeit sollen die Blä-sersätze und Rhythmusgruppe abwechselnd einmal wöchentlich proben, also mal die Trompeten, mal die Posaunen, die

Rhythmusgruppe. Wir haben das Glück, daß die Schule ganz modern ist, mit idealen Räumen und allen notwendigen technischen Einrichtungen.“

„Wo kommen die Bandmitglieder her?“

„Eigentlich aus ganz Baden-Württemberg, natürlich vorwiegend aus Stuttgart. Aber es ist so eine Art Elite, denn viele entstammen den diversen Big Bands des Landes, so aus denen von Bad Friedrichshall und Aalen. Bei den jeweiligen Proben sind sie dann da.“

„Wieviele Proben habt Ihr schon hinter Euch?“

„Seit Beginn im vergangenen Jahr hatte die Big Band insgesamt 10 Proben und dafür ist das Resultat erstaunlich gut.“

„Wie oft seid Ihr schon öffentlich aufgetreten?“

„Zweimal - gerade jetzt in Heidelberg und Stuttgart. Wir müssen noch viel an uns arbeiten. Nur dadurch können wir auf die Band aufmerksam machen. Finanziell ist da ja nichts drin.“

„Wer trägt die Kosten für die Band?“

„Die Stadt Kornwestheim bzw. die Musikschule Kornwestheim übernehmen die Transportkosten für die jungen Musiker. Wir haben auch einen kleinen Etat, der hoffentlich vergrößert wird, wenn wir gute Resultate zeigen.“

„Wie ist das Durchschnittsalter in der Band?“

„Etwa 17,18 Jahre. Es sind aber auch ein paar alte Hasen dabei wie der Trompeter

Hans Studer, der jetzt beruflich zur klassischen Musik überwechseln will, der Posaunist Uli Gutscher oder der Saxophonist Eric Stangl.“

„Finden sich für alle Instrumente der Big Band genügend Musiker? Gibt es besonders bevorzugte Instrumente bei den Nachwuchsmusikern?“

„Es gibt viele Saxophonisten. Vor allem das Tenor ist beliebt. Ich empfehle daher immer, auch Alt zu spielen. Erstaunlicherweise fanden sich auch viele Posaunisten, obwohl es ja ein schweres Instrument ist. Da hatten wir Glück. Ebenso mit dem Trompetensatz. Wir haben immerhin 6 Trompeten!“

„Es ist ja erfreulich, daß sich so viele junge Musiker melden und daß es nun in Deutschland, wo ein erheblicher Nachholbedarf an Ausbildung auf dem Jazzgebiet besteht, heute doch einige gute Unterrichtsmöglichkeiten gibt mit hervorragenden Professoren, die aus der Praxis kommen, selbst musikalisch aktiv sind. Man denke an Joe Viera, Jiggs Whigham, Glen Buschmann. Und wie Du selbst sind ja noch viele andere Jazzmusiker als Lehrer tätig!“

„Das ist schließlich eine wichtige Existenzmöglichkeit. Viele halten sich durch Unterricht mit über Wasser. Oder sonstige Gelegenheits-Jobs. Übrigens ist das in den USA auch nicht besser. Freilich gibt es ganz hervorragende Musikschulen und Akademien für Jazzmusiker wie z. B. Berklee als bekanntestes Beispiel. Das Reservoir an Musikern und Lehrkräften ist in den USA enorm groß. Als ich vor Jahren in Berklee war, kam es dort zu interessanten Gesprächen und Einblicken, Da gibt es in den USA großartige junge Musiker, von denen jedoch 50% ohne Arbeit sind. Selbst ältere Topmusiker haben es schwer, Jobs zu finden. Sie verdienen ihr Geld meist als Studiomusiker auf Abruf, wobei sie sich natürlich die Musik nicht aussuchen können, sondern nehmen müssen, was kommt. Der Prozentsatz an Musikern, die es zu Reichtum und Ansehen gebracht haben, ist verhältnismäßig klein, aber die haben zudem auch noch den Vorzug, daß man sie nach Europa holt. Zu Spitzengagen. Als deutscher Musiker in den USA aufzutreten, ist durch die Gewerkschaft unmöglich gemacht. Nur in Ausnahmefällen kann man gegen Gage spielen.“

„Und wie sind hier die Spielmöglichkeiten?“

„Sich allein mit Jazz über Wasser zu halten, ist kaum möglich. Nur die großen Namen haben eine Chance. Wie überall. Einträgliche Tourneen, Konzerte, Festivals sind vor allem mit amerikanischen Stars zu machen, wenngleich es der Dollarkurs jetzt erschwert. Leider folgt auch der Rundfunk, der als Mäzen auftreten könnte, der Einschaltquoten wegen diesem Beispiel und bevorzugt ebenfalls die großen Namen aus Repräsentationsgrün-

den! Aber wie kann man einen guten Musiker, eine gute Gruppe bekannt machen, wenn man sie nicht nimmt, weil sie nicht bekannt sind! Es geht garnicht so sehr darum, was da an Musik geboten wird, auf welchem musikalischen Niveau sich das Programm jeweils vollzieht, sondern es geht nur darum, daß ein reißerischer Name vom steht."

„Woher glaubst Du könnte oder müßte Hilfe kommen?"

„Von den Städten, den Kulturämtern, -referenten, von den Ländern durch ihre Kultur- und Finanzministerien. Wenn die Jazzmusik von diesen Seiten aus so unterstützt würde wie Opernhäuser, Theater, Orchester klassischer Musik, Kammerensembles, das wäre traumhaft. Es sind aber nur meist Privatinitiativen, die einzuspringen versuchen, und denen fehlt es eben auch an dem nötigen Geld. In manchen Clubs spielen Musiker - ich gehöre auch dazu - um 50 Mark. Das ist die unterste Grenze am Wohnort, wobei man sich gegenseitig hilft. Aber für den Berufsmusiker ist das ein Trinkgeld. Und in den Clubs anderer Städte müssen auch die Reisekosten und Übernachtungen bezahlt werden, so daß den Clubs trotz höherer Eintrittspreise oft so wenig bleibt wie für die Musiker. Ein hartes Spiel also."

„Wie siehst Du die Resonanz auf den Jazz bei den Massenmedien, bei Presse und Rundfunk?"

„Der Jazz ist dort viel zu wenig vertreten. Im Verhältnis zur Pop-Musik, zu Rock und Funk tritt der Jazz doch kaum in Erscheinung. Wenn jene Welle besonders propagiert wird, ist es doch klar, daß die sich bei der Masse der Hörer einprägt, daß diese Musik verlangt und von der Industrie, den Platten- und Video-Firmen auch massenhaft geliefert wird. Das große Publikum weiß es gar nicht anders und man kann den Leuten keinen Vorwurf machen. Man merkt es an den eigenen Kindern, die erstaunt zur Kenntnis nehmen, daß es noch was anderes gibt, wenn man ihnen z. B. Jazz vorspielt. Daß es aber durchaus ein Publikum für den Jazz gibt, beweisen doch die Clubs und die Jazzplattenfirmen. Es könnte freilich weit größer sein, wenn von den Medien nicht nur eine Musikart so enorm propagiert würde."

„Nun, dieses Ungleichgewicht im Programm der Rundfunkanstalten ist nicht neu, es wird seit vielen Jahren betrieben und hat seine Wirkung nicht verfehlt. Man kennt das ja aus früherer Zeit. Aber wie stellen sich denn die Nachwuchsmusiker dazu, wenn sie mit dieser Situation konfrontiert werden und eine Musik erlernen, die so wenig Existenzmöglichkeiten bietet?"

„Bei vielen macht sich das Problem noch nicht so stark bemerkbar. Sie sind jung, gehen zur Schule oder in eine Lehre, leben bei Vater und Mutter, sehen das Musizieren als Hobby an. Bis sie dann doch

eines Tages vor die Entscheidung gestellt werden, ob sie nun die Musik als Beruf oder weiterhin als Hobby betreiben wollen. Wer sich für die Musik entscheidet, sollte sich aber im klaren darüber sein, daß man als Profi vielseitig sein muß. Abgesehen davon, daß man als Jazzmusiker von den Roots ausgehen sollte, gleich welche Richtung man nun für sich bevorzugt, daß man Blues oder Ballads gleichermaßen beherrschen sollte, abgesehen davon also schränkt man seine Spielchancen stark ein, wenn man sich spezialisiert und nur spielt, was den meisten Spaß macht. Natürlich ist es wichtig, kreativ zu sein, nur ist es die Frage, ob man davon leben kann. Mit der Crew machen wir das, spielen, was uns am Herzen liegt, schaffen auch Neues, aber leben können wir davon nicht. Wer es als Verrat ansieht, wenn man sich von einer Stilform des Jazz in eine andere begibt, beweist damit nur eine Einseitigkeit, die vermuten läßt, daß er nur eine Art Musik spielen kann. Wer sich daran stößt, daß ich beispielsweise auch mal Dixieland spiele, soll mal versuchen, ob er das überhaupt kann. Wer darin ein negatives Hinwenden an alle Kamellen sieht, Count Basie-Swing als billige Tanzmusik bezeichnet, der hat wohl kaum eine rechte Beziehung zum Jazz. Das alles gilt für den einzelnen Musiker, nicht für eine Gruppe oder Band. Die müssen sich schon auf eine Spielart, auf einen Stil konzentrieren. Es gibt wohl kaum eine Band, die Dixie und Free gleichermaßen spielen will und kann."

„Der einzelne Musiker aber sollte vielseitig sein, wie Du rätst. Sollte arrangieren lernen, um dadurch vielleicht einen Job zu bekommen, sein Instrument so gut beherrschen, um die verschiedensten Aufgaben übernehmen zu können, also als Studiomusiker vielfältig einsetzbar zu sein. Wie ist es mit der Möglichkeit, in eine Rundfunk Big Band einzutreten?"

„Das dürfte schwierig sein, denn so vielseitig man sein mag, in Rundfunk-Big Bands werden Musiker, die auch als Jazzsolisten einsetzbar sind, meist nur genommen, wenn sie einen Namen haben. Vielfach holt man auch da Amerikaner."

„Wie auch immer: es gehört sicher viel Idealismus und Musikliebe dazu, wenn man vorhat, die Laufbahn eines Jazzmusikers einzuschlagen?"

„Um mich um diese Nachwuchsmusiker zu kümmern, habe ich mich nicht nur als Lehrer eingesetzt, sondern vor allem der Praxis wegen auch immer wieder entsprechende Bands zusammenzustellen gesucht."

„Wann hast Du damit angefangen?"

„1965. Damals habe ich begonnen vor allem unbekannte Leute in eine Band aufzunehmen. Und ich habe erfahren, daß es an Begabungen nicht fehlt, so daß sich der Einsatz wirklich lohnt, daß es Freude macht, sich um die Jungen zu kümmern. Und wenn man dann merkt, mit welcher

Begeisterung die bei der Sache sind, welche Mühe sie sich geben, wie sie an sich arbeiten, dann empfindet man jene Zufriedenheit mit seiner Tätigkeit, die stets neue Kraft gibt."

„Du hast also keine Angst, daß es eines Tages keinen Jazz mehr geben wird, zumal er keine Chance mehr hat, weil man ihm keine mehr gibt?"

„Überhaupt nicht. Solange es Leute gibt, die Jazz - welche Stilart auch immer - spielen und hören wollen, Menschen in aller Welt, denen diese Musik am Herzen liegt, solange wird es Jazz geben. Gute Musik, gut gespielt ist unvergänglich, wie die Geschichte zeigt. Das bedeutet aber nicht, daß mich die heutige Entwicklung, die jetzige Situation nicht besorgt macht. Denn die Lage ist für Jazzmusiker schlechter geworden, Spielmöglichkeiten werden weniger. Durch die vielen guten Kurse, die Jazzklassen an Musikschulen und Akademien, werden bei uns wie in den USA immer mehr ausgezeichnete Jazzmusiker auf die Szene kommen und keine Arbeit finden. Und damit wird es auch hier den gleichen gnadenlosen Konkurrenzkampf geben."

„Was wird aus den Big Bands? Die großen Ballsäle von einst, wo die berühmten Orchester monatelang auftraten und begeisterten, sind passe, kommen auch nicht wieder, weil die Kosten viel zu hoch wären. Ellington und Basie konnten ihre Big Band aufgrund ihres Namens durch Konzertreisen, Plattenproduktionen, Festival-Auftritte halten, auch Woody Herman kann es noch. Aber sonst?"

„Es wird auch so immer wieder zu Big Bands kommen. Siehe Toshiko Akiyoshi oder Mel Lewis."

„Nun, sporadisch werden ja auch hierzulande reine Jazz Big Bands aufgestellt. Peter Herbolzheimer ist das bekannteste Beispiel. Aber auch Joe Haider, Dusko Goykovich und gerade jetzt erneut Klaus Weiss versuchen es immer wieder."

„In Las Vegas habe ich eine Big Band gehört, die eine Show begleitet hat und enorm gut war. Man kann sich dort noch Big Bands leisten, aber es ist ein knallhartes Business. Ich sprach mit einem Posaunisten der Band, der mir sagte, daß sie pro Abend zwei Shows von anderthalb Stunden Länge zu begleiten hätten, tagsüber in glühender Hitze spielen und ohne freien Tag arbeiten müßten. Ihr Engagement währte bereits zweieinhalb Jahre - ohne Pause! Die Gage ist gut und die Musiker stehen Schlange, um in die Band zu kommen. Ein unbarmherziges Geschäft! Das ist Amerika!"

„Nicht gerade erstrebenswert!"

„Auch nicht unsere Sorge. Wir wollen ja keine Basie Band sein, sondern erstmal von daher aufbauen, nicht den Spaß an der Musik verlieren, einfach immer besser werden. Im übrigen freut es mich, daß es derzeit so viele junge Big Bands gibt."

(aufgezeichnet nach einem Gespräch mit Dieter Zimmerte)

Prozesses sein, sie könnte aber auch in eine Sackgasse führen. Einer aus dem Creative Orchestra meinte jedenfalls hinterher: „Weißt Du, ich mag autoritäre Musik nicht.“

Kammermusikalisch gaben sich Spencer Barefield, akustische Gitarren, Anthony Holland, Alt- und Sopransax, und Tani Tabbal, Schlagzeug und Tablas. Ihre Musik enthält lange ausgeschriebene Ensemblepassagen, baut Spannung auf durch Wiederholungsmuster und enthält reichlich Raum für spanisch beeinflusste Gitarrensoli und kühle, manchmal an Lee Konitz erinnernde Altsax-Improvisationen. Läßt Tani Tabbals Schlagzeugspiel dynamische Abstufungen vermissen, so beeindruckt seine Virtuosität auf den Tablas. Eine sehr viel direktere, zupackendere Musik spielten Holland und Tabbal zusammen mit Faruq Z. Bey, Tenor- und Altsax, sowie Jaribu Shahid, Baß, in der Gruppe Griot Galaxy zum Ausklang der drei Tage in Nickelsdorf. In bunten Kostümen und mit silberbronzenen Gesichtern - wie um den Untertitel Sci-Fi-Band zu illustrieren - verabschiedeten sie ein bis zum Schluß aufmerksames Publikum mit afrikanischer Perkussion - als Gast Ponda O'Bryan -, harmolodischer und arabisierender Melodik, kraftvollen Straight-Chorussen, Rezitationen und Free-Jazz-Ausbrüchen. Diese zum ersten Mal in Europa vorgestellte Musik aus Detroit befindet sich noch deutlich in Entwicklung.

In siebenjähriger gemeinsamer Spielpraxis gewachsen ist die Musik des ROVA-Saxophon-Quartetts aus San Francisco; kaum mehr zu übertreffen, was Komplexität in Rhythmik, Tonbildung und Harmonik, was Farbenreichtum und Lebendigkeit betrifft. Die Möglichkeiten vierer unbegleiteter Saxophone werden phantasievoll und professionell ausgeschöpft; swingende Sätze, kurze kreiselnde Gruppenphrasen, stakkatierte, ineinander verwobene Riffs, dichte, rhythmisch strukturierte Klanggewebe gespielt von vier hervorragenden Solisten: John Raskin, Bariton- und Altsax, Andrew Voigt, Alt- und Sopransax, Bruce Ackley, Sopransax, und Larry Ochs, Tenor- und Sopraninosax. Bei der zweiten Zugabe als fünfter im Bunde Anthony Braxton, der vor rund zehn Jahren wohl als erster ein unbegleitetes Saxophonquartett aufgestellt hatte.

Für zwei weitere Höhepunkte sorgten Gruppen aus Europa: Aus Frankreich der Workshop de Lyon und aus England Alterations, beide Formationen außerhalb ihrer Heimatländer noch wenig bekannt und beide mit je eigener Musik, die geeignet scheint, aus der Isolation der Free-Jazz-Zirkel auszubrechen ein größeres Publikum zu erreichen. Louis Sclavis, Sopransax und Baßklarinette, Maurice Merle, Alt- und Sopransax, Jean Bolcato, Kontrabaß, und Christian Rollet, Schlag-

zeug, haben schon eine lange gemeinsame Spielerfahrung. Bei ihrer Musik vergehen zwei Stunden wie im Fluge. Sie ist temperamentvoll, ereignisreich, melodisch und zugleich free, enthält präzise Sätze und reaktionsschnelle Stegreiferfindungen und ist durchdrungen von Spielfreude und Humor. Nicht weniger phantasievoll, doch von ganz anderer Natur ist die Musik der Gruppe Alterations; Peter Cusack, Gitarre, E-Mandoline, Terry Day, Schlagzeug, Piano, Gesang, Steve Beresford, Piano, Keyboards, E-Baß, Euphonium, Gesang, und David Toop, E-Baß, E-Gitarre, Synthesizer, Flöte, verwenden als musikalisches Rohmaterial vor allem Elemente aus der Popmusik, die sie zu Soundcollagen verarbeiten. Das Spektrum reicht von der stilistisch perfekten Darstellung des Ausgangsmaterials - die vier Musiker arbeiten auch in Popgruppen und haben schon Disco-Musik eingespielt - bis zu Geräuschpartikeln. Der musikalische Fluß ist nie unterbrochen, auch nicht, wenn sich einer der vier eine Zigarette anzündet, das Instrument wechselt oder aus dem Arsenal der Geräuscherzeuger ein neues Gerät heraus sucht. Unversehens tauchen bekannte Motive aus dem Untergrund auf - der Ana-Effekt ist da -, zerbröseln wieder, machen anderen Platz. Das Zerkratzen einer Schallplatte vor dem Mikrophon ist Klangrohstoff und symbolische Handlung zugleich. Der musikalische Arbeitsprozeß ist bei dieser Art von Musik auch für den Alltagshörer nachvollziehbar.

Wie distanziert nehmen sich dagegen die musikalischen Aktionen von Sven Ake Johansson, Schlagzeug, Perkussion, Akkordeon, Stimme, Alexander von Schlippenbach, Piano, Rüdiger Carl, Tenorsax, Akkordeon, und Tristan Honsinger, Cello, Stimme, aus! Ihre weitgehend kollektiven Improvisationen entwickeln sich in Wellen, scheinen von Zeit zu Zeit zu zerfallen, gewinnen aus neuen Anregungen erneut Bewegung. Erratisch, fast surrealistisch anmutend, die in das Geschehen eingestreuten Sprechgesänge von Johansson und Honsinger, abgestanden wirkend, wenn zum wiederholten Male erlebt, die Perkussion mittels Telefonbüchern, Erbsen und Peitschenknall. „Round midnight“ von Monk als Zugabe, für viele Hörer wohl überraschend, ist Bekenntnis und führt dem letzten Zweifler das außergewöhnliche musikalische Format der Musiker vor Ohren. Das Peter Brötzmann Orchester, ein mit Brötzmann, Tenorsax, Marc Charig, Kornett, Martin Mayes, Waldhorn, John Tchicai, Tenorsax, Johannes Bauer, Posaune, Keith Tippett, Piano, Jay Oliver, Kontrabaß und Willi Kellers, Schlagzeug, Vibraphon, international besetztes Oktett bewahrt den kollektiven, antiautoritären Charakter dieser Art von Free Jazz, indem die von Tippett,

Mayes, Bauer, Tchicai und Brötzmann beigesteuerten Stücke von dem jeweiligen Komponisten mit wenigen Handzeichen in Szene gesetzt werden und reichlich Raum für Solobeiträge und Kollektivspiel enthalten.

Eröffnet worden waren diese anregenden drei Tage in der überfüllten St. Niklas-Kirche mit den Themen Frieden und Freiheit. Das eine im Grußwort des Pfarrers ausgesprochen, unausgesprochen das andere im Spiel von Günter Sommer, Schlagzeug, Perkussion, John Tchicai, Tenorsax, Flöte, Stimme und Hans Günther Wauer, Orgel. Begegnungen wie in Nickelsdorf bringen die Realität dieser Utopie ein klein wenig näher.

Hans-Jürgen Änderte

## Kunst gegen den tödlichen Trott

### Musica Da Camera Improvisata

Innerhalb der vom Berliner Senat unterstützten Reihe „Improvisationen - Konzeptionen“ fand am 30. Juli ein Konzert unter dem Titel „Musica Da Camera Improvisata“ statt. Die Musiker Bernhard Arndt, Wolfgang Fuchs, Erhard Hirt, Wittwulf Malik, Hans Schneider und Thomas Wiedermann werden den Free Jazz-Fans bekannt sein, und es mag verwundern, daß sie mit dem Titel „Kammermusik“ Assoziationen an klassische, sogenannte E-Musik provozieren und diese Musik in der Akademie der Künste präsentieren, während man bei Jazz und Kammer allerhöchstens an schäbige Dachkammern, weit eher aber an einen veräucherten Jazz-Keller denkt.

Die von den sechs Musikern gespielten Improvisationen ertragen keine Störungen durch klirrende Biergläser. Sie erfordern die ungeteilte Aufmerksamkeit des Hörers, für den konzentrierte Anstrengung den Kunstgenuß überhaupt erst ermöglicht. Die schlichte Schönheit der großzügigen Bauhaus-Architektur der Akademie der Künste bietet eine angemessene räumliche Atmosphäre für die intime, weil unspektakuläre Kammermusik. Auf ein Schlagzeug wurde bei der Gruppenzusammenstellung bewußt verzichtet. Auch in dieser Hinsicht wurde mit dem Klischee vom freien = lauten Free Jazz gebrochen. Die sechs Musiker formierten sich zu drei verschiedenen Gruppen: ein Quartett und zwei Duos. Der Posaunist Thomas Wiedermann und der Bassist Hans Schneider führten den Hörer in die noch ungesicherten Räume klanglicher Phantasie und machten die klare Stille des Konzertsaals zum Spielpartner bei der Organisation ih-

# Jazz aktuell

res Klangmaterials. Der Cellist Wittwulf Malik kam mit dem Pianisten Bernhard Arndt erst in der Zugabe zu der schon von Luigi Nono formulierten Erkenntnis, daß man leise Musik, „ein atmendes Klarsein“, deutlicher höre als das Fortissimo. Mit seinem unermüdlichen Kreisen auf den Saiten erschwerte er den differenzier-ten Dialog mit dem Pianisten enorm.

Das von Arndt, Wolfgang Fuchs mit Baß-klarinette und Sopranino, dem Gitarristen Erhard Hirt und Hans Schneider gebildete Quartett konfrontierte verschiedene Pole musikalischer Ausdrucksweise. Bei Hans Schneider ist die traditionelle Spielweise früher Jazz-Bassisten noch präsent, wäh-rend er sich gleichzeitig von dieser Rolle löst und sein Instrument zum autonomen Klangkörper emanzipiert. Erhard Hirt hat sein Gitarrenspiel vollständig aus dem tradierten Rollenverständnis gelöst, die Rhythmisierung von Klang ist zugunsten der kreativen Klangproduktion per se auf-gegeben. Wolfgang Fuchs betreibt seine Absage an vorgefundene Muster der Free Jazz Saxophon- und Klarinettenspielwei-se und themenbezogene Improvisation mit bewundernswerter Konsequenz, wäh-rend sich Bernhard Arndt gerade durch die Offenheit für die Vielfalt musikalischer Sprachen auszeichnet und kurze Zitate aus fernen musikalischen Welten ge-schickt mit einmontiert.

Die „Musica Da Camera Improvisata“ schwimmt gegen den musikalischen Mainstream. Im Dezember setzen die Mu-siker innerhalb der Reihe „Improvisatio-nen - Konzeptionen“ ihre Kunst gegen den tödlichen Trott fort.

Ellen Brandt

Musik mit scharfer **Soße**

## Conexion Latina

Der mexikanische Gitarrist Carlos Santa-na setzte 1969 auf dem Woodstock-Festi-val einen neuen Anfang. Er führte latein-amerikanische Rhythmen ins Bewußtsein eines breiten Publikums. Dieses Mal wa-ren vor allem rock-orientierte Hörer betrof-fen. Sie dürften kaum von Sessions ge-wußt haben, die Jazzmusiker des westli-chen Kulturkreises mit Künstlern aus dem schlagwerkintensiven Einflußbereich Cu-bas und Brasiliens unternahmen: z. B. von Chano Pozos Intensität und Vielschichtig-keit, die maßgeblich das Erscheinungsbild Dizzy Gillespies Big Band 1947/48 präg-ten („Cubano be Cubano bop“, „Algo Bueno“), von den Orchestern Machitos und Tito Puentes, die während der fünfzi-

ger Jahre Triumphe in New York feierten, von dem Treffen Stan Getz' mit Astrud Gilberto, dem sogar kommerzielle Höhen-flüge vergönnt waren („Girl from Ipane-ma“). Durch Carlos Santanas Erfolg er-mutigt, versuchten Azteca und Malo auf der Welle der Begeisterung mitzuschwim-men, gingen jedoch unter. Allerdings brachten sie einen Stein mit ins Rollen, der - zugegeben mit einiger Verzögerung - ganze Salsa-Lawinen auslöste.

Salsa heißt Soße; con salsa: mit scharfer Soße. Musikalisch bedeutet dies: heißes, pulsierendes Leben, zusammengemixt aus cubanischen, puertoricanischen, afri-kanischen und südspanischen elemen-ten. Der Münchner Posaunist Rudi Fue-sers, infiziert mit den Vorzügen lateiname-rikanischer Spielweisen, formierte ein Sal-sa-Orchester, das an Wucht, Präzision und Engagemant seinesgleichen sucht. Stets mit hervorragenden Akteuren be-setzt - auf der aktuellen Langspielplatte „Calorcito“ (Enja-TIS) mit den Trompe-tern Benny Bailey, Bob Coassin und Don Rader, seinem Kollegen Joe Gallardo als zweitem Posaunisten, Luis Garcia, Tres, Luis Monge, Piano, Hector Cruz, E-Baß, Cesar Granados, Timbales, Jose Rodri-guez, Congas, Wilfredo Hernandez, Per-cussion, Cheo Quiones, Darvel Garcia und Jerry Medina, Coro, Irwin „Wito“ Rodriguez, Lead Vocals - produziert es Rhythmik wie Stromschläge, Hingabe, ekstatisch bis zur totalen Erschöpfung, Ruhe, Entspannung, abermals Aufbäu-men, rasend, dynamisch. Musik, die unter die Gürtellinie zielt, Körper vibrieren läßt, ständig nach Bewegung verlangt.

Conexion Latina erreicht genügend For-mat, um Spanish Harlem in Unruhe zu versetzen. Die Band verfügt über eine Rhythmusgruppe, die mit einem Percus-sionsbombardement aufwartet, das selbst in den Slums Puerto Ricos nicht dichter kochen könnte, und eine Bläsersection, wie ich sie seit Peter Herbolzheimers Rhythm Combination & Brass nicht schlagkräftiger gehört habe. Sie lassen Salsafieber ungefiltert, bekennen offen Farbe; u. a. bei Arturo Ortiz' „Latin groo-ve“, das das gesamte Trompeten-/Po-saunenpotential der Band in die Waag-schale wirft und ich als Synonym für ihre „Wolkenkratzerpolitik“ vorschlagen darf, die Flächenbrände legt und in schwindel-erregende Höhen treibt, Luis Garcias/Ca-no Robles' „Bomba Puertorriquena“, das besonders heißblütig und engmaschig au-thenzitätsnah begeistert, deren „Como el viento“, das behende und leichtfüßig tanzt, Chano Pozos/Dizzy Gillespies „Manteca“, das, radikal aufbereitet, an Latinrevolutionen der Vergangenheit erin-ner.

Michael Wangler

Spiel mir das Lied vom Duke

## Dollar Brand Septett

Anstelle Sun Ras, der leider absagen mußte, kam der kaum minder illustre Dol-lar Brand mit seinem Septett zur Jazzpre-miere ins Freiburger „Gasthaus am Wald-see“. Dort, an der lieblich verträumten Stadtrandpfütze, in nachbarschaftsfreier und rein grüner Umgebung, wollen Heiner Hörnchen und die Seinen von September bis Mai nun regelmäßig Jazzkonzerte ver-anstalten - wir wünschen gutes Gelingen. Stattlich der Andrang zu dieser Premiere. Und im großen und ganzen auch stattlich das, was auf der Bühne geboten wurde, wenngleich einige Mankos nicht zu über-hören gewesen sind. Dollar Brand alias Abdullah Ibrahim, Pianist aus Südafrika, hatte wohl nicht den allerbesten Tag er-wischt, Kleinigkeiten störten ihn, so daß er böse und abrupt einige ausholende Läufe (auf dem zugegebenermaßen nicht ganz astrein gestimmten) Klavier stoppte, sich auch in störrisch penetranten Wiederho-lungen erging und mit seiner Band recht unwirsch und autoritär verfuhr. Seine De-vice: Spiel mir das Lied vom Duke. Eine Huldigung für Duke Ellington mit kleinen Abstechern zu Thelonious Monk und zum zyklisch jumpenden Afro-Jazz eines Chris McGregor. Einmal aber, es war in der zweiten Hälfte dieses überlangen Kon-zerts, quollen aus dem Piano forte doch tatsächlich die schauerlich schwülstigen Anfangsakkorde des „Lieds vom Tod“ heraus. Dabei blieb's dann aber. Höchst-wahrscheinlich hatte keiner der Musiker eine Mundharmonika dabei. Und wer schon spielt Moricones Abgrundschnulze, die außerdem mit Jazz wenig zu tun hat, ohne den guten alten „Goschenhobel“? Das Lied vom Duke also. Ein suitenähnli-ches Konzept, wie es Brand auch als So-list bevorzugt. Das Klavier ständig fürs Spenden der Motive und für phantasievol-le Überleitungen zuständig, ein Dauerein-satz, gefüllt mit verwickelten Durchdrin-gungen, Schichtungen, das Romantische, Exotische Ellingtons in rauschender Groß-fläche, in süffigen, trunkenen Fermaten, voller Ästhetik und Wohlgefühl hier noch die aufgelöste Dissonanz. Die Band agiert nach festgelegtem Partiturenplan gleich-sam wie in Zwischenauftritten, läßt schöne Paraphrasen über Balladenthemen hören, swingt auch mal tüchtig.

Sehr förderlich hierbei der zuverlässige Kontrabaß und das wendige sichere Schlagzeug Ben Rileys, sehr akzeptabel auch die Bläser im nichtsolistischen En-semblespiel. Improvisierenderweise aber dann das eklatante Versagen der meisten



Bläser. Verrutschtes Timing, verschluckte Phrasen beim Baritonsaxophonisten. Gute, saubere Ansätze beim Posaunisten, dann aber schräge Lungenpruster und rasches Absacken. Mit unsinnig vielen Assoziationen überladen das abirrende, ambitionös falsche Drangehen des Tenorsaxophonisten. Keinem dieser drei Musiker gelang es, die Musik Ellingtons ins Zeitgenössische herüberzuholen. Der den Chiffreschlüssel hierfür in Händen hatte, war Carlos Ward. Voller Maß und heimlichem Feuer sein Flötenspiel. Und auf dem Alt-saxophon vermochte er die satt blühenden Melodiebögen eines Johnny Hodges mit Meisterschaft in die komplexen Gefilde des Neuen Jazz hinüberzuspinnen und in einem Wechselspiel aus fast amorphem Strudeln und gezielten Konfigurationen neue, einleuchtende Zusammenhänge zu stiften.

Klaus Robert Bachmann

## Melodik und Swing

### Jean-Jacques Ruhlmann/Gert Zimanowski

Der jazzmusikalische Austausch zwischen Frankreich und der Bundesrepublik Deutschland ist im Vergleich mit der Präsenz amerikanischer Musiker in Westeuropa unbedeutend. Dabei böten gerade die unterschiedlichen nationalen Wesen vielversprechende Ansätze für gegenseitige Anregungen. Ein offizieller Ort für Begegnungen deutscher und französischer Jazzmusiker ist das Deutsch-Französische Jazzensemble, dem je sechs Nachwuchsmusiker aus jedem Land bis zum Alter von 30 Jahren angehören können. Bei der gemeinsamen Probenarbeit und auf zwei Tourneen dieses Ensembles haben sich Jean-Jacques Ruhlmann und Gert Zimanowski kennengelernt (s. JP 7/83:30), haben übereinstimmende musikalische Vorstellungen entdeckt und bereits eine Reihe von Duo-Konzerten gegeben: in Wiesbaden, Orleans, Chartres, Dreux, Nogent.

Jean-Jacques Ruhlmann, aus Nogent le Rotrou bei Chartres, spielt Flöte, Sopran- und Tenorsaxophon sowie Baßklarinette. Er hat schon in einer Reihe namhafter Bands mitgewirkt, so bei Jef Gilsons Europamerica, Francois Jeanneaus Pandemonium, dem United Workshop Orchestra von Gumpert und Hering und der Big Band von Jacques Thollot. Seine melodiose Spielweise, deren Kennzeichen leichte, lockere Phrasierungen sind, ist bemerkenswert eigenständig, läßt Vorbilder nicht sofort erkennen.

Gert Zimanowski, Bassist, aus Wiesba-

den, spielt in der Bernd-Reichow-Formation, im Diegel-Galan-Quintett, im Duo mit Matthias Wittekindt und ist von Anfang an in der Wiesbadener Kooperative New Jazz aktiv, wo er auch mit Tenorsaxophon und am Schlagzeug hervorgetreten ist. Bei einem Workshop-Konzert in Wiesbaden war es auch, daß Albert Mangelsdorff ihn hörte und ihn - beeindruckt von seiner Musikalität und seinem Swing - als Bassisten in das Deutsch-Französische Jazzensemble holte. Sein Baßspiel fällt auf durch einen runden, satten Ton und rhythmische Vielfalt, ob er den Baß nun marschieren läßt, federnde Ostinati mit ra-

sehen Läufen verbindet oder die Bläserstimme mit eigener Linie umspielt. Beiden gemeinsam ist die Neigung zu ausgesprochen melodischen Erfindungen, hörbar etwa in Ruhlmanns „Parfume de paix“ oder Zimanowskis „Love“. Ihre Musik bevorzugt mittlere Tempi, ist verhalten dynamisch. Fühlbare Vitalität ist ihr Merkmal. Die Genauigkeit Jean-Jacques Ruhlmanns trifft ihr alter ego in der Offenheit Gert Zimanowskis. Im Herbst ist wieder Gelegenheit, das Duo in Deutschland zu hören.

Hans-Jürgen Änderte



Neigung zu ausgesprochen melodischen Erfindungen: Gert Zimanowski (links) und Jean-Jacques Ruhlmann  
Foto: Republique du Centre

# Jazz aktuell



Konzert der Stars beim World Percussion Jubilee in Wengen (v. l. n. r.) Ronald Shannon Jackson, Dom Um Romao, Billy Cobham, Adama Drame und Peter Giger  
Foto: Dany Gignoux

## Begegnung besonderer Art

### World Percussion and Jazz Jubilee 1984

Zum ersten Mal seit über zehn Jahren führte die Swiss Jazz School Bern im autofreien Alpenkurort Wengen vom 1. bis zum 15. Juli 1984 wieder einen internationalen Kurs durch. Die Begegnung fand im Zeichen des Themas „jazzbezogene Perkussion und Rhythmik aus aller Welt“ statt. Im Mittelpunkt des von dem in Frankfurt lebenden Schweizer Schlagzeuger Peter Giger geleiteten Kurses standen jedoch die internationale Begegnung zwischen lehrenden und lernenden Musikern, der Kulturaustausch und auch das Weiterentwickeln neuer Ideen.

Daß diese fast hochtrabend wirkende Zielsetzung weitgehend auch tatsächlich realisiert werden konnte, lag einerseits am flexibel und ideenreich operierenden Organisationsteam, andererseits aber auch am verpflichteten Lehrkörper, dessen Namensliste einem „Who-is-who“ des kontemporären Jazz entnommen sein könnte. Es unterrichteten die Schlagzeuger Billy Cobham, Ronald Shannon Jackson, Paul Motian, Pierre Favre, Michael Küttner, und Todd Canedy, die Perkussionisten Tom Nicholas, Adama Drame (Elfenbeinküste), Dom Um Romao (Brasilien), Burhan Oecal (Türkei), Kamalesh Maitra (Indien) und der Basler Trommler Christian Heitz. Um aber das Ganze nicht zu einem Insider-

\* Meeting für Schlagzeuger verkommen zu lassen, hatte man auch Instrumentallehrer anderer Sparten verpflichtet: Die Saxophonisten Sal Nistico und Roman Schwallier, die Pianisten Walter Norris, Joe Haider und Art Lande, die Vibraphonisten Werner Pirchner und Wolfgang Schlüter, die Gitarristen Harry Pepl und Christy Doran und die Bassisten Peter Frei, Walter Schmocker und Thomas Heidepriem. Diese Musiker versuchten denn auch, die auf dem Programm stehenden Workshops, Ensembleproben und Instrumentalunterrichte tagsüber sowie die allabendlichen öffentlichen Jam-Sessions mit Leben zu füllen und die über sechzig Teilnehmer - ausnahmslos Nachwuchsmusiker - zu ihrem verdienten Erfolgserlebnis kommen zu lassen.

Natürlich geht es auch im Jazz-Business nicht harmloser zu als in irgendeinem anderen Geschäft. Diesem Umstand ist es zu verdanken, daß einige der prominentesten, für den zweiwöchigen Kurs in Wengen verpflichteten Lehrer nicht erschienen, so zum Beispiel Nana Vasconcelos und Alphonse Mouzon. Als dann Max Roach kurzfristig absagen mußte, war die Enttäuschung unter den Teilnehmern groß.

Der verantwortliche Peter Giger und sein Team verstanden es aber, äußerst flexibel und auf bemerkenswerte Weise in der kurzen zur Verfügung stehenden Zeit ebenso kompetente Lehrer zu verpflichten: so Ronald Shannon Jackson, Paul

Motian mit seinem Trio (Bill Frisell und Joe Lovano) und als große Überraschung Billy Cobham, der mit seinem Nachmittagsworkshop am drittletzten Kurstag einen Höhepunkt andersgleichen bot. In seinem Werkstattgespräch beantwortete Cobham Teilnehmerfragen nicht nur schlagzeugbezogener technischer Art, sondern gab auch Auskunft über seine persönliche Improvisationstechnik, den gefühlsmäßigen Aufbau seiner Soli und über den philosophischen Hintergrund für sein immenses Können. Er sprach sich dabei sehr für die Ganzheitlichkeit des entwickelten Musikverständnisses aus - Einbezug von Körper und Seele in die praktische Arbeit am Instrument - und ging auch auf das relativ neue Rollenverständnis des Schlagzeugs im Jazz ein.

Am Abend ergab sich dann eine Perkussions-Jam-Session von seltener Kapazität. Dabei sorgten die schwarzen Schlagzeuger Billy Cobham und Shannon Jackson, die Perkussionisten Dom Um Romao und Adama Drame, in anderen Phasen noch verstärkt durch Peter Giger, bereits drei Tage vor Kursende für einen Höhepunkt der Wengener Jazz-Wochen. Es wurde in einer wohl fast nicht mehr zu überbietenden rhythmischen Genauigkeit und Intensität musiziert, und gleichzeitig verbanden sich die entfesselten Temperamente zu einer glühenden Mischung, die jeden Anwesenden mitreißen mußte. Nach zweiwöchigem, zum Teil recht intensivem Zusammensein, darf man durchaus

von einem gelungenen Experiment sprechen, auch wenn von der Teilnehmerseite einige Kritik hinsichtlich Durchführung und Organisation des Anlasses laut wurde. Zweifelsohne konnte jedoch jeder Teilnehmer, der selbst ein gewisses Basis-können mitbrachte, seinen Bedürfnissen entsprechend vieles lernen, ganz abgesehen von all den musikalischen Begegnungen, die in diesem Rahmen möglich waren. Schon deshalb ist es wünschenswert, wenn sobald wie möglich wieder ein „World Percussion and Jazz Jubilee“ - das in seiner Form ein einmaliges Begegnungsforum darstellt - angekündigt und durchgeführt werden kann.

Andre Bürki

## „Silberne Jazz Hochzeit“ in Mönchengladbach

### Schopen Jazz Orchester

Im Dezember 1972 berichtete Wolfgang Radau im Jazz Podium, daß die Mr. Felix Brass Band auf New York Trip gegangen sei (JP12, 72., S. 26/27). Drei Musiker dieser Mönchengladbacher Dixielandformation konnten am 2. Augustsonntag ihr 25jähriges Jazz Jubiläum feiern: Es handelt sich um den Trompeter Klaus Schopen, den Posaunisten Manfred Schmelzer und den Schlagzeuger Christoph Haggmann. Man ehrte die Jubilare durch ein Hofpavillonkonzert der Kaiser Friedrich Halle, das vom Schopen Jazz Orchester gegeben wurde. Diese Band ist eine Zusammenstellung aus der Mönchengladbach-Düsseldorfer Jazzlandschaft und hat mehr oder weniger den Charakter einer Paraden Brass Band, die bei Konzerten Kontrabaß und Geige einlädt, um die kräftige Blasmusik durch Saiten zu besänftigen. Klaus Schopen meint zu diesem Aspekt, gerade die Geige erinnere alle Musiker des Orchesters immer wieder daran, daß man auf seinem Instrument auch leise spielen könne. Das ist bei dieser Gruppierung deshalb besonders wichtig, weil ja fast jede Stimme doppelt besetzt ist.

Als dann am Jubiläums-Sonntag der Geiger Hans Boretzki als einer der ersten Pavillonmusiker vor dem 11-Uhr-Konzert die Bühne zum Einstimmen betrat, wird so mancher Parkbesucher, der nicht die „Flötentöne“ der Rheinischen Post kennt, gedacht haben, daß sich zur Gestaltung des Morgenkonzertes wohl noch ein paar weitere Streicher einfinden würden. Doch stattdessen rückten Posaunen, Saxophone, Sousaphone und Rhythmuspicker an, die dann mit „Mood indigo“ die Matinee eröffneten.

Nach dem Tutti-Thema kam dann auch gleich die Violine zu einem Chorus, und man konnte deutlich spüren, daß Jazz-Orchester wie Publikum die Geige liebten

und sie mit weichem Bläserteppich bzw. mit dezentem, erstem Beifall umwarben. Gleich anschließend „zündete“ Gunter Steidl sein Altsaxophon und leitete mit der anfangs geigenähnlichen Phrasierung zum wunderschönen Posaunenchorus von Jürgen Königs über. Bei „Shine“ begann Bruno Weber auf dem Sopransaxophon die Solofolge, danach kam Michael Ronkel an die Reihe, war aber durch den zu dicken Bläserteppich der Band kaum zu hören. Reiner Göbel konnte dann mit dem Baritonsaxophon die Bläser übertönen, obwohl er nicht ans Solistenmikro-

phon ging. Da auch das Schopen Jazz Orchester die Stegreif-Arrangements so aufbaut, daß nach gemeinsamer Vorstellung des Themas die Solisten zum Zug kommen, hatte man Gelegenheit, Chorusse von vielen Musikern zu hören. Bei „Marie“ glänzte z. B. Gunter Steidl auf der Klarinette, Jupp Hendricks, der im übrigen eher einen dezenten Tubaansatz aufwies, steuerte ein lustiges Sousaphonsolo bei. Volker Ohlwein gibt der Band einen guten drive, intoniert auch sauber, fiel durch pfiffig eingeblendete Sousaphon-Breaks auf, klang aber zuweilen etwas zu laut. Nun,

# Jazz aktuell



Schopen Jazz Orchester aus Mönchengladbach

es gab noch viele reizvolle Musik zu hören und natürlich kamen auch die Jubilare entsprechend zum Zug: der Trompeter und Bandleader Klaus Schopen blies kraftvoll und sauber die Lead-Trompete, Posaunist Manfred Schmelzer schaltete sich auch solistisch ein, ebenfalls der Schlagzeuger Christoph Hagmann, der im übrigen für den rechten drive sorgte. Zu erwähnen sind noch die Banjospieler Wilfried Schubert und Willi Heide, sowie Charlie Cox am Kontrabaß. Drei Musiker des Orchesters fehlten: Bob Willoughby, Bernhard Teppe und Charlie Vieson, über die bei anderer Gelegenheit zu berichten wäre.

Übrigens ist das Schopen Jazz Orchester über Mönchengladbach hinaus bekannt und beliebt: In der Jazznacht 1983 in Mühlheim/Ruhr holte es sich einen ersten Preis und die NOWEA Messe-Gesellschaft hat die Band schon häufig engagiert - bis hinauf nach Wilhelmshaven.

Klaus Lumma

## Peter Ponzols Erfahrungen mit Saxophon-Mundstücken

„Mein Mundstück klingt zu grell! Meines klingt zu dumpf! Ich kann die tiefen Töne nicht spielen! Ich kann die Obertöne nicht spielen! Ich finde keine Blättchen, die klingen!“ Wie oft habe ich all diese Erklärungen gehört, und wie oft haben wir uns genau dasselbe gesagt. Liegt das Problem an uns Bläsern, oder liegt es wirklich an den Mundstücken und Blättchen?

Als ein Bläser mit 25jähriger Praxis und als Mundstücktechniker mit mehr als 10 Jahren Erfahrung ist meine grundsätzliche Antwort: Ja, es gibt ein „Mundstückproblem“. Natürlich wird kein Mundstück schlechte Spieltechniken, einen schwachen Ansatz oder fehlende Übung wettmachen. Dennoch würde ich gern einige Erläuterungen dazu geben, weshalb es oft Probleme mit Mundstücken gibt.

Vorab einmal: fast alle, ja, ich meine wirklich fast alle Mundstücke sind Massenprodukte, bei denen die Oberflächen vollkommen maschinell geformt werden. Es gibt einige vereinzelte Experten, ich eingeschlossen, die entweder Mundstücke, deren Oberfläche ganz von Hand gefertigt werden oder solche, die von Hand nachgeprüft und getestet sind, anbieten. Diese aber sind bei weitem die Ausnahme. Theoretisch sollte eine maschinell geformte Oberfläche sehr gut sein, aber das kommt vor allem auf die Oberflächenform, die benutzt wird, an und auf denjenigen, der die Maschine bedient. Eines der größten Probleme der Mundstücke aus der Massenproduktion ist, daß sie nach der Fertigstellung nicht ausprobiert werden. Geschähe das, hätten wir nicht so viele Mundstücke mit krummen Seitenbahnen und zu weiten Bahnöffnungen zum Verkauf in den Läden. Die Folge einer zu weiten Bahnöffnung ist die, daß das Blättchen zu lange an der Bahnöffnung bleibt. Das Blättchen schwingt pro Sekunde so oft wie die Höhe der Frequenz angibt (z. B. A 440 Hz = 440 Schwingungen des Blättchens pro Sekunde). Wenn die Spitze des Blättchens zu lange an der Bahnöffnung bleibt, bewirkt dies eine langsame Artikulation oder einen dumpfen Ton. Viele Mundstücke können schon durch eine Verkleinerung der Bahnöffnung verbessert werden. Ein anderer häufiger Fehler vieler Mundstücke ist, daß eine Seitenbahn höher liegt als die andere. Das zwingt das Blättchen zu einer Drehung, wenn es sich bewegt. Falls Sie durch Zufall ein Blättchen erwischen sollten, das auch so ungleich geformt ist, laß es gut sein - nur die ideale Lösung ist es kaum.

Das sind einige der Gründe, weshalb man drei oder vier gleiche Mundstücke (Firma, Oberfläche, usw.) probieren kann, und jedes spielt anders. Es gibt nicht sehr viel Gleichmaß bei Mundstücken. Es ist möglich, daß eine Nr. 5 die Maße einer Nr. 6 hat, und umgekehrt. Auch muß nicht unbedingt die Nr. 5 eines Herstellers diesel-

be Öffnung haben, wie die Nr. 5 eines anderen. Es gibt keine Maßnorm in der Mundstückindustrie. Das einzige verlässliche System ist jenes, das Berg Larsen und ich anwenden. Die Nummer auf dem Mundstück gibt die Weite der Öffnung in Tausendstel von Inches an (z. B. 100 = 100/1000 inches).

Nun bin ich sicher, daß Sie als nächstes fragen: gut, aber was kann ich da machen? Wie finde ich ein gutes Mundstück? Erstens rate ich Ihnen, von der Sorte, die Sie wollen, so viele wie möglich auszuprobieren. Sie können Glück haben und ein gutes erwischen. Wenn dies der Fall ist, lassen Sie es ausmessen, so daß die Oberfläche nachgefertigt werden kann, falls es beschädigt werden sollte. Man kann dies nach einem Schema tun. Es gibt Schablonen und Meßvorrichtungen, um die Kurve an fünf Stellen entlang der Seitenbahnen genau zu messen, und eine andere Schablone, um die Öffnung der Spitze in tausendstel von Inches zu bestimmen. Diese Schablonen sind erhältlich bei: Erick Brand, 1117 West Beardsley Ave., Elkhart, Indiana 46514, USA, oder Sie können Ihr Mundstück bei einem Spezialisten, wie etwa bei mir, nachprüfen lassen. Ich rate Ihnen nicht zu versuchen, selbst an Ihrem Mundstück herumzubausteln. Ohne die nötigen Fachkenntnisse und Erfahrung, tappen Sie im Dunkeln. Ich bekomme jeden Monat einige Mundstücke von ein paar abenteuerlichen Typen, die unbedingt ihr Glück versuchen wollten. Wenn Sie mir über meine Frankfurter Adresse gezieltere Fragen stellen wollen, bin ich sehr gern bereit, Ihnen diese zu beantworten. Was uns zu dem Thema „Blättchen“ führt, aber das ist eine andere Geschichte.

Peter Ponzol, Marbachweg 322  
6000 Frankfurt 1, Tel. 06 11/56 87 27

Steht allen Stilen offen

## Montreux Festival

Langsam wird es wirklich Nacht in Montreux. Auf der Casinobühne machen noch die Musiker die Nacht zum Tag, und auch der Bahnhof bleibt nicht verschont - elf „Krokodile“ aus Amerika verwandeln Bahnsteig eins, den in Richtung Genf und Lausanne, in einen nächtlichen Friseursalon. Denn so wie die sentimentalen Schmonzettchen der elf Jungen und Mädchen klingen, die sich als High-School-Chor auf der Bühne „Los Crocodillos“ nennen, so haben angeblich auch die Gesangsquartette der geschneigten Friseurin in den Salons, den „Barbershops“ des tiefen, schwarzen Südens der USA einst geklungen. Nun triefen Schmelz und Schmalz am Bahnsteig - ein Randereignis, und doch auch ein durchaus typisches Stimmungsbild vom inzwischen 18. Festi-



val in Montreux am Genfer See. So unbekümmert wie die Krokodile gibt sich nämlich mancher Musiker in den 16 langen Festival-Tagen und -Nächten, und die Programmgestalter dieses Jazz-Marathons erst recht.

Vor allem die Nächte haben es in sich - die allerletzten Mohikaner dieser Festausgabe, die auch die letzte Nacht noch durchswingt und durchrockt hatten, ließen sich am Morgen darauf noch ein paar Stunden nach Sonnenaufgang, als die Cafetiers in Casinonähe schon langsam die Tische und Stühle einsatzfertig machten, mit Croissants und frischem Kaffee die Lebensgeister zurückgeben, ein Bad im See beendete hier und dort die nächtliche Marathonschlacht.

Steht ein Fest da in Gefahr, vor lauter Superlativen die Musik zu vergessen, im lauten Monsterrmarathon die spannungsreiche Musikminute oder gar die stille Stunde gänzlich zu verschütten? Da seien die Musiker vor, vor allem die, die sich abseits modischen Erwägungen immer noch der schwarzen Würze des Blues, dem wuchtigen Schritt des lange noch nicht unmodernen „Modern Jazz“ verschrieben haben. Der Posaunist Jay Jay Johnson, den die Jazzwelt fast aus den Augen und vor allem den Ohren zu verlieren schien, schlägt eine dieser Brücken über alle Konditionsschwächen hinweg - sein Sextett, das von lückenlosem Verständnis getragen wird, nimmt sich selbst abgenutzte Standards so fingerfertig vor, daß im Gewand der neuen Arrangements zuweilen fast ein neues Stück daraus wird, ein frischer Eindruck allemal.

Frisch wie selten hat sich auch Miles Davis, das Mahnmal für jeden noch unbekannten Trompeter, in den Festivalauftritten dieses Sommers gezeigt - war die Rückkehr des ewigen Neueres zwischen den Kategorien, zwischen Jazz und Rock, zwischen Donnerschlag und sanftem Ton, vor drei Jahren zunächst nicht nur von Jubel begleitet worden, so ist Davis nun wieder manchem Epigonen weit voraus.

Weit vor anderen Festivals hatten sich die Festivalmacher von Montreux auch jazzfernen Klängen geöffnet, und konsequenter als sie hat diese Mischkalkulation seitdem auch niemand sonst betrieben. Seien es neue Rockideen von Stephan Eicher und Chris Rea, die Rockekstasen der italienischen Heroine Gianna Nannini oder die irische Blues-Melancholie des Van Morrison - niemals mag sich das Festival mehr zur Exklusivvertretung irgendeiner Musikschulblende erklären, immer steht es allen Stilen offen.

Nicht immer haben es da die Jazzmusiker alten Schlages leicht - wo der standhafte Rock des David Sanborn samt seiner bis an die Grenzen peinlicher Parterreakrobatik reichender Plustershow das Regiment geführt und die differenzierten Versuche des „United Jazz + Rock Ensemble“ un-

gewollt gleich mitvereinnahmt, da muß ein atemloses Talent wie der junge Gitarrist Stanley Jordan, für den Montreux die erste Konzertstation außerhalb von New York gewesen ist (und ein Sprungbrett sein müßte), um die Anerkennung doch noch kämpfen. Denn die Gitarrenklänge, die Jordan nicht - wie üblich - zupft oder schlägt, sondern beidhändig und zehnfingrig drückt, stammen mehrheitlich aus der alten Jazzkiste - nur versetzt Jordans verblüffender Stil den Nachwuchsmusiker in die Lage, seinen „Sound“ bis in die Nähe pianoähnlicher Fülle zu erweitern. Und noch zwei Premieren, einmal nur europä-, einmal gleich weltweit. Rickie Lee Jones, die bluesdurchschwärzte Rock-Bardin, stellt Neuigkeiten aus ihrer sentimental Songfabrik vor, Schmuckstücke, deren Glanz nur ihre nicht immer sattelfeste Interpretin etwas trübt. Und die Musikannten des kleinen Produktionsvereins „Windham Hill“ von der amerikanischen Westküste beweisen ein- und ausdrucksvoll, welch breites Übungsfeld junggebliebene Spät-Hippies in den Bereichen jazzverwandter Elegien finden können - das hingebungsvoll geschlossene Augenpaar liefert allerdings manchmal mehr Nachdruck als die romantische Dreiklangseligkeit.

Weitere Blitzlichter am Jazzhimmel von Montreux: die von profunden Arrangements lebende Big Band des Pariser Klangbastlers Martial Solal, die wichtige Gruppe um den Trompeter Freddie Hubbard und den explosiven Pianisten Michel Petrucciani, die Band der orgelnden Exzentrikerin Carla Bley, die allerdings außer einer ulkigen Hommage an Peter Seilers, in der sie Henri Mancinis „Rosaroten Panther“ durch das johlende Casino hetzen läßt, wenig Überraschungen zu bieten hat. In die lange und ergiebige Nacht des Festivalfinals mischen sich auch der in diesem Jahr von Fest zu Fest gereichte Vokalartist Bobby McFerrin, der Pianist Monty Alexander samt der hierzulande noch stark unterschätzten Gitarristin Emily Remler und das tanzbodenfröhliche Quartett des Mandolinisten David Grisman.

Und gleich darauf wird denn auch die Spannweite, die dem Festival am Genfer See Jahr um Jahr seine Attraktivität beläßt, schweißtreibend und endgültig definiert - die dreizehn Japaner der Gruppe „Oudekoza“ trommeln sich im lockeren Lendenschurz bis ans Ende bei Kaffee und Croissants. Die Folkpolka des Herrn Grisman neben japanischer Tradition, die Sternschnuppen des Miles Davis nicht weit weg von der gravitatischen Folkgebärde des Paco de Lucia, dazwischen auch mal Mittelmaß in Massen, doch auch die unangestregte Fröhlichkeit im Schwärm der Bahnhofskrokodile - das schafft für jeden der gut 50 000 Gäste in Montreux irgendwo die eigene Spiel- und Liegewiese.

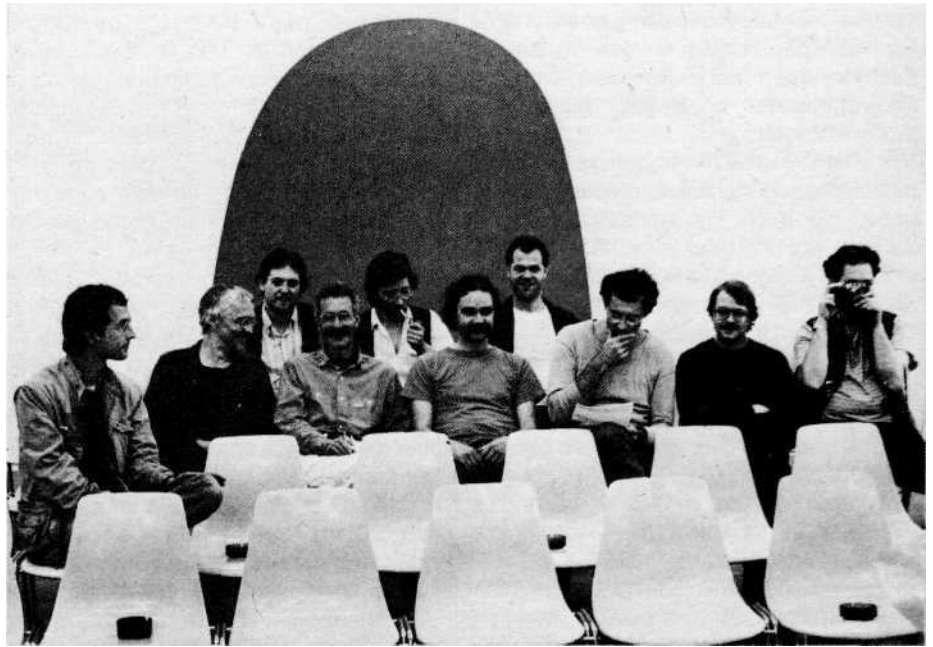
Michael Laages

# Jazz aktuell

Entfaltung der eigenen  
Ausdrucksweise

## King Übü Orchestrū

Im Januar-Heft hatte ich auf die Schwierigkeiten bei der Durchsetzung improvisierter Musik innerhalb des zunehmend von Kompositionen beherrschten Musikgeschehens zum Anlaß für Überlegungen zur Bedeutung freier Musik genommen. Inzwischen ist es nach einigen Umbesetzungen einem Teil der in diesem Artikel genannten Musiker gelungen, ihr King Übü Orchestrū als Großformation im Bereich freier Musik zu etablieren. Nach dem ersten Auftritt im Berliner Flöz folgten Konzerte in Witten (Werkstatt) und Münster (Landesmuseum) sowie ein Workshop im Mai d. J. wiederum in Münster, darauf in Zürich und St. Gallen. In Berlin war es vom 13. bis 15. Juli in europäisierter Besetzung im Haus am Waldsee zu hören, in dem das Amt für Kunst Zehlendorf und die Free Music Production alljährlich die Summer Music „Fall in Jazz“ veranstalten. Neben den Mitgliedern des Gründungskonzertes Wolfgang Fuchs, Baßklarinette, Sopranino, Erhard Hirt, Gitarre, Paul Lytton, Percussion, Live Electronics, Norbert Möslang, Sopransax, Kontrabaßklarinette, sowie Hans Schneider, Baß, spielten dort der Saxophonist und Klarinetist Floros Floridis aus Griechenland, der Posaunist Radu Malfatti aus Österreich, der Trompeter Guido Mazzon aus Italien, der Violinist Phil Wachsmann aus England und der Cellist Alfred Zimмерlin aus der Schweiz. Jedes Mitglied des Orchesters hat seine individuelle musikalische Sprache. Die Musiker stehen an unterschiedlichen Entwicklungspunkten verschiedener Musikkonzeptionen, sie versuchen aber keineswegs sich gegenseitig auf ein allgemeinverbindliches Gesamtkonzept zu verpflichten. Die Gruppe musiziert auf eine Weise, die jedem Mitglied die Entfaltung der eigenen Ausdrucksweise ermöglicht und fördert. Am härtesten kontrastiert die Spielweise von Wolfgang Fuchs, die sich durch den strikten Verzicht auf jegliche patterns auszeichnet, mit der in der Tradition des free Jazz à la Art Ensemble stehenden Spielweise Floros Floridis. Guido Mazzon bewegt sich frei in verschiedenen Sprachen von pointilistischen Klangtupfern bis zu weit ausgeholten Linien. Das Ergebnis dieser heterogenen Zusammensetzung ist ein erfreulich spannungsreiches Gemisch musikalischer Ereignisse. (Der Begriff Gemisch ist in keiner Weise negativ gemeint, sondern dient in Anlehnung an die chemischen Termini zur Unterscheidung von einer Synthese, bei der die einzelnen Elemente vollständig im



Die Gruppe musiziert auf eine Weise, die jedem Mitglied die Entfaltung der eigenen Ausdrucksweise ermöglicht und fördert.  
Foto: FMP/Dagmar Gebers

neuen Produkt aufgehen.) Beim King Übü Orchestrū bleibt jedes einzelne Instrument autonom. Die Selbständigkeit der Stimmführung jeden einzelnen Instruments ist nicht nur hörbar, sondern wird schon sichtbar in der Anordnung der Musiker auf der Bühne: kaum Sektionen, sondern jeweils abwechselnd ein Streicher und ein Bläser. Reibung entsteht ferner aus der Kombination akustischer und elektronischer Instrumente.

Der musikalische Akt ist eine Gratwanderung zwischen Brüchen und Entwicklung, indem sich die vereinzelt Klangpartikel der unterschiedlichen Instrumente ineinanderhaken und verketteten und somit im Gleiten gehalten werden. Der Klang entfaltet sich in einem Spannungsfeld von Statik und Bewegung. Improvisation und Strukturierung des Klangmaterials schließen einander keineswegs aus. Auch bei extremer Dichte des Geschehens bleibt die Zusammensetzung der verschiedenartigen Ereignisse transparent.

Diese kammermusikalischen Qualitäten werden mit den besten Errungenschaften des Free Jazz, der Befreiung der Instrumente aus ihren angestammten Rollen, verbunden. Die Beschränkung der Gruppe auf Streicher und Bläser wird nicht als Mangel empfunden, sondern verblüfft durch die Vielfalt des ausgebreiteten Klangspektrums, wobei der Engländer Paul Lytton mit seinen Drums, Percussions und Live-Electronics nicht Rhythmus unterlegt, sondern zur Klang-Verwirrung und -Entwirrung der Gesamtgruppe beiträgt.

Das King Übü Orchestrū bindet sich weder an die komponierte zeitgenössische E-Musik noch an den sich in seinen Improvisationen wiederholenden Free Jazz.

Es sucht einen eigenständigen Weg, der von den aufhebenswerten Momenten bei der Traditionen profitiert. Alfred Jarry, mit dessen Theaterstücken das Orchester seinen Namen teilt, ist von unschätzbarem Wert für die literarische Avantgarde gewesen.

Ellen Brandt

### Jazz-Kurse in den USA

## Gitarrist Werner Acker studierte in Berklee

„At Berklee, we teach you how to make music. And how to make it in the music business“ - so wirbt für sich das „College of music“ in Boston und führt in den Annoncen die erfolgreichen ehemaligen Schüler auf: Quincy Jones, Al DiMeola, Gary Burton, Toshiko Akiyoshi, Keith Jarrett. Ein Berklee-Schüler, und das gilt allgemein als ein Gütezeichen in der Jazz-Welt, ist nun auch Werner Acker, 29-jähriger Gitarrist aus Esslingen. Der Begriff „Berklee“ wurde übrigens abgeleitet vom Namen des Schulgründers Lee Berk und hat demnach nichts zu tun mit der kalifornischen Berkeley University, von der aus in den sechziger Jahren Flower-Power und studentische Aufmüpfigkeit ausgingen.

Ein Vollstudium für Jazz-Instrumentalisten und -Komponisten umfaßt an dieser Ausbildungsstätte acht Semester. Werner Acker belegte einen 7-Wochen-Kurs innerhalb der eigentlichen Semesterferien („Spend a year in Berklee this summer“), und nach seiner Rückkehr aus Amerika ins Schwabenland ist der Lehrbeauftragte an der Stuttgarter Musikhochschule voller Begeisterung. Acker lobt seine Zeit an der

amerikanischen Ostküste in den höchsten Tönen: „Ich habe dort eine Riesenmenge wichtiger Erfahrungen gewinnen können.“ Der Berklee-Bildungserfolg basiert auf verschiedenen Gegebenheiten. Bei Hunderten von Kollegen hatte er die Möglichkeit, mit „großen Typen“ proben zu können. „Ich habe es voll ausgenutzt, daß ich jeden Abend mit ihnen zusammengespielt habe“, erklärte Werner Acker. Und: „Berklee bietet die Gelegenheit, daß man, wenn man am Mittag auf dem Klo eine Idee hat, sie aufschreibt und dies abends klingen hören kann.“ Innerhalb von Boston nimmt sich Berklee wie ein selbständiges Dorf aus („Das ist wirklich phänomenal“) bestehend aus Studentenwohnheim und Gebäuden mit Übungs- und Unterrichtsräumen sowie Konzertsälen. Das architektonische Eigenleben und das reichliche Raumangebot (auch an Klavieren und Verstärkeranlagen besteht kein Mangel) gewährleisten, daß sich die Studenten der Musik mit aller Konzentration widmen können.

Im Sommer hielten sich in Berklee immerhin etwa zweitausend Jungjazzler auf, und davon brachte die Hälfte als Hauptinstrument die Gitarre mit. Nach einem Prüfungsvorpiel, das jeder über sich ergehen lassen mußte, wurde Werner Acker in die dortige Elite-Big-Band aufgenommen - dies will etwas heißen bei der massenhaften Saiten-Konkurrenz. Geleitet wurde diese im Swing-Stil agierende Gruppierung von dem Trompeter und Komponisten Herb Pomeroy („Unglaublich, wie der ein Orchester zum klingen bringt - eine wahre Sensation“). Stolz und erfreut zeigt sich der in und um Stuttgart vielbeschäftigte Gitarrist (Groove Big Band, Uli Gut-scher Quartett, Brass, Reeds & Rhythm, Sergio Vesely Constelacion): „Es ist eine

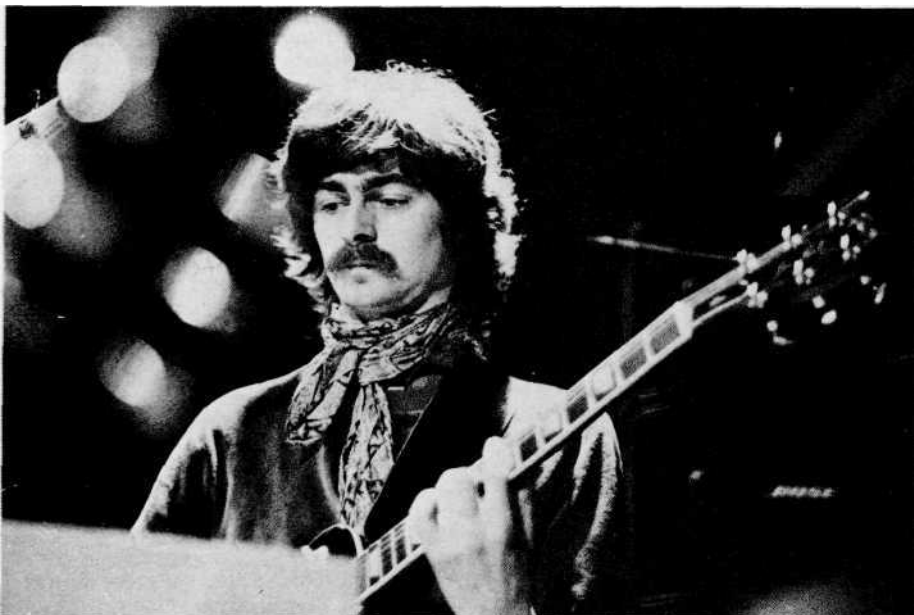
große Ehre, wenn man bei ihm in der Big Band eingeteilt wird.“

Seine musikalischen Ideen konnte Acker freilich in eigenen Ensembles verwirklichen. Da hatte er beispielsweise ein Quintett mit einer dänischen Sängerin, einem indischen Pianisten, einem österreichischen Bassisten und einem türkischen Schlagzeuger. Nicht weniger international besetzt waren seine beiden anderen Combos. Doch vor den Spieltrieb haben die Jazz-Pädagogen die graue Theorie gesetzt. Tagsüber belegte Werner Acker die Fächer Harmonielehre, melodische Analyse, Improvisationsübungen, Arrangement und Gehörbildung. Für die Lehrer ausgearbeitete detaillierte methodisch-didaktische Rezepte gewährleisten, daß die Stoffinhalte bei den „Parallelklassen“ im einheitlichen Gleichschritt vermittelt werden („Die ziehen das strenge Konzept brutal konsequent durch“). Die wenigsten Pädagogen von Berklee sind in der weltweiten Jazz-Szene ein Begriff. Die großen Stars erschienen nur zu eintägigen Workshops: Gary Burton, Billy Higgins, Mike Gibbs.

Trotz aller Faszination über das Bostoner Jazz-Wunderland der unbegrenzten Möglichkeiten räumt Werner Acker ein, daß dieses Institut leicht zur stilistischen Nivellierung (Bop, Latin und Rock Jazz) und zur technisch versierten Phrasen-Drescherei (ver-)führen kann. Selbstbewußte Studenten ließen sich allerdings von dem oft heraushörbaren „Berklee-Sound“ nicht vereinnahmen. Zum kreativen Individualismus fordern die Berklee-Dozenten ihre Schützlinge nicht auf. Im harten amerikanischen Musik-Business sind schließlich coole Profis gefragt, und nur solche können sich in Studios und bei Entertainment behaupten. Mit Jazz in Reinkultur ist kein

großes Geld zu machen. Für Werner Acker, der inzwischen zu Hause wieder am Rhythmus-Computer und am Synthesizer hantiert und außer Gitarre noch Flöte übt, haben sich die zweitausend Dollars für Studiengebühren, Übernachtung und Verpflegung zweifellos gelohnt; „So viele Anregungen habe ich in Massachusetts bekommen - das wird sich garantiert auf meiner nächsten Platte auswirken.“

Hans Kumpf



Konnte in Berklee eine Riesenmenge wichtiger Erfahrungen gewinnen: Werner Acker

Foto: Hans Kumpf

# Jazz News

**Noise Project** 84, die neugegründete Avantgarde-Formation aus Recklinghausen, wird im Herbst auf Tournee gehen. Das Quintett besteht aus den Saxophonisten Christian Dzielak und Manfred Mazzini, den Gitarristen und Bassisten Gerd-Bruno Römhild und Udo Kramer und dem Percussionisten Bernd von Grohs-Ophoff. Kontakt: Arts and Documents, Frankenweg 231, 4350 Recklinghausen, Tel. 0 23 61/2 73 92. The Dynamite Five nennt sich ein Quintett, das nach langjähriger Suche nach der ihm entsprechenden Musik jetzt traditionelle Jazz-Standards spielt. Das Quintett besteht aus den Saxophonisten P. Reiter und Th. Reiter, dem Gitarristen Tobias Langguth, dem Bassisten Johannes Schädlich und dem Schlagzeuger U. Heitz.

Firma Kischke, eine Chicago-Bluesgruppe aus dem Allgäu, legte unter dem Titel „Nix als the Blues“ ihre erste Platte vor. Enthalten sind Chicago Blues, eigene Stücke in Englisch und schwäbischer Mundart, sowie Country Blues und Boogie Woogie. Die Band, die seit 12 Jahren besteht, setzt sich zusammen aus Ignaz Netzer, Gesang, Mundharmonika, Gitarre, Klaus Roggors, Keyboards, Robbe Kirchnayer, Lead-Gitarre, Thomas Volkwein, Baß, und Franz Werder, Schlagzeug. Kontakt: Firma Kischke, Klaus Roggors, Schießstattweg 36, 7988 Wangen, Tel. 0 75 22/68 46.

Das **Günther Klatt Quintett**, geht vom 10. Oktober bis 17. November auf Tournee. Kontakt: Andreas Krieger, Senftenauer Str. 103, 8000 München 21, Tel. 0 89/ 7 00 37 43.

**Stefan Traub**, der z. Zt. am Berklee College of Music in Boston bei Gary Burton studiert, wird ab Februar wieder in Deutschland mit seinem Soio-Vibraphon-Programm, das unter dem Titel „Mallet Power“ steht, auftreten. Kontakt: Fair Play Music, A. Abel, Sebastian-Münsterstraße 35, 6520 Worms, Tel. 0 62 41/5 63 09.

**Rise and Shine**, die Gruppe des in Darmstadt lebenden amerikanischen Percussionisten, zu der der Trompeter Charles Green, der Gitarrist Eddie Wright und der Schlagzeuger Michael Küttner gehören, geht im Dezember auf Tournee durch die Schweiz. Kontakt: Tom Nicholas, Landwehrstr. 13, 6100 Darmstadt, Tel. 0 61 51/2 52 82.

**Nightwork**, die Gruppe um den Pianisten Klaus Roggors, den Vibraphonisten Dizzy Krisch, den Bassisten Christof Risch und den Schlagzeuger Klaus Kugel, ist durch den Tenorsaxophonisten und Flötisten Martin Seeliger, den Alt- und Sopransaxophonisten Wolfgang Kubirschky, und den Trompeter Stefan Sigg zum Septett erweitert worden. Dadurch wurde ein neues Spielkonzept ermöglicht. Im Herbst wird die Formation ihre dritte Filmmusik aufnehmen. Kontakt: Klaus Roggors, Pf. 142, 7988 Wangen/A., Tel. 0 75 22/68 46.

**Rainer Brüninghaus**, der für die gemeinsam mit Markus Stockhausen und Fredy Studer aufgenommene Platte „Continuum“ den Preis der Deutschen Schallplattenkritik erhielt, geht mit der Gruppe vom 5.-28. Oktober auf eine Tournee, die durch Irland, Deutschland, Jugoslawien, Griechenland, Frankreich und die Schweiz führt. In Irland wird anstelle von Stockhausen Manfred Schoof dabei sein. Kontakt: Rainer Brüninghaus, Hausacker 15, 5064 Rösrath oder W. Oberender, Eisenbahnstr. 35, 5403 Mülheim-Kärlich 2, Tel. 0 26 30/82 68.

**Theo Jörgensmann** und **Franz Kogelmann** haben im Juli auf Fuerteventura die Musik zu einer Performance der Malerin und Beuys-Schülerin Karin Kahlhöfer gespielt. Die Ergebnisse dieses Projekts werden 1985 in verschiedenen Museen ausgestellt. Der Klarinetist hat außerdem mit seinem klassischen Kollegen Dieter Kühn die Peter-Hoch-Komposition „Traumtänzer“ im August im Rahmen des Meetings der International Clarinet Society in London aufgeführt. Das Werk wurde von Hoch speziell für die beiden Klarinetisten geschrieben, die Uraufführung fand im Dezember letzten Jahres in Aarau in der Schweiz statt, ein weiteres Konzert ist bei der Biennale in Zagreb geplant.



**Spielten auf Fuerteventura die Musik zu einer Performance der Malerin Karin Kahlhöfer. Theo Jörgensmann (l.) und Franz Kogelmann**

**PSQ** nennt sich ein Quintett, zu dem sich der Trompeter Karl Farrent, der Altsaxophonist Peter Schulte, der Pianist Peter Reiter, der Bassist Tobias Langguth und der Schlagzeuger Matthias Rumpf zusammengefunden haben. Kontakt: Peter Schulte, Feldstr. 53, 5870 Hemer, Tel. 0 23 72/1 60 34.

**Günther Wiesemann** und **Dietmar Hippler** haben auf eigenem Label ihre fünfte LP herausgebracht. Die beiden sind darauf mit vierhändigem Klavierspiel sowie mit Schlagzeug/Trompete-, Klavier/Schlagzeug-Kombinationen und auch zeitgenössischen Klangcollagen zu hören. Kontakt: Vivid Music Records, Hochstr. 7, 4320 Hattingen, Tel. 0 23 24/8 33 50 oder 0 20 41/2 37 38.

**Blow up**, das aus jungen Musikern aus dem Ruhrgebiet, Köln und Norddeutschland formierte Quintett, gibt Ende Oktober einige Konzerte im Ruhrgebiet und wird demnächst im Rahmen der Reihe „Stadtmusik '84“ eine Studioproduktion beim WDR machen. Die Gruppe, die zeitgenössischen Jazz bietet, der die Bebop-Tradition verarbeitet und offen ist für Stilrichtungen der 70er und 80er Jahre, besteht aus dem Trompeter Thomas Heberer, dem Saxophonisten und Flötisten Jost Ziegner, dem Pianisten Achim Kaufmann, dem Bassisten Hartmut Kracht und dem Schlagzeuger Thomas Alkier. Kontakt: Achim Kaufmann, Domstr. 29, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/12 15 07.

Das **Vivid Music Ensemble** wurde im Juli dieses Jahres von dem Schlagzeuger und Trompeter Dietmar Hippler ins Leben gerufen. Das Quintett, das eine Balance zwischen Improvisations- und neuer komponierter Musik anstrebt, besteht aus dem Klarinetisten Theo Jörgensmann, dem Baßklarinetisten und Baritonsaxophonisten Eckard Koltermann, dem Pianisten Günther Wiesemann und dem Fagottspieler Rainer Stark. Kontakt: Dietmar Hippler, Osterfelderstr. 145, 4250 Bottrop, Tel. 0 20 41/2 37 38.

**Heberer/Kaufmann/Alkier**, das seit Frühjahr bestehende New Jazz Trio aus Köln, wird im Oktober und November einige Konzerte in Norddeutschland und Nordrhein-Westfalen geben. Trompeter Thomas Heberer, Pianist Achim Kaufmann und Schlagzeuger Thomas Alkier spielen ausschließlich Eigenkompositionen, in denen Elemente des Bebop, des Free und des Rock Jazz verarbeitet werden. Kontakt: Achim Kaufmann, Domstr. 29, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/12 15 07.

**Christian Dzielak**, Tenorsaxophon und Percussion, Dietrich Rauschtenberger, Schlagzeug, und Thomas Lange, Posaune, bestreiten im Herbst einige gemeinsame Auftritte zusammen mit der Aktionsmalerin Anja Malzahn. Kontakt: Christian Dzielak, Schützenstr. 34, 4352 Herten, Tel. 0 23 66/3 26 48.

**Barbara Dennerlein**, 20jährige Organistin aus München, hat unter dem Titel „Orgelspiele“ ihre zweite Platte vorgelegt. Ihre Partner dabei sind: Harald Rüschenbaum, Schlagzeug; Peter Wölpl, Gitarre; Jörg Widmoser, Geige. Kontakt: Barbara Dennerlein, Schützenstr. 10, 8000 München 2, Tel. 0 89/ 55 50 69.

Die **Freddie Freeloader Group** wird im Winter ihre zweite Platte beim Bayerischen Rundfunk aufnehmen. Die aus dem Saxophonisten Achim Göttert-Zadek, dem Pianisten Volkmar Studttrucker, dem Bassisten Harald Weigel und dem Schlagzeuger Roman Seehon bestehende Formation wird dafür noch um den Posaunisten Roberto Mandrozotti und den Percussionisten Charlie Bock erweitert. Die Platte soll ausschließlich Latin Jazz enthalten. Kontakt: Achim Göttert-Zadek, Bielingstr. 25, 8500 Nürnberg 90, Tel. 09 11/ 33 72 55.

**Martin Theurer** arbeitet zur Zeit mit drei verschiedenen Duo-Besetzungen, zu denen Paul Lovens, Evan Parker und der Pantomime Andy Geer gehören. Der Pianist spielt zudem mit dem Saxophonisten Evan Parker, dem Posaunisten Radu Malfatti und dem Schlagzeuger Paul Lovens ab nächstem Jahr in Quartettbesetzung. Kontakt: Martin Theurer, Pferdebachstr. 27, 5810 Witten, Tel. 0 23 02/1 38 77.

**Bernd Konrad** wird im Oktober mehrere Konzerte in New York geben und wieder im Hans Koller AAAG-Saxophone Quartet mit Warne Marsh und Allan Prarkin zusammenarbeiten. Weitere Konzerte gibt er mit seiner neugegründeten Formation Bernd Konrad Project, zu der Lauren Newton als Solistin hinzukommt, die sich erstmals beim 19. Deutschen Jazz Festival in Frankfurt vorstellte. Bernd Konrads Saxophonkonzert „Entrance“ für Kammerorchester und Solosaxophon wurde vom Ensemble Modern auf einer mehrwöchigen Südamerikatournee aufgeführt.



## November: Jazz-Kurs in Biberach/Riß

Vom 1. bis 4. November findet in Biberach/Riß ein Kurs für Instrumental- und Ensembleunterricht, Theorie (Harmonielehre, Arrangement), Gehörbildung, Improvisationstechniken und Rhythmik statt. Das Seminar ist sowohl für Anfänger (grundlegende Kenntnisse auf dem Instrument sind erforderlich) als auch für Fortgeschrittene (gute technische Fähigkeiten und etwas

### Einen Jazz & Pop Workshop für Nachwuchsmusiker veranstalten die „Nürnberger Jazzmusiker e. V.“ vom 31. Oktober bis 4. November im Nürnberger Konservatorium. Angeboten wird: Instrumentalunterricht, Harmonielehre, Gehörbildung, Rhythmik, Ensemblespiel in verschiedenen Stilrichtungen (Rock, Blues, Latin, Jazz-Standards, Free). Die Dozenten sind: Achim Göttert-Zadek, Theorie, Saxophon, Gitarre; Mandi Riedelbauch, Saxophon, Klarinette, Flöte; Sepp Romeis, Posaune, Trompete; Dieter Köhnlein, Klavier; Hans Grasser, Gitarre; Peter Paul Freitag, E-Bass; Paul van Lier, Schlagzeug, Vibraphon. Falls sich genügend Interessenten melden, kann auch Latin- und Afro-Percussion unterrichtet werden. Gleichzeitig zu dem Nachwuchsmusiker-Workshop findet für die Big Band der Städtischen Musikschule und weitere Interessenten ein Workshop für Big Band Jazz unter Leitung von Silvan Koopmann statt. Als weitere Dozenten konnten gewonnen werden: Norbert Nagel, Saxophone, Klarinette, Flöte; Alfons Kotkewitz, Gitarre; Hans Günter Brodmann. Kosten ca. DM 100,-, Anmeldungen (inkl. eines kurzen musikalischen Steckbriefes) sollten bis zum 17. Oktober gerichtet werden an: Achim Göttert-Zadek, Bielingstr. 25, 8500 Nürnberg 90; oder an: Heinrich Eberhard, Stadt. Sing- und Musikschule, Knauerstr. 20, 8500 Nürnberg 70.

Die **Jazz-Schule Freiburg** eröffnet am 15. Oktober ihre Pforten. An dieser privaten Schule für Jazz und Rock wird von erfahrenen Lehrern nach international anerkannten Methoden Instrumentalunterricht, Theorie und Praxis der Improvisation sowie Ensemblespiel gelehrt. Der Unterricht ist für Anfänger und Fortgeschrittene. Kontakt: Jazz-Schule Freiburg, Tullastr. 50, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/50 00 79.

Das **Sound Aspects** Label, das jetzt durch den Pläne Verlag vertrieben wird, hat eine neue Adresse: Sound Aspects, Pedro R. de Freitas, Im Blütengarten 14, 7150 Backnang, Tel. 071 91/8 29 06.

Einen **Jazz Workshop** führt das Kulturzentrum Schlachthof in Kassel vom 15. bis 19. Oktober durch. Es stehen erfahrene Musiker und Musikpädagogen, wie z. B. der Trompeter Manfred Schoof, dabei zur Verfügung, um Kenntnisse in Theorie, Instrumentaltechnik und Ensemblespiel zu vermitteln. Kontakt: Kulturzentrum Schlachthof, Mombachstr. 12, 3500 Kassel.

Spielpraxis wären wünschenswert) konzipiert. Als Dozenten wurden verpflichtet: Klaus Ignatzek, Klavier; Frank Sikora, Gitarre; Dieter Hg, Bass; Uwe Ecker, Schlagzeug. Die Kursgebühr beträgt DM 180,-. Übernachtungsmöglichkeiten können auf Anfrage vermittelt werden. Auskünfte: Tel. 0 73 51/7 20 18. Anmeldungen sind bis 26. Oktober zu richten an die Volkshochschule, Schulstr. 8, 7950 Biberach/Riß, Tel. 0 73 51/51-3 43.



**Singing Drums mit v.l.n.r.: Pierre Favre, Paul Motian, Nana Vasconcelos und Fredy Studer**  
Foto: Beat Bieri

**Singing Drums** ist der Name einer neuen Percussionsgruppe, zu der sich Pierre Favre, Paul Motian, Fredy Studer und Nana Vasconcelos zusammengefunden haben. Das Quartett unternahm bereits im Mai und Juni eine erfolgreiche Tournee durch die Schweiz, Deutschland, Frankreich und Italien und nahm für ECM eine Platte auf, die im Herbst erscheinen wird. Singing Drums werden von Mitte April bis Mitte Mai 1985 wiederum auf große Tournee gehen. Kontakt: Rene Studer, Winkelriedstr. 62, CH-6003 Luzern, Tel. 0 41/23 99 96.

Eine **Autobiographie von Charlie Barnet** erschien kürzlich bei der Louisiana State University. Der Saxophonist und Bandleader schrieb das Buch mit Hilfe von Stanley Dance, das Vorwort steuerte Billy May bei.

## Trummy Young erlag einem Herzinfarkt

Als Trummy Young im April und Mai dieses Jahres in Süddeutschland und der Schweiz gastierte, zeigte er sich so vital und rüstig, daß man seinen angegriffenen Gesundheitszustand vergaß, der im Sommer 1983 zu einer Fehlmeldung über Trummy Youngs Tod führte. Als er am 11. September nach Mitwirkung bei einer von Dick Gibson organisierten Jazz-Party in Denver bei Freunden seiner Tochter in Californien zu Besuch war, erlag er einem erneuten Herzinfarkt.

Der am 12. Januar 1912 in Savan-

**Commodore Classics**, die von Teldec, Hamburg, betreute Schallplattenserie ist jetzt durch 5 neue Platten auf insgesamt 35 LPs angewachsen. Folgende Milt Gabler Produktionen, die z. T. noch nie veröffentlicht wurden, liegen jetzt vor: George Brunis „King of the tailgate trombone“, Frank Wess „Wess of the moon“, Ed Hall Quartet with Teddy Wilson „Two of a kind“, Bud Freeman and his Gang/George Wettling and his Rhythm Kings „Commodore style“, George Zack/George Wettling „Barrelhouse Piano“.

Der Schweizer **Hot Club 1934** konnte im September sein 50jähriges Bestehen feiern. Gegründet wurde der Club vom Basler Hans Philipp, der im In- und Ausland als Kenner, Sammler und Präsentator von Programmen und (während des Krieges) als Moderator von Jazzsendungen im Schweizer Radio bekannt wurde. Zusammen mit dem Hot Club de France zählt der Hot Club 34 zu den ältesten der Welt. Der JP Mitarbeiter Peter Schwalm ist der Präsident. Kontakt: Peter Schwalm, Colmarer Str. 18a, 4055 Basel, Schweiz.

**Bestverkaufte Jazz-LPs** in den USA sind derzeit: 1. Miles Davis „Decoy“; 2. Spyro Gyra „Access all areas“; 3. Earl Klugh „Thinking“; 4. Dave Grusin „Night lines“; 5. David Sanborn „Backstreet“; 6. Wynton Marsalis „Think of one“; 7. Patrice Rushen „Now“; 8. The Crusaders „Ghetto blaster“; 9. Pat Metheny „Rejoicing“; 10. Stanley Clarke „Time exposure“. Im Vormarsch sind: Count Basie „Basic Basie“ und Bobby McFerrin „The voice“.

Die Platte **Bennie Wallace „Sweeping through the city“**, ENJA 4078, wurde in der Vierteljahresliste 3/1984 des Preises der Deutschen Schallplattenkritik als einzige unter der Sparte „Jazz“ ausgezeichnet. Nominiert wurden zudem die Jazzplatten: Keith Jarrett „Standards, Vol. 1“, ECM, Tribute to Thelonious Monk, A & M, Brüninghaus-Stockhausen-Studer „Continuum“, ECM, Vocal Summit, Moers, Charlie Haden „Bailad of the fallen“, ECM, Alfred Harth „This Earth“, ECM, Christoph Haberer „Mir was, dir was“, Jazzhaus, Pat Metheny „Rejoicing“, ECM, Manfred Schoof Orchester „Reflections“, Mood, Arnie Lawrence „Renewal“, Palo Alto, Lennie Tristano „New York impressions“, Elektra.

**Jazz Voices** überschrieb die Journalistin und Sängerin Kitty Grime ihr bei Quartet/Merrimack erschienenes Buch, für das sie u. a. Mose Allison, Chet Baker, Betty Carter, Billy Eckstine, Slim Gaillard, Helen Humes, Abbey Lincoln, Joe Williams, Jimmy Witherspoon und Trummy Young interviewt hat.

Das **Gladbecker Jazzfestival** wird in diesem Jahr aufgrund personeller und finanzieller Schwierigkeiten des Veranstalters Kulturladen e. V., der kurz vor seiner Auflösung steht, nicht stattfinden. Für 1985 bestehen Überlegungen der Stadt Gladbeck, das Festival in Eigenregie durchzuführen (Termin: September 1985). Die Programmgestaltung würde dann weiterhin Dietmar Pokoyski übernehmen. Kontakt: Dietmar Pokoyski, Bonifazstr. 8, 5000 Köln 51.

Die **Jazzmusikerinitiative Hannover** führte am 16. September das vierte Sommer-Jazz-Festival in Barsinghausen durch. Die JMI wird vom 2. - 4. November einen Kurs für Musiker in Barsinghausen veranstalten. Kontakt: Johannes Klose, Kirchwender Str. 7, 3000 Hannover 1, Tel. 85 51 35.

Das **3. Wiener Jazz im Film Festival** steht unter dem Titel „Eine Nacht in Harlem“. Es findet im März 1985 im Stadtkino in Wien statt. Gezeigt werden u. a. Filme von Pete Johnson-Albert Ammons, Cootie Williams, Don Redman, Fats Waller, Red Nichols, Gene Krupa/Anita O'Day/Roy Eldridge, Jack Teagarden, Cab Calloway, Jimmie Lunceford, Louis Armstrong, Claude Hopkins, Louis Jordan, Nat King Cole, Billy Eckstine, Duke Ellington, Count Basie, Stan Kenton, Artie Shaw, Glenn Miller, Lionel Hampton, Lester Young, Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Charlie Parker, Miles Davis, Bill Evans, Elvin Jones, Shelly Manne, Cecil Taylor, John Carter/Bobby Bradford und Karl Berger. Kontakt: Helmut Weihsmann c/o Ars Nova Media, Schlagergasse 5, A-1090 Wien.

nah, Georgia, geborene Posaunist und Sänger gehörte von 1934-37 dem Earl Hines Orchester an, stieg dann in die Jimmie Lunceford Band ein, bei der er bis 1943 blieb und in der er als Vokalist mit „Margie“ einen Hit landen konnte. 1952 begann seine Zusammenarbeit mit Louis Armstrong, die ihn weltberühmt machte. Über die wichtigsten Stationen seiner Laufbahn und seine Posaunenspielftechnik erzählte er ausführlich in einem Gespräch mit dem Jazz Podium, das in Heft 6 und 7/84 nachzulesen ist.

# Jazz News

**Grover Washington** hat den Akzent seiner Tätigkeit wieder mehr auf den Jazz verlegt. Der Saxophonist trat kürzlich mit seiner Band im Tropicana's Royal Swan Ballroom auf.

**John Handy** spielte kürzlich mit den Trompetern Jules Broussard und Bishop Norman Williams bei einem Gedenkkonzert für Rahsaan Roland Kirk im Kimball Club in San Francisco. Der Altsaxophonist stellte sich dabei mit Stücken von Roland Kirk vor.

**Rudolf Dasek / Toto Blanke** produzierten ihre zweite gemeinsame Platte für Aliso. Sie wurde in der Bartholomäuskapelle in Paderborn aufgenommen und erscheint in Kürze unter dem Titel „Kirchenmusik“. Kontakt: Aliso Musik, Postfach 13 03, 4790 Paderborn.

**Senti Records**, das Wuppertaler Schallplatten-Label, das bisher drei Platten vorlegte, so eine Bernd Koppen Solopiano-LP, „Major Ketchup“ des Jazzduos Giebel/Nett und „Tanz der Altarfiguren“ des Duos Heinz Becker / Bernd Koppen, wird seit September von Pläne, Dortmund, vertrieben.

**Vera Auer** gab am 5. August in der Saint Peter's Lutheran Church in New York einen Jazzabend. Mit der in New York lebenden österreichischen Vibraphonistin spielten der Trompeter Richard Williams, der Pianist Bill O'Connell, der Bassist Bob Cranshaw und der Schlagzeuger Walter Perkins.

**RE**, das Latin-Jazz-Rock-Septett, hat im September in neuer Besetzung eine Platte aufgenommen. Die Gruppe besteht jetzt aus dem Trompeter Bernd Hufnagel, dem Posaunisten Matthias Erlewein, dem Posaunisten Uli Gutscher, dem Gitarristen Albert Mayer, dem Pianisten Friedbald Rauscher, dem Bassisten Horst Götz und dem Schlagzeuger Andreas Witte. Kontakt: Horst Götz, Lustnauerstr. 34, 7408 Kusterdingen, Tel. 0 70 71/315 43.

**Bruce Lundvall**, der vor wenigen Wochen von Elektra/Asylum zu Capitol/EMI überwechselte, kündigt Wiederveröffentlichungen von Bud Powell, Thelonious Monk und Miles Davis an. Das Reissue Programm wird von Michael Cuscuna betreut. Als neue Capitol/EMI-Produktionen sind geplant: eine Big Band Aufnahme mit George Russell, sowie ein Debut-Album mit dem jungen Gitarristen Stanley Jordan.

**Freddie Kohlman**, New Orleans-Schlagzeuger, ist Gastsolist bei der diesjährigen Herbsttournee der Maryland Jazzband, die vom 1. bis 14. Oktober dauert. Die Kölner Band, die seit 25 Jahren besteht und New Orleans Jazz spielt, reiste und arbeitete früher u. a. mit Louis Nelson, Wallace Davenport, Alton Purnell, Willie Humphrey, Kid Thomas Valentine und Thomas Jefferson. Kontakt: Maryland Jazzband, Gerhard „Doggy“ Hund, Karl-Arnold-Str. 1, 5014 Kerpen-Sindorf, Tel. 0 22 73/5 30 76.

**Jasata**, das Schweizer Sextett, trat Anfang September beim internationalen Cool Jazz Festival in Detroit auf. Die Gruppe stellte sich dabei erstmals mit ihrem neuen Konzept unter Einbeziehung des Percussionisten und Marimbaspielders Tini Högler vor. Zu Jasata gehören außerdem: Beat Affolter, Trompete, Flügelhorn; Beat Wenger, Alt- und Sopransaxophon; Markus Plattner, Gitarre; Stefan Kurmann, Bass; Guido Parini, Schlagzeug. Kontakt: Jasata Jazz, Beat Affolter, Bubenbergr. 38, CH-2502 Biel.

**Off & Out**, die Schweizer Gruppe, die aus dem Trompeter Claudio Rudolf, dem Saxophonisten und Flötisten Christian Ostermeier, dem Gitarristen Francois Mosimann, dem Keyboardspieler Urs C. Eigenmann, dem E-Bassisten Rätus Fisch und dem Schlagzeuger Jürg Lehmann besteht, hat nach 13jährigem Bestehen jetzt eine Platte aufgenommen. Sie liegt unter dem Titel „Deep inside“ auf dem Zytvertrieb Label im schweizerischen Gümligen vor. Kontakt: Off & Out, Speicherstr. 171 b, CH-9042 Speicher, Tel. 94 33 66.

**Zbigniew Namyslowski** wird vom 2. - 16. November mit seiner Gruppe Air Condition auf eine 14tägige Deutschlandtournee gehen. Kontakt: Martin Wanner, Becherlehenstr. 40, 7070 Schwäbisch Gmünd, Tel. 0 71 71/6 56 65.

**Romy & The Boogie Boys**, eine Blues-, Rhythm' n' Blues- und Boogie Woogie-Band mit einer farbigen Sängerin, unternimmt nach mehreren erfolgreichen Auftritten im westdeutschen Raum vom 23.1.-3.2.1985 eine Tournee durch den Süden Deutschlands. Das Quintett, das seine Erfahrungen mit Bluesmusikern wie „Big“ Joe Duskin, Louisiana Red u. a. sammelte, hat noch Termine frei. Kontakt: Christian Bleiming, Hexenweg 1, 4420 Coesfeld/Westf., Tel. 0 25 41/7 00 65.

**Supersession** produzierte zusammen mit dem aus Los Angeles stammenden Sänger Wayne Bartlett ihre dritte Platte. Sie soll zur Tournee, die die 12köpfige Band vom 5. Oktober bis 4. November durch Deutschland und die Schweiz führt, vorgelegt werden. Kontakt: W. Karpenkiel, Kempener Allee 1, 4150 Krefeld, Tel. 0 21 51/7519 08.

**Henry Threadgill** und sein Sextett lieferten kürzlich die Musik zu Donald Sanders „33 scenes on the possibility of human happiness“, das von der Company des New York Art Theatre Institute im Public Theatre in New York aufgeführt wurde.

Das **Music Ensemble of Benares** wird im Oktober und November in folgender Besetzung unterwegs sein: Prakash Mahara, Tabla; Shivanath Mishra, Sitar; Shankar Nahar, Gesang und Harmonium; Günther Paust, Tambour, sowie die Kathak-Tänzerin Madhu Mishra. Kontakt: Günther Paust, Prinsnäs, S-57020 Bodafors/Schweden, Tel. 00 46/38 03 20 37.

## Bremen: Workshop d. Musikerinitiative

Am 13. und 14. Oktober findet in der Universität Bremen ein Jazz-Workshop der Musikerinitiative Bremen mit Unterstützung der Sparkasse statt. Als Dozenten konnten verpflichtet werden: Christof Lauer, Saxophone; Uli Beckerhoff, Trompete; Bob Degen, Piano; Gunnar Plümer, Bass; John Marshall, Schlagzeug. Der Kurs kostet DM 60,-; die Gebühr ist im voraus zu überweisen auf das Konto Musikerinitiative Bremen, Kennwort: Workshop Uli Beckerhoff, Konto Nr. 1056654 bei der Sparkasse Bremen (BLZ 209 50101).

**Okay Temiz**, der türkische Schlagzeuger und Perkussionist, bekannt als Leader der Gruppe Oriental Wind, hat mit dem ebenfalls aus der Türkei stammenden 65jährigen Musiker Saftet Günder eine Platte aufgenommen. Kontakt: JARO, Alexanderstr. 9a, 2800 Bremen, Tel. 04 2117 51 11 & 7 80 80.

**Jan Morks**, der vor allem durch seine Tätigkeit mit der Dutch Swing College Band, in die er 1959 eintrat, und eigene Gruppen (Anfang der 60er Jahre) bekannt wurde, ist am 3. September in Voorburg bei Den Haag im Alter von 58 Jahren gestorben.

**Charlie Mariano** wird mit Collin Walcott, Jasper van't Hof und Tri Lok Gurtu vom 18. Januar bis 10. Februar auf ausgedehnte Konzertreise gehen. Kontakt: W. Oberender, Postfach 19 26, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 30/82 68. Das **Metronome Quintett** wird zusammen mit dem Sprecher Gert Westphal am 24. Oktober in Konstanz sein Sonderprogramm „Jazz und Lyrik“ aufführen. Zuvor ist das Züricher Quintett, das aus dem Vibraphonisten Ueli Staub, dem Tenorsaxophonisten Ernst Gerber, dem Pianisten Martin Hugelshofer, dem Bassisten Felix Rogner und dem Schlagzeuger Rolf Bänninger besteht, am

19. Oktober in Nürnberg und am 20. Oktober in Rödermark zu hören; am 8. November tritt es dann in Heidelberg auf. Kontakt: Martin Hugelshofer, Heuelstr. 16, CH-8032 Zürich, Tel. 2 51 68 40.

**Matt Walsh**, der aus Dublin stammende Sänger und Mundharmonikaspieler, wird mit dem Gitarristen Erhard Hirt vom 17. Januar bis 10. Februar auf Süddeutschland-tournee gehen. Kontakt der Bluesgruppe: Hartmut Nagel, Gorch-Fock-Str. 18, 4400 Münster, Tel. 02 51/3 59 70.

**Sonny Rollins** arbeitet derzeit an einem sinfonischen Werk, das Ende des Jahres in Japan aufgeführt werden soll. Der Tenorsaxophonist ist zudem mit dem Schreiben eines Buches über die mystischen und philosophischen Hintergründe der Musik beschäftigt.

**Ornette Coleman** tritt mit seiner Gruppe am 13. Oktober in der Alabama-Halle in München auf. Mit dem Free Jazz-Pionier werden sich vorstellen: die Gitarristen Charlie Ellerbee und Bern Nix, die Bassisten Jamaaladeen Tacuma und Al McDowell sowie die Schlagzeuger Kamel Sabir und Ornette Denardo Coleman.

**Ronnie Cuber**, legte unter dem Titel „Inconsequence“ auf Dire eine Platte vor, die im vergangenen Jahr im Verlauf der Europatournee des Baritonsaxophonisten in Mailand mit Enrico Pieranunzi aufgenommen wurde. Cuber formierte im Sommer sein Quartett aus den 60er Jahren mit George Benson erneut, um damit Benefizkonzerte zu geben. Der Baritonsaxophonist spielte im August mit seinem Quintett im „Seventh Avenue South“ und im „Mikells“ in New York und plant für nächstes Jahr eine ausgedehnte Europagastspielreise. Kontakt: Roberta Arnold, 12quai des Celestines, F-75004 Paris oder Reco Music Inc., 885 West End Avenue, New York, N. Y. USA, Tel. (212)865-6999.

**Lenny Breau** ist am 12. August im Alter von 43 Jahren gestorben. Der aus Auburn, Maine, stammende Gitarrist machte erstmals Mitte der 60er Jahre mit eigenem Trio im Shelly's Manne Hole in Los Angeles auf sich aufmerksam. Er spielte Anfang der 70er Jahre in Toronto und lebte zeitweilig sehr zurückgezogen, ohne zu musizieren.

**Isidore „Tuts“ Washington** brach am 5. August bei einem Auftritt in New Orleans tot zusammen. Der Pianist, der vom Ragtime über Boogie Woogie bis zum Bebop alles spielte, machte 1983 im Alter von 76 Jahren seine erste Plattenaufnahme.

**Marty Ehrlich**, Multi-Instrumentalist, bekannt durch seine Aufnahmen mit dem Anthony Braxton Creative Orchestra, George Russell N.Y. Big Band, John Lindberg Trio, Leroy Jenkins Mixed Quintet u. a., hat vor kurzem in New York zum ersten Mal als Leader eine Platte für das neue Sound Aspects Label aufgenommen. Bei der Produktion wirkten der Bassist Anthony Cox und der Schlagzeuger Pheeroan akLaff mit.

**Marion Brown** trat kürzlich im Duo mit der Schlagzeugerin Claire Arenius in Portland, Maine, auf. Der Altsaxophonist, der bei JAS-Publikationen in Frankfurt/Main ein Buch mit Essays, Zeichnungen und Miscellaneen vorlegte, stellte seine Zeichnungen bereits in New York, Northampton und Paris aus. Kontakt: Marion Brown, P. O. Box 365, Amhurst, Mass. 01059, USA.

**Jean Pierre Leloir**, der bekannte französische Jazz-Fotograf, hat unter dem Titel „Du Jazz plein les yeux“ einen Bildband herausgebracht, der eine Einleitung von Alain Gerber und 200 - davon 135 farbige - Jazzfotos enthält. Kontakt: Edica, Boite Postale 137, F 06803 Cagnes-sur-Mer Cedex.

auftreten. „Down (As In Under)“ ist ein von Dollar Brand inspiriertes, gospelartiges Stück mit einer gestopften Posaune, die durch Mark und Bein geht, und dem seelenvollen „church piano“ Donald Smith' (übrigens ein Bruder des bekannteren Lonnie Liston Smith!). Das zweite „Dreamtime (Dust)“ wird zum polyrhythmischen Meisterstreich: Hier markiert Stroberts Schlagzeug %, Gardner & Cox' Gitarre & Baß spielen <sup>7</sup>/i, die Bläser legen beim Thema „A“ darüber. Bei den Soli jedoch (McIntyre, Smith, Harris, Gardner) werden wieder 7« gegen % gesetzt. Wahnsinn sollte man meinen, aber für Craig & Co. scheint's so natürlich wie atmen. Die geisterhaften „Awakening ancestors“ sprechen durch den Mund von Craig Harris, der sich dabei des Djiridoo bedient, einem Instrument der australischen Autochthonen (lange Holztube, die geblasen, worauf der Rhythmus geklopft und in die hineingesungen wird). Gegen Ende mengen sich zu diesen „Ahnern“ auch die Stimmen der anderen Musiker um Harris, und es gibt Soli von McIntyre und Smith. Bei „Djiriblu-du“ schließlich kommen über konstant durchgehaltenen ostinaten Linien der Rhythmiker McIntyres Baßklarinette und Stimme und Piano von Donald Smith solistisch heraus (der Leader begnügt sich mit Begleitfunktionen und schrieb das Arrangement - wie übrigens die aller anderen Titel auch). Craig Harris' zweite LP unter eigenem Namen ist genauso schön wie seine „Blackbone“-Platte auf Soul Note. Leider hält die India Navigation in punkto Ton- und Fertigungsqualität mit der italienischen Produktion in keiner Weise Schritt. Das ist zwar bedauerlich, aber der magischen Ausstrahlung der „Aboriginal affairs“ kann man sich dennoch in keiner Weise entziehen . . .

Willie Gschwendner

## Klaus Ignatzek Group feat. Dave Liebman

**The Spell:** Trilogy 1-3 - A Taste Of Caramel - Mysterious Dream - The Spell - Katzenjammer  
Klaus Ignatzek p, Dave Liebman ss, Dieter Ilg b, Uwe Ecker dm  
Aufg.: 4. Mai 1984, Stuttgart  
Nabel Nbl 8414

Gerade erst auf zwei neuen LPs vertreten - die eine im Duo mit dem Saxophonisten Jochen Voss, die andere von der Fusiongruppe Crossing - legt er schon wieder eine neue Tonkassette vor, diesmal mit Klaus Ignatzek Group firmierend, in abermals verändertem stilistischem Gewand und in der Gesellschaft von keinem Geringeren als dem amerikanischen Sopransaxophonisten Dave Liebman. Das junge Oldenburger Pianistentalent Ignatzek drängt auf die Szene, verbessert beharrlich und planvoll seinen Bekanntheitsgrad (und da sorgt nach wie vor das Stell-Dich-Ein mit amerikanischen Größen für den sichersten „Push“), feilt an seinem Profil als Instrumentalist wie als Komponist. Ignatzek muß sein Notenheft voll haben mit Kompositionen, die nur darauf warten, bei seinen diversen Aktivitäten realisiert zu werden. Wie bei den zurückliegenden vier Veröffentlichungen, an denen er beteiligt war (drei davon mit Voss), bestreitet er auch bei dieser Produktion den Löwenanteil der kompositorischen Vorlagen. Dabei scheint ihm bei der Gesamtkonzeption der Platte immer ein wenig Chick Coreas Album „Three Quartets“ im Kopf herumgespukt zu haben. Am besten gefallen die drei bop-assoziierenden Stücke „A taste of caramel“, „Mysterious dream“ und „The spell“ auf der B-Seite, die in ihrer formbewußten Geschlossenheit mehr überzeugen, als die Trilogie der A-Seite, die - stellenweise recht rockjazzig schimmernd - es an Transparenz der übergreifenden thematischen Linienführung und Bindung missen läßt,

so daß die ansprechenden spielerischen Qualitäten ob der Orientierungsmühen des Zuhörers etwas in ihrer Wirkung verpuffen.

Liebman liefert sehr engagierte und be-seelte Beiträge, die über das Maß reiner Förderfähigkeit hinausgehen (von seinen besten Aufnahmen seit Jahren zu sprechen, wie dies das wohlwollend-übertreibende Coverstatement J. E. Berendts tut, heißt allerdings Liebmans Einspielungen mit der Pianistin Jill McManus auf der gleichzeitig erschienenen LP „Signs of Hopi“ - auf Concord - zu übersehen). Während Schlagzeuger Uwe Ecker mit einigen Fill ins anpassender Stelle das rhythmisch-perkussive Geschehen überzeichnet, bietet der erst 23jährige Offenburger Kontrabaßist Dieter Ilg eine bemerkenswert feinfühlige, umsichtige Vorstellung.

Gerhard Litterst

## Kling Klong

**Lieben Sie Ihren Kühlschrank?** Goldrosi - 25 000 Bilder in 2 Sekunden - Weihnachtsterror - Monsun - Ihr ganzes Leben in einer Nacht - No Go Sig - Ndandandada - Queensburger For Bangladesh  
Stephan Lamby sax, voice, Stefan Hentz g, Roland Mussolff keyb, Sascha Siebenmorgen b, Richard Peter dm  
Aufg.: August 1983, Bonn  
Schneeball 1038 (Vertrieb: Energie für Alle, Nikel Pallat, Mathildenstr. 95, 2800 Bremen, Tel. 0421/78045)

New Wave Jazz. Kling Klongs ätzende Mischung aus Punk und Funk geistert seit Anfang 1981 durch die Szene. Die Marburger/Hamburger Formation überzeugt durch musikalische Rasanz und eine selbstbewußte Aggressivität. In der Regel werden die Töne, ganz unpunkig, nicht frech dahingerotzt, sondern genußvoll und in ansprechender Ruhe ausgekostet. Swingende Momente sind unverkennbar. Ihre klugen Improvisationen lassen Kling Klong näher dem Jazz, denn der Rockmusik rücken. Die Gruppe zeigt sich instrumental versiert und besticht durch ihre präzise und prägnante Tongestaltung. Bisweilen allerdings schlurft auch dieser Punk-Jazz durch die Musik-Szene, als sei die Müllkippe ihr Harmoniehümus. Es werden kleine Geschichten erzählt, durchaus mit augenzwinkernder Selbstpersiflage, bei anderen Gelegenheiten besitzen die Stories inhaltlichen Zusammenhang (in der Art einer Punk-Oper?). Durch diese Geschichten und Geschichtchen gewinnt Kling Klongs Klang eine gänzlich andere Dimension: Theatralik im Sinne Brechts und Weills. Ihr Punkgebaren handhabt Kling Klong eher pragmatisch. Da werden Funk, Bop, Free-Jazz aufgesaugt, wobei die Struktur der Kompositionen meist im Althergebrachten verharret. „Ndandandada“ und der liebliche „Monsun“ geraten den Jazz-Rebellen gar recht konventionell. Saxophon und Piano zeigen sich zumeist unter deutlichem Einfluß der Jazzharmonik. Dabei wirkt es jedesmal erstaunlich, ja fast erfrischend, welch betörende und irritierende Klangfarben die fünf Musiker aus ihren Instrumenten herauskitzeln. Insgesamt bildet Kling Klong ein ungewohntes wie ungewöhnliches Hörerlebnis, zweifellos nicht jedermanns Sache. Aber man hat nie das Gefühl, als begäben sich die jungen, zornigen Männer in eine musikalische Sackgasse.

Wolf Stock



## The Charles Mingus Discography 1945-1978

„The Man Who Never Sleeps“  
(compiled and edited by H. Lukas Lindenmaier & Horst J. Salewski - Jazz-Realities Production), 103 Seiten, broschiert, DM 24,-  
(Zu beziehen: „Jazzrealities“ c/o H. L. Lindenmaier, Wilhelmstr. 32, 7800 Freiburg)

Innerhalb kurzer Zeit eine dritte Diskographie der „Jazz-Realities Productions“, beileibe aber kein oberflächliches Werk wie die Mingus-Diskographie von Michel Ruppli (letztere kann man ab nun „zu den Akten“ legen). In Lindenmaier & Salewskis „The Man Who Never Sleeps“ steckt wieder viel Arbeit, Mühe aber auch Sorgfalt und Genauigkeit. Wieder wurde nicht nur den Plattenaufnahmen allein nachgegangen, viele private Mingus-Sessions wurden aufgespürt, Radio-Stationen „durchforscht“ etc. Wie viele werden schon gewußt haben, daß der unvergeßliche Charles Mingus bereits „early 1943“ in AFRS-Mitschnitten der Armstrong-Band zu hören ist (teilweise enthalten auf der dänischen Rarities-50-LP), oder daß das berühmte „All the things you are“ aus dem Massey Hall Concert vom 15. Mai 1953 wahrscheinlich gar nicht aus besagter Veranstaltung stammt, sondern bereits vorher (allerdings an unbekanntem Ort) mitgeschnitten wurde (auch könnte hier Billy Taylor und nicht Bud Powell der Pianist gewesen sein).

Solche und noch etliche andere Überraschungen hält diese neue Disco für Mingus-Fans bereit. Lindenmaier & Salewski haben ihr Werk sehr übersichtlich gestaltet. Auf Instrumenten- und Label-„Abbreviations“ zu Beginn folgen Auflistungen von Radio & Television Services, Erklärung der Abkürzungen diverser Länder etc. sowie eine mit Jahreszahlen unterlegte Kurzbiographie von Mingus' künstlerischen Lebensstationen, eine kleine Chronologie aller Weltauflagen des Buches „Beneath The Underdog“ und ein kleiner Bildteil. Die eigentliche Diskographie enthält alle Daten sowie die jeweiligen Platten-Anmerkungen. Am Ende folgen ein Index der Musiker, der Kompositionen und nochmal der aller LPs, wobei immer die jeweils nummerierte Aufnahmesession bezeichnet wurde, die man mit diesem gut ausgeknobelten „Suchsystem“ auf Anhieb im Hauptteil der Diskographie nachschlagen kann. Daß die LP-Auflistung alphabetisch angeordnet ist, versteht sich von selbst. Wie der Rezensent schon in bezug auf die ebenfalls bei „Jazz-Realities Productions“ erschienenen Steve-Lacy- und Lee-Konitz-Diskographien anmerkte, (siehe JP 11/83), ist zu hoffen, daß die neue Mingus-Disco viele Abnehmer finden wird, denen sie bestimmt soviel Spaß und Freude bereiten wird wie dem Schreiber dieser Zeilen.

Willie Gschwendner



E 1315 EX

# JAZZ PODIUM

Nr. 11/XXXIII November 1984  
ISSN 0021-5686  
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 32,-

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



7640 KEHL

BRANDECKWEG 2

WILFRIED KIRNER  
901

02-55



# Die Klarinette im Modern Jazz

Jazzklarinette heute, das ist eine Entwicklung, die es verdient, genauer betrachtet zu werden. Wenn man in der Familiengeschichte der Musikinstrumente die Klarinette verfolgt, so hat sie nichts Spektakuläres an sich wie etwa die Königin der Instrumente, die Orgel, das Herolds- und Königsinstrument Trompete, von großen Geigern, Pianisten, Trompetern hört man viel, von Klarinettenisten wenig. Trotzdem hat es im Zusammenhang mit Jazz eine besondere Bewandnis mit ihr, die darzustellen mir ein Vergnügen ist, weil mit dieser Darstellung ein gutes Stück wichtiger Zeitgeschichte im Jazz angebracht werden kann.

Ich will zunächst diese Klarinette, die ihren Namen nach dem „Clarin“ hat - Barocktrompete mit flachem Mundstück, klang ziemlich hell und rau -, in einen ganz bestimmten Zusammenhang stellen, der mit Grundtypen musikalischer Äußerung in der Geschichte der Europäer zu tun hat. Weil urtypisches im Anfang europäischer Musik gerade mit einigen zeitgenössischen Gesichtspunkten im Jazz eine Verwandtschaft zeigt. Das scheint weit hergeholt, aber man erlebt ja heute im letzten Stand neuer Erkenntnisse und Perspektiven so manches, das wieder mit alten Philosophien, naturwissenschaftlichen oder eben auch musikgeschichtlichen Einsichten, ob fernöstlich oder galliläisch, eine Übereinstimmung ergibt.

Die Herkunft der beiden Urinstrumente, des Aulos, das erste Rohrblattinstrument, und der Lyra, das erste Saiteninstrument in der griechischen Geschichte der Musik, stellte eine Urcharakterisierung der Instrumententypen Bläser- und Saiten-, also Polyphonie-Instrumente dar, die auch heute noch so interessant ist, weil vieles noch immer gilt. Der Aulos, der heutigen Oboe - und somit der Klarinette - verwandt, hatte seine besondere Bedeutung in der Ähnlichkeit mit der menschlichen Stimme, der Ton entstand durch Atem wie der menschliche Ausdruck von Freuden- oder Schmerzenschrei. So galt das

Aulosspiel als Affektausdruck bzw. seine kunstmäßige Wiedergabe. Pindar, Komponist und Dichter etwa 500 vor Chr., nannte den Aulos schlechthin die Darstellung des Affekts, Gestaltwerdens des eigenen Ichs. Das Lyraspiel dagegen galt als Bewußtmachen dessen, was den Menschen umgibt, fing die Welt als Erklängen ein -, von ihrem Namen leitete sich später die „Lyrik“ ab. Diese beiden elementaren, entgegengesetzten Grundauffassungen von Musik enthalten bis heute die gesamten Möglichkeiten der Musik. Um hier bezüglich der Blasinstrumente den Sprung in den Jazz zu tun, möchte ich Aristoteles zitieren, der sagte: „Der Aulos sei kein ethisches, sondern ein orgiastisches, aufregendes, pathetisches Instrument.“

Um auf die Klarinette im Jazz überzugehen, so war gerade sie immer, auch in ihrer Blütezeit, im Swing, viel zahmer als das Saxophon, das sie in der Bebopzeit verdrängt hat. Warum das so war, hatte seine Gründe in einer gewissen Verkennerung ihrer Möglichkeiten, sowohl als auch in ihrer vorher ausschließlich klassischen Verwendung. In der 1958er-Ausgabe von J. E. Berendts Jazzbuch schrieb dieser noch: „Die Klarinette ist in allen Stadien der Jazzentwicklung ein Symbol der Verbindlichkeit.“ Wie auch immer alle Großen hießen, bis in die sogenannte dritte Generation der Jazzklarinettisten - im alten New Orleansstil Lorenzo Tio, Louis „Big eye“ Nelson, Alphonse Picou, George Lewis, dann Johnny Dodds, Jimmie Noone, Sidney Bechet, Omer Simeon, Edmond Hall bis Albert Nicholas oder Barney Bigard, so hatten sie bis und einschließlich Benny Goodman oder Artie Shaw die wichtigsten Klarinettenkriterien gemeinsam: eben jene elegante klangliche Verbindlichkeit, die dem charakterkräftigeren Saxophon weichen mußte, als die Musik sich änderte. Viele dieser Klarinettenisten sind auch später in kommerzieller Musik steckengeblieben.

Das neue Klang- und Ausdrucksspektrum

der Klarinette von heute hat zur glatten, kultiviert, gepflegt artikulierenden, klangschönen Munterkeit der Swingzeit Wandlungsfähigkeit und Erweiterung hinzugewonnen. Eine offene Expressivität zur klassisch-geschichtlichen Grundlage, die wieder an das denken läßt, was Aristoteles typisches über das erste europäische Rohrblattinstrument gesagt hat. Der Satz: „Nach dem Swing wurde die Klarinette vom Saxophon verdrängt“, ist in jeder Jazzgeschichte zu lesen. So war es, viel später erst begann eine vielfältig neue Entwicklung, in Amerika. Bezeichnend zum Beispiel ist, was der bekannte Klarinettenist Tony Scott 1959 sagte: „Die Klarinette ist gestorben, ich hasse Beerdigungen.“ Dann begab er sich auf Wanderschaft und fand später neue Wege, allerdings mehr am Rande des herkömmlichen Jazz, in exotischen Ländern, als Meditationsmusiker mit japanisch oder afrikanisch beeinflusster Musik. Auch Buddy De Franco war wichtig in der Einleitung neuer Entwicklungen, man nannte ihn den Charlie Parker der Klarinette. Technisch übertrumpfte er Goodman, seine Spielweise war sehr klar, glänzend noch immer von äußerst glatter Diktion. Als Schlüsselfigur zur modernen Klarinettenentwicklung steht Jimmy Giuffre, der in den Mittfünfziger-Jahren mit den Ensembles von Charlie Mingus und dann Ornette Coleman Wegbereiter des neuen Jazz wurde.

Ein Zitat von ihm: „Ich bin der Ansicht, daß der stampfende Rhythmus es unmöglich macht, den wirklichen Klang von Blasinstrumenten zu Gehör zu bringen oder auf Sololinien zu konzentrieren.“ Mit seinem lyrischen Balladenstil - vor allem nach seiner Westcoast-Ära -, mit seinem in die Melodik eingegliederten Rhythmus ohne Beat und der ganz bestimmten, sehr persönlichen Klarinettenumgebung wurde sein Stil zeitweise berühmt und Grundlage für Stilistika der heutigen Klarinettenisten im Jazz, die in Amerika eben seit Giuffre, in Deutschland seit dem deutschen Klarinettenisten Rolf Kühn die Klarinette wieder interessanter machten. Damit kommt nun der zeitgenössische Jazz zu Wort, in dem sich die Klarinette durchaus neu behauptet. Es gibt im Augenblick einige Klarinettenisten vorzustellen, die, stilistisch aufgefächert, ganz verschiedensprachlich wirken. Dazu ist die LP „Clarinet Summit“ vom Baden-Badener Jazzmeeting 1978 ein Beispiel: Ein Klarinettenisten-Konzentrat sozusagen aus Amerika, der Bundesrepublik, der DDR, Italien, mit dem farbigen Klarinettenisten John Carter, klassisch beeinflusst mit Ornette Coleman sozusagen in der 1. Generation des New Jazz aufwuchs, mit Perry Robinson aus New York, Luigi Trovesi aus Bergamo, Theo Jörgensmann und Bernd Konrad aus der BRD und Ernst Ludwig Petrowsky aus der DDR. Perry Robinson ist, um mit Amerika anzufangen, in Deutschland, Italien fast

ebenso zu Hause wie in seiner Heimat New York, und ist ungeheuer vielseitig. Sein moderner Klarinettenstil, der in Gunter Hampels Galaxie Dream Band eine sehr europäisch-freie Jazzsprache hat, klingt in eigenen Kompositionen, etwa mit dem Percussionisten Vasconcelos, sehr folkloreverwachsen bis funky, besitzt eine von lustig bis meditativ reichende, schillernd farbige Artikulationsbreite. In dem improvisationsreichen Standard „All the things you are“, aufgenommen mit dem amerikanischen Pianisten John Fisher bei den Leipziger Jazztagen 1981, zeigt Perry Robinson, wie man heute, mit all den eigenwilligen Specials im Hintergrund, ein Bebopthema behandeln kann. Einerseits durch neue Entwicklungen, an-

dererseits durch die Unterpräsentation der Klarinette im Jazz seit Jahrzehnten hat sich ergeben, daß einige Klarinettenisten aus der klassischen Musik zum modernen Jazz gefunden oder zumindest starke klassische Wurzeln haben. Dazu gehört der ungarische Klarinetrist Lajos Dudas, der heute in Neuss lebt und der in seinem Repertoire ebenso Strawinsky, Weber oder Glasunow hat. Der amerikanische Klarinetrist Tony Scott hat einmal gesagt: „Die Leute haben keine Ahnung, wie schwer es ist, die Klarinette wirklich zu beherrschen. Sie ist zehnmal schwieriger zu blasen als etwa das Saxophon. Nun habe ich aber auch einen ganz besonderen Ton, der nicht dem - sogenannten - natürlichen Klarinettensound entspricht,

und ich brauchte 35 Jahre, um dorthin zu gelangen. Diese Art des Blasens kostet eine enorme physische Anstrengung, das ist nicht so leicht, wie einfach den Verstärker einer Gitarre lauter zu drehen.“ Damit ist über die moderne Klarinettenteknik schon etwas gesagt. Das Wichtigste aber ist wohl folgendes: Das Ausdrucksspektrum hat mit einer neuen Zahnansatz- und Anblastetechnik, einem neuen atemexpressiven Pulsationsspiel (im Verhältnis zu der traditionellen, durchgehend geblasenen Luftsäule) die früher typische lineare, eher gleichmäßig bis ölig glatte Spielweise erweitert. Mit dem Hinzukommen saxophon- und menschenstimmennähnlicher Artikulation zur alten Klangart geschah eine Ausdehnung auf eine eben sozusagen prototypische Bläser Eigenschaft. Was jener griechisch-klassische Satz über die Individualitätsbetonte, die „orgiastische“, die ausdrucksdirekte, die körper- und atemverwurzelte Ureigenschaft des Blasinstruments sagte, vereinigt sich hier mit den traditionellen Qualitäten der Klarinette. Damit geschah, was eben bei der modernen Jazzklarinette ihre neue Bedeutung, allgemeines neues Interesse und viel Zukunft einbrachte: Sie bekam eine zeitnahe Ausdrucksbreite, emotionale Tiefe, die auch mal „dirty“ sein kann, skurrilen Witz und Farbenspiele von allem möglichen bläserischen Konsistenzen.

Ich möchte abschließend noch auf einen deutschen Vertreter moderner Klarinettenmusik hinweisen, der oft als der beste europäische Klarinetrist genannt wird: Theo Jörgensmann aus Bottrop. Er hat in der Stilistik, in Blastetechnik und Tongebung, in der Art einer direkten, vom Atem und stimmlicher Artikulation geprägten Spielweise seine besondere Intensität. Deutlich ist Jimmy Giuffre, seine Sound-Sprache sowohl als auch sein ganz in die Melodik eingegliederten Rhythmus, in Jörgensmanns Musik eingeflossen, es ist aber auch eine Spur von Ed Hall, dem „frechtesten“ Vorläufer der modernen Klarinette, zu hören.

Dita von Szadkowski

#### Plattentips

Clarinet Summit - Live (Theo Jörgensmann, John Carter, Bernd Konrad, Perry Robinson)  
MPS 68251  
Aufg.: 26.-30. November 1979

Theo Jörgensmann Solo: Laterna Magica  
CMP 19  
Aufg.: Oktober 1981

Lajos Dudas: Detour (Tom van der Geld, Ali Haurand, Kurt Billker)  
RAYNA 1003 Stereo (Vertrieb: Ariola)  
Aufg.: Juni 1980

Art Tatum-Buddy DeFranco Quartet: „The Tatum Group Master Pieces (Red Callender, Bill Douglass)  
Pablo 2625706  
Aufg.: 6. Februar 1956

Jimmy Giuffre: Dragonfly  
Soul Note 1058  
Aufg.: 14./15. Januar 1983



Mit seinem lyrischen Balladenstil, seinem in die Melodik eingegliederten Rhythmus ohne Beat und der persönlichen Tongebung wurde sein Stil Grundlage für Stilistika der heutigen Klarinettenisten im Jazz: Jimmy Giuffre mit Paul Bley, Piano, und Steve Swallow, Bass



# Ein Instrument kehrt zurück:

## die Klarinette

Ober Jazz schreiben ist für jemanden, der sich tagtäglich mit dieser Musik auseinandersetzt - also mit ihr lebt - ein schwieriges Unterfangen. Die Probleme im Umgang mit den Zuständen im Umfeld der Szenerie trüben den Blick für eine objektive Beurteilung der Sachlage. Trotzdem möchte ich hier an dieser Stelle einige Problematiken aufzeigen, die für die Themenstellung „Ein Instrument kehrt zurück“ von Bedeutung sind und nur den Insidern geläufig sein dürften.

Auf der Jazzszene ist der Berufsmusiker der einzige, der durch die Musik seine Existenz bestreitet. Die Infrastruktur des Jazz, die Jazzredakteure, Kritiker oder Festivalveranstalter haben meistens eine Festanstellung oder einen Brotberuf, der ihre finanzielle Sicherheit und Unabhängigkeit gewährleistet. Das hat zur Folge, daß sie ihren persönlichen Vorlieben nachgehen können, ohne dafür vor irgendjemandem Rechenschaft abzulegen. Die Szene nutzt dabei jede Gelegenheit zur Selbstdarstellung, wobei sich oftmals ein mangelhaftes Musikverständnis im Abbau von Wertmaßstäben, auch Orientierungslosigkeit niederschlägt. Moden und Trends werden gewechselt wie das persönliche Hemd. Musiker schnell hochgelobt und gleich darauf wieder fallengelassen. Zurück bleiben eine verwirrte Musikerschaft und ihre Anhänger. Die Musiker unterstützen diesen Vorgang noch, indem sie nur selten für ihre eigenen Belange eintreten und die Darstellung ihrer Interessen den sogenannten Machern überlassen. In solchen Zeiten kann nonkonformistische persönliche Musik nur schwerlich Gehör finden, zumal es den Musikern in den 30 Jahren des deutschen Nachkriegsjazz nicht gelungen ist, sich vollends von dem amerikanischen Jazz zu emanzipieren und eine spezifische Jazzmusik europäischer Prägung zu entwickeln, die in ihrer Bedeutung der amerikanischen in nichts nachsteht.

Obwohl mit dem europäischen Free Jazz ein erster Schritt zu einer eigenständigen, improvisierten Musik getan wurde, kann er keine Lösung sein, da diese Musik dem Element der Zeit eine zu geringe Bedeutung beimißt. Denn erst in der spezifischen Zeitauffassung findet der Jazz seine Verwirklichung. Darin unterscheidet er sich ja im Wesentlichen von jeder anderen Musik. Zum anderen muß auch der Jazzmusiker den Zwängen einer gleichgeschalteten verwalteten Gesellschaft Tribut zollen. Der soziale Druck innerhalb der verschiedenen Musikergruppierungen

führt oftmals zu einer Anpassung der Spielweisen an einem Mittelwert. Dutzende von Jazzkursen, auf denen eine standardisierte Ästhetik vermittelt wird, belegen diesen Prozeß.

Jazz, die kraftvolle, spontane Musik verkümmert, der persönliche Ausdruck wird unterdrückt, Interpretation verdrängt Improvisation. Wobei ich nicht meine, daß der intellektuelle Umgang mit der Musik ausgeschlossen werden soll. Er ist dann dienlich, wenn er den Weg zu einer befreiten, ganzheitlichen Musik erleichtert. Das,

was sich heute im Jazz und seinem Umfeld an Negativem zeigt, ist sicher nur das Abbild unserer Gesellschaft. Vermassung geht gleichzeitig einher mit Vereinzelung. Die Durchführung idealistischer Ideen wird durch bürokratische Verwaltung behindert, so daß es nicht nur für den Musiker immer schwieriger wird, sich einen persönlichen Freiraum zu schaffen.

Wie sehr aber die Musik von der Persönlichkeit eines Spielers geprägt wird, zeigt besonders deutlich die geschichtliche Entwicklung der Klarinette im Jazz. Vor etwa 50 Jahren war die Klarinette das populäre Instrument, um dann von Jahrzehnt zu Jahrzehnt an Bedeutung zu verlieren. Musiker wie Benny Goodman, Woody Herman oder Artie Shaw machten Jazzgeschichte. Den Niedergang der Klarinette versuchte man dadurch zu erklären, daß es technisch zu schwierig sei, Bebop oder Hardbop auf der Klarinette zu spielen. Wie



Theo Jörgensmann: „Eine Chance für die Klarinette, die in ihren Ausdrucksmöglichkeiten die meisten Instrumente weit übertrifft“  
Foto: Frank Knittermeier

wenig dieser Aussage an Bedeutung beizumessen ist, zeigt die Tatsache, daß heute immer mehr Instrumente gespielt werden, die noch vor Jahren für den Jazz weitaus weniger geeignet galten als die Klarinette - man denke nur ans Cello. Würde man ein Psychogramm erstellen, das den typischen Vertreter eines Instruments beschreibt, so wäre ein Ergebnis sicher, daß die Bedeutung des Instruments innerhalb einer Musikrichtung abhängig ist von der Stärke der jeweiligen Spielerpersönlichkeit. Wenn sich die Normierung der Spielideale auf den populä-

ren Instrumenten weiter fortsetzt, werden immer mehr starke Musikerpersönlichkeiten auf Instrumente ausweichen, die ihnen die Möglichkeit einer freieren Persönlichkeitsentfaltung geben. Hierin sehe ich auch eine Chance für die Klarinette, die in ihren Ausdrucksmöglichkeiten die meisten anderen Instrumente bei weitem übertrifft. Das Berliner Jazz Fest mit seinem Schwerpunkt Klarinette wird in diesem Sinne die Entwicklung sicher positiv beeinflussen.

Theo Jörgensmann

## Interview mit Peter Brötzmann

# Zu kurz gekommen: die Klarinette

Als Mitbegründer der FMP, der Free Music Production, und als Free-Jazz-Saxophonist, der nebenher Klarinetten bläst, wurde der Wuppertaler Peter Brötzmann weltbekannt. Bereits in den frühen 60ern, aber auch später, hat er in vielen experimentellen Gruppen den Ton angegeben oder eigene Formationen so Machine Gun, ein Oktett, bereits 1968 geleitet. Seine meist heißen krakeelenden Toncluster und Saxophonphrasen gehören zur Ur-Lava des ausbrechenden europäischen Free-Vulkans. Als häufiger Gast des Workshops in der Akademie, des Total Music Meetings oder der verblichenen Jazztage spielte er in Berlin häufiger als zu Hause in Wuppertal. Als er 1968 mit der experimentellen E-Rock-Gruppe Tangerine Dream auftrat, verwies er so manchen Zuhörer auf den Platz, der zu alt geworden war, um musikalische Überraschungen zu ertragen. Free-Jazz? Ja! Aber Schublade? Nein! Seit 1982 etwa arbeitet der akustisch spielende Brötzmann gelegentlich mit John Zorn und Bill Laswell zusammen. Also Interpretieren, die ein festes Standbein in der elektrifizierten New Yorker No Wave- und Funk-Szene haben. 1984 nun geschieht etwas völlig Überraschendes und Unerwartetes. George Gruntz, künstlerischer Leiter des Berliner Jazzfestes, will etwas Besonderes wissen. Den „hauptamtlichsten Free-Jazz-Saxophonisten Europas“, so die Formulierung eines Kritikers, bestellt er für das Peter Brötzmann Clarinet Project zusammen mit neun anderen am 4. November auf die Bühne des Delphi Palastes. Ungewöhnlich allemal den Saxophonisten Peter Brötzmann auf die Schiene Klarinette zu stellen, erschien uns dies Grund genug, sich mit dem Musiker hierüber zu unterhalten ...

Hans Dieter Grünfeld  
„Peter, für mich bist Du der bekannteste deutsche Free-Jazz-Saxophonist. Wie

stehst Du zu der Einordnung: Peter Brötzmann, der Klarinettist?“

„Ich finde, daß die Klarinette im Lauf der letzten Jahrzehnte sicherlich zu kurz gekommen ist. Vielleicht gibt es im Augenblick eine Rückbesinnung auf noch mehr akustische Instrumente. Und die Klarinette ist ein Instrument, das man einfach nicht verstärken kann. Man kann es nur akustisch spielen und ich glaube, daß da George Gruntz einen ganz guten Riecher gehabt hat. Denn wenn man sich das Programm ansieht, das ja zum ganz großen Teil aus vielen Klarinettisten besteht, dann sieht man doch, daß sich auch manche Leute, die früher nur Saxophon gespielt haben, wieder verstärkt der Klarinette zuwenden.“

„Welche Gründe könnte das aus Deiner Sicht haben? Ist es das unterschiedliche Material? Saxophon ist ein bißchen Holzblättchen, der Rest Metall. Und das andere ist ein Holzkörper, der...“

„... Jaaaa, die Klarinette, meine ich, hat nun mal ganz was Spezifisches, weil sie eben ganz aus Holz gemacht ist. Und von ungewöhnlicher Penetranz bis zu ganz weichen, dezenten, vollen, runden Tönen kann man alles damit machen. Ich glaube auch, daß die Soundabstimmung beim Saxophon oder der Bogen, den man beim Saxophon erreichen kann, nicht so weit gespannt werden kann wie bei der Klarinette.“

„Wenn dieses Peter Brötzmann Clarinet Project, bei dem - Du eingeschlossen - zehn Musiker auftreten werden, ein Erfolg wird, siehst Du dann schon weitere Auftrittsangebote kommen, oder vielleicht sogar ein Angebot, eine Platte zu machen?“

„Soweit denke ich nicht. Das ist mir auch ziemlich egal. Und ich hoffe, ich schaff' da einige vernünftige Musik. Wenn hinterher was kommen sollte und das Geld stimmt, soll's mir recht sein. Aber da spekulier' ich nicht. Ich warte ab.“

„Da hast Du ja zum Beispiel den Ernst Ludwig Petrowsky genommen, der - wenn ich mich recht erinnere - bei den George Gruntz Bands Saxophone, aber auch Flöten und Klarinette gespielt hat, dort Satzführer gewesen ist. Aber könntest Du mal was über J. D. Parran sagen, der in Westeuropa völlig unbekannt ist?“

„J. D. Parran, ein schwarzer Musiker, kommt aus den Südstaaten, ist ausgezeichnet ausgebildet und lebt derzeit in New York. Ich habe ihn da getroffen, aber auch in London mit ihm gearbeitet. Ja, hier in Westeuropa ist er sonst sehr unbekannt.“

„Ja, dann nennst Du aber noch den Toshinori Kondo, den ich als Trompeter kenne, als Musiker mit japanischer Klarinette. Was bedeutet das?“

„Kondo wird sicherlich in dieser Band auch Trompete spielen. Aber zudem japanische Klarinette, das ist eine Art Schalmei, wie sie im ganzen asiatischen Raum üblich ist.“

„Gut. Das wären also die im Programm enthaltenen Bläser, die ja als Deine Partner meist akustisch spielen, also ohne über Verstärker oder Verzerrer zu hetzen. Wie kommt denn nun aber der New Yorker Funk-Musiker Bill Laswell zu dieser Gruppe? Kannst Du mir das bitte mal erklären?“

„Ich habe mit Bill die letzten zwei Jahre in New York und Japan gearbeitet. Und wie man weiß bin ich nicht unbedingt ein Freund von elektrischen Instrumenten. Aber ich finde, daß Bill einer der ganz wenigen ist, der sein Instrument, auch in dem, was ich mache, sehr sensibel und souverän einsetzen kann.“

„Nun habt ihr auch noch den William Parker mit dabei, das ist ein Kontrabassist, der hauptsächlich mit Cecil Taylor arbeitet. Wird der gleichzeitig mit ihm spielen, werden die sich abwechseln? Hast Du da überhaupt schon Vorstellungen?“

„Das wird sich nicht vermeiden lassen, daß die auch gleichzeitig spielen. Über das endgültige Konzept, wie das Stück aussieht, sage ich nichts.“

„Wie siehst Du denn, jetzt mal etwas ganz anderes gefragt, die Weiterentwicklung der Klarinette im zeitgenössischen Musikgeschehen? Und findest Du es richtig, sie im Zeitalter der Saxophone, der Verstärker und der Elektronik als besondere Schiene, wie dies George Gruntz immer nennt, auf einem so internationalen Festival zu präsentieren?“

„Ich hab' mit Klarinette in verschiedenen Dixieland-Bands und Swing-Bands angefangen, hab' dann zum Saxophon gewechselt, und sicherlich ist das Saxophon mein Hauptinstrument geworden im Lauf der langen Jahre. Aber auf der anderen Seite hab' ich doch ein ganz inniges Verhältnis zum Klarinettenon, und spiele eben von Es- bis Baßklarinette auch alle die dazwischenliegenden.“

„Gut. Wie erklärst Du Dir trotzdem das



Von ungewöhnlicher Penetranz bis zu ganz weichen, dezenten, vollen, runden Tönen: Peter Brötzmann (rechts) mit Toshinori Kondo  
Foto: Hans Dieter Grünfeld

Angebot, denn Du bist ja hauptamtlich Saxophonist, das Clarinet Project zu machen?"

„Ich war überrascht und durchaus angenehm erstaunt, und weiß allerdings nicht so ganz, wie das zustande kommt. Obwohl, wenn Du mal meine Discographie der ganzen letzten Jahre durchguckst, spiele ich immer auf allen Platten und eigentlich auch bei allen Konzerten immer ein paar Stücke Klarinette auch.“

„In West-Berlin zumindest habe ich Dich in den letzten Jahren, kann ich sagen, als spontanarbeitenden Bläser in kleinen Formationen erlebt. Nun sollst Du für 10 Leute, soviel seid ihr ja in dem Projekt, arrangieren, vielleicht gar komponieren. Ist das für Dich etwas Ungewöhnliches im Moment?“

„Ungewöhnlich ist das nicht, weil ich, seitdem ich halbwegs professionell Musik mache, immer bei gewissen Gelegenheiten und für gewisse Situationen auch größere Gruppen zusammengestellt habe. Das fing an mit Machine Gun. Das war ein Oktett mit Leuten wie Willem Breuker und Evan Parker und paar mehr. Es wurde für das Festival in Nürnberg und Frankfurt zusammengestellt. Und ich hab' Produktionen für den Südwestfunk gemacht bei den Donaueschinger Tagen für Neue Musik, und auch eine meiner früheren Geschichten bei den Jazztagen damals war

auch eine Band, die sicherlich 13 bis 14 Leute umfaßte. Durch die Arbeit mit der Globe Unity, durch die Arbeit mit größeren Gruppen in Holland, zum Beispiel dem Instant Composer's Pool, bin ich durchaus gewohnt, auch auf meine Weise Musik zu organisieren für sieben bis dreizehn, vierzehn Leute, bloß, daß das so selten ist, hängt einfach damit zusammen, daß die finanziellen Voraussetzungen so selten sind.“

„Nach welchen Gesichtspunkten hast Du Dir Deine Mitspieler für das Project ausgesucht?“

„Ich habe speziell mit all den Klarinetten, die ich hier in der Band aufgeführt habe, im Lauf der letzten Jahre in anderen Formationen gearbeitet. Es sind einfach die, von denen ich mir vorstellen kann, daß sie zu dem, was ich machen will, ganz genau passen.“



Schwieriges Los

# Herbert Joos

Herbert Joos, 44, wurde mit seinem vor zehn Jahren erschienenen Solo-Album „The Philosophy of the Fluegelhorn“ in der Jazzszene bekannt. Auf dieser Schallplatte stellte er sein künstlerisch-ästhetisches Programm vor, dem er im wesentlichen bis heute treu geblieben ist. Im Mittelpunkt steht die Entwicklung von Klanglandschaften, die durch zurückhaltende, oftmals verfremdete Begleitstimmen erzeugt werden.

Ursprünglich Kontrabassist, wechselte er schon bald zur Trompete und zum Flügelhorn, und seine Faszination an verschiedenen Hörnerklängen brachte ihn schließlich bis zum Alphorn. In seinen Kompositionen fallen ständige Variationen mit den Klängen verschiedenster Horninstrumente auf.

Zur Zeit spielt er mit dem Vienna Art Orchestra, der daraus hervorgegangenen Gruppe Part of Art, seinem eigenen Quartett und als Solist, wobei er Playbacks benutzt, auf denen vielstimmige Blärsätze, elektronische Effekte und Naturgeräusche eingespielt sind. Als Maler und Grafiker ist er durch zahlreiche Illustrationen von Schallplattencovern und Porträts von Jazzmusikern bekanntgeworden.

Eigentlich gehört er zu den Stillen im Lande; auch noch unter Jazzmusikerkollegen, die sowieso schon nicht viel sagen, fällt seine Ruhe auf. Da, auf einmal gerät sein Name in eine Öffentlichkeit, die sogar

über den hermetisch geschlossenen Zirkel der Jazzszene hinausgeht. Bis hin zur Bild-Zeitung spricht sich herum, daß da einer Jazz auf dem Alphorn macht - wenn das keine Story ist. **Jürgen Sterzenbach** sprach vor einiger Zeit mit Herbert Joos, Auszüge aus dem Gespräch, das aktuell ergänzt wurde, bringen wir im Folgenden.

„Das ist schon eine lustige Geschichte mit dem Alphorn. Als ich es bekam, probten wir gerade mit dem Art Orchester in Wien, und es war noch vom Zoll versiegelt. Wir sind nachts nach Moers gefahren; um zwei waren wir an der Grenze, und ich durfte das Alphorn endlich auspacken. Da habe ich zum erstenmal richtig drauf gespielt. Na ja, und seitdem spiele ich das Alphorn, doch gibt es mittlerweile eine etwas unangenehme Begleiterscheinung. Die Leute stehen so wahnsinnig auf das Alphorn, daß ich mir manchmal wie ein Freak vorkomme, der Alphornfreak. Das ging sogar soweit, daß die Bild-Zeitung hier war und wissen wollte, wie ich dazu kam und was das überhaupt soll, Jazz auf dem Alphorn. Und dann haben die Jazzclubbesitzer gesagt, wenn ihr spielt, mußt du aber das Alphorn mitbringen. Das hat mich so geärgert, daß ich es eine Weile in die Ecke gestellt habe. Ich wollte es nie wegen des Gag-Effekts benutzen, sondern nur wegen seines wunderschönen Sounds.“

„Sensationen im Jazz sind selten (oder doch eher subtil), deshalb kann ich mir die vehemente Nachfrage nach dem Alphorn gut vorstellen; andererseits aber auch Deine Scheu vor dem ganzen Zirkus. Auf der Bühne machst Du ja mehr einen zurückhaltenden, ruhigen Eindruck.“

„Ob ich zurückhaltend bin, weiß ich nicht, ich denke, daß ich auf der Bühne wirke wie sonst auch. Ich versuche sicher nicht, den Sonnyboy zu spielen, sondern habe immer, seit ich Musik mache, daran geglaubt, daß man durch die Ernsthaftigkeit, mit der man etwas macht, auf das Publikum wirkt, und trotzdem lustig sein kann.“ „Aber Du hast damit nicht nur positive Erfahrungen gemacht?“

„Ich bin jetzt 44 und manchmal etwas betrübt darüber, daß Vordergründigkeiten und Artistik - nicht Scharlatanerie, die will ich niemandem unterstellen -, aber daß einfach Oberflächlichkeit, die im ersten Moment sehr eindrucksvoll wirkt, immer mehr Erfolg hat. Das tut mir irgendwie weh, weil ich vor 20 Jahren mal gedacht habe, daß Ehrlichkeit auch seine Resonanz hat und etwas mehr honoriert wird. Doch mittlerweile habe ich festgestellt, daß es viel schwieriger ist, mit subtilen Dingen anzukommen. Über einen Insiderkreis, der auf derselben Wellenlänge schwimmt, kommt es kaum hinaus. Das ist schon enttäuschend für mich. Je höher und schneller einer spielt, das wird heute



bejubelt, das ist der ‚King‘. Die Tenoristen zum Beispiel spielen alle ‚Giant Steps‘ noch schneller, noch komplizierter und mit noch mehr Harmonien, und dann ist's erst was. Doch ich möchte eigentlich in genau die andere Richtung gehen."

„Individualität scheint nicht mehr allzu sehr gefragt zu sein. Chet Baker äußerte auch jüngst die Ansicht, daß augenscheinlich so individuelle Solisten wie er demnächst aussterben, weil sie keine Funktion im heutigen Musikbetrieb mehr haben."

„Da hat er recht. Man könnte schon in den Schulen mehr in dieser Hinsicht erreichen, wenn eben nicht das Handwerkliche, das Weltmeisterdenken die Zielausrichtung wäre, sondern mehr das Schöpferische gefördert würde."

Bei der Musikausbildung oder bestimmten Jazzkursen stört es mich, daß sie meines Wissens alle denselben Fehler machen, nach dem Real-Book zu üben und zu versuchen, eine Musik, an der überhaupt nichts zu verbessern ist, bis ins Detail nachzuspielen. Dabei wird generell vernachlässigt, Persönlichkeiten heranzubilden, die in der Lage sind, eine eigenständige Musik zu machen."

Ich würde mehr die eigene Kreativität, die in jedem Menschen steckt, schulen, d. h. ich würde mit ein paar ganz einfachen Tönen anfangen und damit komponieren lassen. Damit jeder sehen kann, daß man schon mit drei, vier, fünf Tönen eine Komposition machen kann, so daß ein Bewußtsein dafür entwickelt wird, was man selber tun kann. Damit nicht ein wahnsinniger Respekt vor einem Jazzmusiker, vor irgendeinem Idol aufgebaut wird. Es gibt bei vielen Musikern die Meinung, daß es überhaupt keinen Sinn hätte, selbst etwas zu machen, bevor man nicht seinem Idol perfekt nachspielen kann. Mit der Meinung kommen sie nie zu was. Denn es wird immer kreative Musiker geben, die dann etwas anderes, Neues machen, und dann stehen sie wieder staunend davor und kommen zu nichts. Im Grunde sind sie in ihrer Persönlichkeit unsicher, doch niemand hat ihnen beigebracht, diese zu entwickeln. Ich finde, das kann man auch lernen, anstatt sich das Real Book hinzulegen und von den einfachen bis zu den schweren Themen alles runterzugeigen, bis man glücklich ist. Diesen Fehler macht eigentlich die ganze Erziehung. Es werden keine Menschen, sondern funktionierende Fachidioten erzogen. Je besser man auf seinem Gebiet ist, desto mehr Erfolg wird man haben, heißt die Devise. Aber es wird nicht versucht, kreative Menschen zu erziehen."

Der eigenständige, unverkennbare Sound eines Musikers sollte ganz früh kommen, er ist dann zwar noch nicht zur endgültigen Reife gelangt, aber der Wille - so und nicht anders möchte ich es machen - sollte so früh wie möglich vorhanden sein."

**„Ich würde mehr die eigene Kreativität, die in jedem Menschen steckt, schulen, d. h. ich würde mit ein paar ganz einfachen Tönen anfangen und damit komponieren lassen. Damit jeder sehen kann, daß man schon mit drei, vier, fünf Tönen eine Komposition machen kann, so daß ein Bewußtsein dafür entwickelt wird, was man selber tun kann."**

Wenn ein Musiker erst einmal eine fertige Ausbildung hat, dann ist er meistens verbildet, dann hat er überhaupt nicht mehr die Kraft, zu sagen: Jetzt vergesse ich alles und fange von vorne an. Ich sage immer wieder: Schaut nicht so auf die Vorbilder, achtet darauf, was ihr selber machen könnt, lernt euer Instrument bis zum Geht-nicht-mehr, erforscht eure eigene musikalische Welt. Für mich ist der Verlust der Individualität die Kehrseite der vielen Schulen und Kurse. Der Typ des Musikers, wie es in der Jazzgeschichte viele gab, der sich um nichts kümmerte, kaum Noten lesen konnte und trotzdem die herrlichste Musik machte, weil er in seiner ureigensten Welt lebte, ist am Aussterben. Sie hatten alle ihre Schulung, aber weil ihnen das, was sie machen wollen, niemand beibringen kann, das kann man nur selbst und es gilt, sich auch immer weiter zu vervollkommen. Man darf nicht irgendwann zu der Ansicht kommen, man müsse nicht mehr üben, man hätte es jetzt dahin gebracht, wohin man es bringen wollte, das ist falsch. Das ganze Leben lang sollte man seine eigene musikalische Welt immer weiter erforschen."

„Wie hältst Du es persönlich mit dem Üben und Erforschen?"

„Ohne viel zu üben geht es nicht, bei Trompete und Flügelhorn ist es ja besonders heikel. Dann spiele ich noch zig andere Instrumente, die wollen auch alle geübt sein. Die gedankliche Arbeit, die mache ich irgendwo, von mir aus in der Badewanne, immer dann, wenn ich Zeit habe, meinen Gedanken nachzuhängen, mir vieles zu überlegen. Unter Zeitdruck kann ich nichts erfinden, da kommt nur das aus dem Kopf, was sowieso schon drin ist, nur Routine. Wenn ich Ruhe habe, dann fällt mir immer wieder etwas Neues ein. Ich kann es dann in jedem Moment abrufen, es schlummert irgendwo im Hinterkopf und wenn es angewandt werden kann, dann ist es da."

„Wer oder was inspiriert Dich aktuell?"

„Da gibt es so viel, daß ich nichts Einzelnes hervorheben will. Natürlich, Miles Davis, an ihm kommt kein Musiker, kein Trompeter vorbei, weil er unter die Haut geht. Aber es gibt auch Musiker, die niemand kennt, die auch fantastisch sind. Ehrlichkeit ist für mich ausschlaggebend, und die erkennt man daran, wie einer arbeitet. Ich mag nichts Dahingehuddeltes mit einer Riesenerklärung dahinter, so nach dem Motto, erst mal eine gewaltige Ideologie, die Musik paßt dann immer."

„Musik ist für Dich kein Ersatz, um etwas anderes, z. B. Politisches, auszudrücken?"

„Musik ist Leben. Ich will Musik machen, die unter die Haut geht und künstlerisch offen bleibt."

„Du bist auch Maler, gibt es Zusammenhänge zwischen Deiner Musik und Deiner Malerei?"

„Ich habe einfach eine kindliche Freude an dem Kreativitätsprozeß. Bei der Musik muß man einen leeren Raum akustisch gestalten, bei der Malerei ist es eine leere Fläche ... beiden nimmt man in gewisser Weise die Unschuld."

„Mir ist eine Parallele aufgefallen: In Deinen Bildern herrschen mit einer Farbe ausgefüllte, große Flächen vor, und in Deinen Stücken erscheinen ebenso sehr weite, mit Klangfarben ausgefüllte Räume. Steckt da eine Absicht dahinter?"

„In gewisser Weise schon, weil ich alles großräumig verstanden haben will; ich bin kein Typ, der alles vollfuzzelt. Ich glaube, es hängt damit zusammen, daß für mich der sinnliche vor dem intellektuellen Genuß steht. Erfreulicherweise gibt es immer mehr Jazzmusiker, die sich mit bildender Kunst, mit dem Malen beschäftigen. Das halte ich für mich die ideale Kombination."

„Wie erklärst Du Dir, daß es deutsche Jazzmusiker immer noch vergleichsweise schwer haben, akzeptiert zu werden? Fehlt ihnen oftmals selbst die Kraft und der Wille, um sich zu behaupten? Allzu leicht erkennen sie selbst die vermeintliche Überlegenheit der amerikanischen Kollegen an. Es gilt, sich selbst zu managen, die Erwartung, daß jemand kommt, der sich für einen einsetzt, ist wohl vermessen."

„Zur Selbsteinschätzung ist zu sagen: es gibt objektiv gute Gruppen in Deutschland, das steht außer Frage. Nur muß eine deutsche Formation mit Händen und Füßen arbeiten, um einen guten Job z. B. bei einem Festival zu bekommen. Die meisten deutschen Festivalmacher und Manager fahren nach Amerika und suchen noch im letzten Loch nach Entdeckungen; wo sind die Amerikaner, die hier nach Entdeckungen suchen? Natürlich gibt es auch Ausnahmen, wie z. B. die Kölner ‚Jazz Mafia‘, sie haben das erkannt und arbeiten entsprechend verantwortungsbeußt und ausgeglichen, oder auch mit

Einschränkung die FMP. Überhaupt gibt es bei allem, an dem ich hier Kritik übe, Ausnahmen, aber sie bleiben Ausnahmen, das Verhältnis stimmt nicht. Für uns gibt es dadurch erhebliche ökonomische Probleme, denn wir leben in diesem Land und müssen hier arbeiten. Und so schlecht ist die europäische Jazzmusik nicht, von der ja die ‚Macher‘ behaupten, es gibt sie. Trotzdem machen wir für alle Zeiten ‚Entwicklungsjazz.‘

Braxton und Brubeck z. B. sind doch in dem Sinne ganz unjazzige Musiker, denn sie spielen europäisch und intellektuell. Bringt man aber dieses Beispiel, kommt gleich der Vorwurf - hoch lebe die Dialektik -, wir seien nicht eigenständig genug. Schublade auf - Schublade zu. Was des einen persönlicher Stil, ist des anderen Handicap. Man kann alles drehen und wenden, wie es gerade gebraucht wird."

„Welche Erfahrungen hast Du selbst in dieser Hinsicht gemacht?"

„Mit dem Art-Orchester habe ich natürlich oft in Deutschland gespielt, aber mit meinem eigenen Quartett hatte ich an gutbezahlten Jobs nur zwei. Im übrigen war das auch das einzige Mal, daß wir das Angebot erhielten, auf einem deutschen Jazzfestival zu spielen. Außer leeren Versprechungen der Art: Wunderbar schöne Platte habt ihr da wieder gemacht, wir müssen mal was machen . . . , kommt nichts, kein Angebot."

„Die meisten Amerikaner müssen erst mal 10, 20 Jahre spielen, hart an sich arbeiten, bis sie überhaupt erst einmal in Europa auftreten können. Das Gros der amerikanischen Musiker, darunter auch einige der besten ihres Fachs, sitzt herum und hat nichts zu tun."

„Den amerikanischen Musikern geht es in Amerika teilweise noch schlechter als uns Deutschen hierzulande. Das ist ein anderer Sachverhalt. Ich rede von der Einstellung der Festivalmacher und Manager in Deutschland. Um ins Detail zu gehen: wenn ich etwa die Liste der Gruppen betrachte, die eine deutsche Managerin für die kommende Saison anbietet, drängt sich mir die Frage auf: Warum ist keine deutsche Formation dabei? Aber da wird eher eine sogenannte Telefongruppe zusammengestellt, als daß eine eingespielte deutsche Band engagiert wird!"

„Die deutschen Formationen haben keine Lobby, die hinter ihnen steht. Viele Gruppen oder Musiker hatten zunächst in ihrem Umfeld jemanden, der etwas für sie tat, zumeist ehrenamtlich, denn diejenigen, die damit Geld verdienen wollen, stellen ihre Aktivitäten nach einer gewissen Zeit ein, wenn sie wiederholt die Erfahrung machen, daß die deutschen Gruppen äußerst schwierig zu verkaufen sind und die Prozente, die schließlich die Vermittlertätigkeit abwirft, nicht dazu reichen, den Lebensunterhalt zu bestreiten, die Arbeit des Managers aber Tage und Nächte ausfüllt."

**„Ich brauche das Publikum, ich nehme es sehr ernst, aber ich nehme es dadurch ernst, daß ich sage: Liebes Publikum, das mache ich für euch; ich arbeite daran mein Leben lang."**

„Ja, es ist im Prinzip immer der gleiche Sachverhalt. Wenn man Glück hat, findet man heute noch einen Produzenten für eine Platte, dann liegt aber die Platte zu meist nur da, es wird keinerlei Werbung gemacht. Wenn man das mit dem Wirbel vergleicht, der um andere Platten gemacht wird!"

„Der Trend geht allgemein dahin, nur einige wenige Produkte, die große Umsätze zu erzielen versprechen, zu pushen, die anderen Dinge bleiben dabei auf der Strecke. Die Firmen sind immer weniger bereit, sich für Plattenproduktionen einzusetzen, die nur die Unkosten decken."

„Der Konsument ist an dieser Entwicklung nicht schuld, er nimmt das, was er angeboten bekommt. Der Musikhörer ist relativ unvoreingenommen. In vielen Diskussionen taucht immer wieder das Argument auf, die Leute hätten ein Recht auf Unterhaltung. Und deshalb: Wir müssen doch machen, was das Publikum will. Für mich ist das genau das Verkehrte, die Reihenfolge ist falsch. Ich brauche das Publikum, ich nehme es sehr ernst - aber ich nehme es dadurch ernst, daß ich sage: Liebes Publikum, das mache ich für euch; ich arbeite daran mein Leben lang. Ihr könnt daran teilhaben, und das ist meine Verpflichtung. Etwas zu machen, weil das Publikum es so will, weil man vielleicht mehr Erfolg damit hat, kann nicht richtig sein. Klar, auch leichte, lustige Sachen können ehrlich, von Qualität sein. Aber das Argument, man müsse etwas in einer bestimmten Weise machen, weil das Publikum es so will, stimmt in meinen Augen überhaupt nicht. Und bei dem Gedanken, auf solche Art und Weise Musik zu machen, würde ich mir unehrlich vorkommen und dadurch unsicher fühlen. Ich fühle mich eigentlich nur sicher, wenn ich das mache, was ich wirklich will. Das ist die Ehrlichkeit, die ich verlange von dem auf der Bühne, aber auch von dem, der vor der Bühne sitzt. Es stimmt auch nicht, daß das Publikum keine deutschen Gruppen hören möchte oder nicht zu einem Festival geht, bei dem deutsche Gruppen auftreten. Es sollen ja nicht nur deutsche Gruppen auftreten, man soll das Mißverhältnis ja nicht umdrehen. Wir haben bei unserer

Tournee mit dem Quintett wieder überall gut besuchte Veranstaltungen gehabt."

„Es hat sich in Deutschland bei der ersten und zweiten Generation der neuen Musiker gezeigt, daß sie zunächst, als sie von sich reden machten, als Newcomer gefeiert und verpflichtet, und dann fallengelassen, als gegeben hingenommen wurden. Es interessiert kaum jemanden, ob sie etwas zu tun haben oder nicht, bereits die nächste Generation steht im Scheinwerferlicht. Hast Du auch diese Erfahrung gemacht?"

„Ja, unbedingt. Ich meine, daß diejenigen, die die Arbeitsmöglichkeiten vergeben, etwas verantwortlicher handeln müßten.

Wenn sie begreifen würden, daß sie den einheimischen Musikern mehr verpflichtet sind, dann würden sie auch mehr für sie tun; schlimme Profilierungssucht spielt sehr oft eine Rolle. Viele sitzen auf dem hohen Roß und argumentieren: Ihr Deutschen seid nicht gut genug. Das halte ich aber nur für eine Ausrede. Ich will mich nicht mit den Jazz-Giganten vergleichen, aber durchaus mit denen, die 80% der Festivals füllen, da sind auch viele Junge dabei. Und da wird immer noch behauptet, sie wären besser, interessanter. Wenn ich mich etwa darum bewerbe, einen Job bei einem Festival zu bekommen, dann erhalte ich zunächst einmal die Antwort: ‚Schicke mir deine Platte.‘ Und das stinkt mir schon, denn zu keinem Amerikaner wird das gesagt. Bei uns ist kein Vertrauen da, ich muß mich jedes Mal wieder neu bewerben, obwohl sie alle wissen, wer ich bin. Sie wissen vielleicht nicht Bescheid über das Neueste, was ich mache, aber daß ich mich immer wieder von neuem ausweisen muß, darin sehe ich schon eine Art Diskriminierung. Und damit spreche ich für die meisten deutschen Musiker, die man schon einigermaßen kennt, denen es aber immer wieder so geht. Bei den Newcomers ist die Situation anders, bei den alten, ausgereiften - da fällt mir im Moment nur Albert ein - ebenfalls. Mit seinem Solospiel steht Albert längst über allem. Es gibt immer noch keinen Austausch zwischen den Musikern in Amerika und denen in Deutschland. Die Amerikaner dürfen bei uns spielen, wir bei ihnen nur unter größten Schwierigkeiten. Und die Subventionen - die zum größten Teil aus Steuergeldern stammen - fließen in Deutschland auch noch größtenteils den Amerikanern zu. Zumindest da hätte man erreichen müssen, daß sich das ändert. Es wäre etwa so zu regeln, daß ein Veranstalter, der diese Subventionen bekommt - zumindest einen Teil davon für europäische Musiker ausgeben muß; und sie sollten es den Musikern überlassen, wen sie aus dem Ausland dazuholen wollen. Warum entscheiden immer nur die Veranstalter darüber, warum sind sie die großen Macher? Die Musiker sind heilfroh, wenn sie überhaupt einen Job bekommen. Sie machen alles mit!"

„Woran arbeitest Du momentan?“

„Meine Soloplatte ist gerade fertig geworden, ich habe sie Anfang September beim Jazz Festival in Saalfelden vorgestellt. Diese neue LP, die den Titel ‚Still life‘ - Stilleben - trägt, ist eigentlich eine Fortführung der ersten Soloplatte von mir, nur ist die Musik heute ausgereifter, hoffe ich. All die selbsteingespielten Playbacks, das geht von vielstimmigen Bläuersätzen bis hin zu Naturgeräuschen und elektronischen Verarbeitungen, mit deren Hilfe ich dann einen eigenen Background spielen oder auch direkt verändern kann, werden nur dazu benutzt, um darüber solo zu blasen. Es gibt verschiedene Musiker, die ähnlich arbeiten, aber bei ihnen ist das Solo nicht mehr so wichtig, da geht alles ineinander über. Für mich persönlich ist ausschlaggebend, daß über den Background improvisiert wird. Improvisation bleibt das Wichtigste, denn darin spiegelt sich meine Persönlichkeit, so wie sie zu diesem Zeitpunkt entwickelt ist. Die momentanen Gegebenheiten bestimmen eher die Qualität des Solos. Die ganze musikalische Welt, die ich mir erarbeitet habe, kommt da aus mir heraus. Ich bin heute im Vergleich zu früher vielem gegenüber offener. Früher habe ich über viele Dinge vorschnell abfällig geurteilt, heute bin ich da sehr viel aufgeschlossener. Ich versuche allem gegenüber offen zu sein, mit einer Einschränkung, und da bin ich ganz stur: das ist der totale Kommerz. Wenn also etwas nur auf Kommerz ausgerichtet produziert wurde, und dann noch behauptet wird, das Publikum will es so, reagiere ich geradezu allergisch, egal ob das einer Million Menschen gefällt. Das ist für mich das Grundübel, daran krankt alles, daß alles am Geld gemessen wird. Freilich würde ich auch gerne mehr Geld verdienen, aber das hat nichts damit zu tun, daß ich überhaupt etwas mache. Ich freue mich vor allem dann, wenn ich mit meiner persönlichen Arbeit Erfolg habe. Ich empfinde Freude, wenn es den anderen auch gefällt, was ich mache, und wenn es entsprechend honoriert wird, freut es mich noch mehr.“

„Wie empfindest Du das Verhältnis von Live-Musik zu Plattenaufnahmen?“

„Es wird einfach spontaner gespielt vor einem Publikum. Wenn man offen ist, auch dem Publikum gegenüber, und wenn alles stimmt, dann macht man Dinge, die im Studio nicht entstehen, wo alles viel mehr von Überlegungen geprägt ist. Da denkt man: konzentriere dich - live fällt das etwas weg.“

„Wenn Du Dir bei Deinen Soloauftritten die zuvor im Playback aufgenommenen Bänder zuspielest, improvisierst Du dann über diesem Klanghintergrund zumeist total frei?“

„Ja, immer, meine Soli über die Bänder sind immer ganz anders, immer neu. Anstelle der vorproduzierten Bläuersätze

könnte ich etwa auch fünf Flügelhornbläser engagieren und die könnten es genauso spielen. Bei den Naturklängen kann ich ja nicht verlangen, daß das Publikum mit mir auf einen Berg kommt und dann auch noch prompt ein Gewitter heraufzieht, deshalb speichere ich das auf die Bänder, aber das ist alles eine ganz natürliche Musik. Die Technik wird nur dazu benutzt, um all das zusammenzubauen, so daß ich dann allein darüber spielen kann. Ich habe ja nicht das dazu erforderliche Orchester parat, das würde viel zu viel Geld kosten, aber es wäre mir natürlich lieber. Ich spiele wahnsinnig gerne mit anderen zusammen, das möchte ich nicht missen. Ich würde gerne wieder einmal mit größeren Besetzungen, etwa mit einem Streichorchester, arbeiten, dann schwebt mir ein technisches Projekt vor mit fünf oder sechs Bläsern, die alle über die gleiche technische Ausrüstung verfügen wie ich - also mit Harmonizern und Echoeffekten. Das könnte unheimlich interessant werden. Ich habe darüber schon mit Bernd Konrad und Wolfgang Puschnig gesprochen und die würden da gerne mitmachen, aber dieses Projekt ist kosteninten-

siv, es gilt jemanden zu finden, der das bezahlt. Ich mache gerne alles mögliche, aber vor allem möchte ich spielen, als Solist, und improvisieren. Es ist ganz wichtig, daß man als Improvisator im Lauf der Jahre weiterkommt.

Laß mich zum Schluß noch folgendes sagen: Ich weiß, daß es vielen meiner hiesigen Kollegen genauso geht, und alle in etwa die gleichen Probleme haben. Der Spruch: Jeder ist sich selbst der Nächste, ist in dem Falle keine egoistische Aussage, sondern es geht schlicht ums musikalische Überleben. Wir brauchen einfach mehr Arbeit. Spielen wollen wir, damit die Musik im Miteinander auch wachsen und sich entwickeln kann, zusammen mit allen Jazzmusikern der Welt, ohne Schubladen-Denken und manipulierten Ideologien. Gerechtigkeit, Menschlichkeit, Wahrheit, alles große Worte, die schon bis zur Unkenntlichkeit zerfleischt wurden, aber gerade in der Jazzmusik unmittelbar und ganz direkt absolut vorhanden sind, müssen eines Tages auf der Strecke bleiben, wenn sie nicht auch in unser aller ökologisches und soziales Denken und Handeln eingehen.“



Neue Soloplatte „Still life“: Herbert Joos

Foto: Paul Gerhard Deker

# JAZZ BEATS

## Jazzmusik und die Beat-Generation

Als literarisch interessierter Jazzfreund habe ich mit großer Aufmerksamkeit und Freude die Artikel von Hans-Jürgen Schaals „Ein lilanes Geschrei“ (JP 1/84 und 2/84) sowie Berthold Klostermanns Aufsatz „Long Black Song“ über Oralität und schwarze Musik in der Schwarzen Literatur (JP 4/84) gelesen. Die von diesen Autoren angesprochene Thematik scheint mir seit langer Zeit vernachlässigt worden zu sein, denn die Beziehungen zwischen Literatur und Musik sind mannigfaltig. Vielleicht liegt die Scheu vor einer Behandlung des Themas in seiner genreübergreifenden Natur begründet, vielleicht ist es die Angst davor, daß Kompetenzen überschritten werden könnten oder daß sich die Beschäftigung mit einem angeblichen Randgebiet nicht lohne. Aber wo zeigt sich die Bedeutung eines Phänomens mehr, als wenn es dazu fähig ist, die Grenzen der eigenen Gattung zu sprengen? Daß die Begegnungen zwischen Jazzmusik und Literatur keinesfalls der Vergangenheit angehören, davon zeugen unter anderem die Tatsachen, daß einige Jazz & Poetry-Platten (z. B. New Music - New Poetry von LeRoi Jones = Amiri Baraka mit David Murray und Steve McCall) oder -Kassetten (z. B. No Escape Except Peace von Lawrence Ferlinghetti mit dem Cellar Jazz Quintett) noch im Handel erhältlich sind, bzw. daß der Jazz-Dichter Ted Joans 1982 eine zweisprachige Ausgabe mit deutschen Übersetzungen, von einer Auswahl seiner Gedichte bei einem Hamburger Verlag veröffentlichte und versuchte, Promotionsarbeit durch Dichterlesungen mit Jazzbegleitung im deutschen Sprachraum zu betreiben

(z. B. im Februar '84 in Erlangen). Zur relativen Aktualität des Themas erschienen nun im JP die Artikel der beiden Autoren: Schaals Beitrag mit anschaulichen Beispielen versehen, Klostermanns Aufsatz eher theoretisch-akademisch. Beide Artikel ergänzen sich auf sinnvolle Weise, jedoch finde ich, daß der Vorwurf, Schaals Aufsatz sei unsystematisch, zwar berechtigt, aber in der Natur des Themas begründet liegt. Auch Klostermann schafft es ja nur, einen Teil seiner selbstgestellten Fragen zu beantworten. Aus eigener Erfahrung weiß ich, daß jemand, der sich mit dem Bereich Jazz und Literatur beschäftigt, ein ziemlich unbegangenes Gebiet betritt. Man kann nicht hergehen und einfach in irgendwelchen Standardwerken zu diesem Thema nachschlagen und das Wichtigste zusammenschreiben. In mühsamer Kleinarbeit müssen die nötigen Informationen aus schwer zugänglichen Zeitschriften, aus zum Teil vergriffenen und in vielen Bibliotheken nicht vorhandenen Büchern zusammengesucht werden; Tips von Jazzfans und Spezialisten helfen weiter, jedoch erinnert eine Auseinandersetzung mit dem Thema doch sehr stark an ein Puzzlespiel, und oft kann nur der Zufall weiterhelfen. Gerade deshalb war ich so dankbar für die beiden Beiträge im JP. Da ich glaube, daß das Thema wichtig, immer noch aktuell und interessant ist, möchte ich hier einige Ergänzungen bzw. Berichtigungen anbringen, was die Kontakte der Beat-Generation und ihrer Dichter mit der Jazzmusik anbelangt, denn gerade dieser lohnende Bereich scheint mir etwas stiefmütterlich und simplifizierend behandelt worden zu sein.

### Die schwarze Kultur als Alternative

Ende der vierziger und am Anfang der fünfziger Jahre kam es plötzlich in den USA zu einem verstärkten Kontakt zwischen weißer Jugend und schwarzer Kultur. Ausschlaggebend dafür war wohl zunächst eine gewisse Rebellionshaltung bei den weißen Jugendlichen, für deren wichtigste Entstehungsfaktoren Theodor Roszak, Autor des Buches „Gegenkultur“, folgende Punkte hält: die Erinnerung an den Zusammenbruch der Wirtschaft in den dreißiger Jahren, die große Verwirrung und Erschöpfung nach dem Kriege, das fast hysterische, wenn auch verständliche Verlangen nach Sicherheit und Ruhe in der Folgezeit, das Geblendetsein durch den neuerrungenen Wohlstand, eine abwehrende Taubheit angesichts der thermo-nuklearen Gefährdung und des anhaltenden Zustands internationaler Spannungen in den späten vierziger und den fünfziger Jahren, die Kommunistenhetze und Hexenjagd und die grenzenlose Brutalisierung der McCarthy-Jahre ..<sup>1)</sup>

Auf diese Erscheinungen reagierten die jungen Leute, auch Beatniks, Beats oder Hipster genannt, die zu jener Zeit freiwillig zu Drop-Outs wurden, mit Ablehnung; ihnen wurden die Normen der Gesellschaftskreise, aus denen sie stammten, zu eng und unbefriedigend, und sie signalisierten dies durch ihr Verhalten, ihr Äußeres und ihre musikalische Präferenz für den zu jener Zeit avantgardistischen Bebop.

Der Protest der Beatniks war nicht wie der der Hippies der späten sechziger Jahre politisch, sondern kulturkritisch orientiert. Daß man unpolitisch war, hieß nicht, daß man nicht nach Veränderungen strebte. Was der US-amerikanischen weißen Kultur fehlte, glaubte man in der schwarzen zu entdecken. Norman Mailer, der bekannte Schriftsteller, nannte diese Jugendlichen in einem Essay deshalb „The White Negroes“. Der Jazzkritiker J.E. Berendt kommentiert den bereits 1957 erschienenen Aufsatz Mailers wie folgt: „Vierzig Jahre lang ... dachte die weiße Welt zuerst an Schwarze, wenn sie von Hipsters sprach (sofern sie das Wort überhaupt gebrauchte). Deshalb wirkte Norman Mailers „The White Negro“ so beunruhigend. Da kündigte sich an, was man selbst noch gar nicht bemerkt hatte: Der Hipster hatte seine schwarze Hautfarbe verloren.“<sup>2)</sup>

In gewisser Hinsicht befanden sich die weißen Jugendlichen und die Schwarzen in einer ähnlichen gesellschaftlichen Lage, die aufgrund der gemeinsamen Ablehnung der gesamtgesellschaftlichen Kultur zwangsläufig zu einem engeren Kontakt zwischen den Vertretern der freiwilligen Subkultur, also der weißen Jugend, mit denen der unfreiwilligen, den Negern,



z. B. auf dem Gebiet der Musik, führen mußte.

Mailer sieht folgende Parallelen zwischen den beiden Gruppen: Tatsächlich erfordert fast jede Art nicht-konventioneller Betätigung unverhältnismäßig großen Mut. So ist es kein Zufall, daß der Ursprung des Hip auf den Neger zurückgeht, denn dieser hat seit zwei Jahrhunderten auf dem schmalen Grenzstreifen zwischen Totalitarismus und Demokratie gelebt. Aber das Vorhandensein des Hip als wirksame Philosophie in der Unterwelt des amerikanischen Lebens ist wahrscheinlich auf den Jazz und sein messerscharfes Eindringen in die Kultur, seine schleichende, doch alles durchsetzende Beeinflussung einer avantgardistischen Generation zurückzuführen ..<sup>3)</sup>

Daß es sich bei der Beschäftigung mit der schwarzen Kultur und Musik um ein „hilfloses Negern“ handelt, wie B. Klostermann meint, ist nur insofern richtig, als die Auseinandersetzung mit diesen Bereichen nicht auf einer wissenschaftlich-soziologischen Ebene stattfindet. Es ist vielmehr der verzweifelte Versuch, für die weiße Gesellschaft etwas zurückzugewinnen, was in ihr schmerzlich vermißt wird. Sogar der radikale Führer der Black-Panther-Bewegung, Eldridge Cleaver, schätzte eine solche Haltung positiv ein und stellt in seinem Buch „Seele auf Eis“ folgende These auf: Bildlich gesprochen ist durch die Rassentrennung zwischen Schwarzen und Weißen sozusagen der Kopf vom Rumpf abgetrennt worden; bei den Weißen wurde der Intellekt zu stark betont und Körperlichkeit, das bei den Schwarzen im Vordergrund stehende Element, vernachlässigt. In dem „Rekonvaleszenz“ betitelten Kapitel sichtet Cleaver die Anfänge einer besseren Beziehung zwischen diesen beiden Rassen durch die bereitwillige Aufnahme von das Körperliche betonenden afro-amerikanischen Tanzstilen, zum Beispiel des Twists, auf Seiten der Weißen. Der physischen Bewegung schreibt Cleaver eine heilsame Wirkung auf die Überintellektualisierung der Weißen zu. Und im selben Atemzug führt er die Haltung der Beats an: Wie Pioniere, die ihre Ansprüche auf das Niemandsland entlang der rassischen Maginot-Linie erhoben, wagten es die Beatniks, wie Elvis Presley vor ihnen, im Licht des Tages das zu tun, was Amerika schon seit langem in der Taschendiebanonymität der Nacht getan hatte - sie verkehrten auf einer menschlichen Ebene mit den Schwarzen. Verschmäht, verflucht, von den „Herstellern der öffentlichen Meinung“ verachtet, von der Polizei verfolgt, von den tiefgeköhlten Monstren des hot-dog- und malted-milk-set zum Gegenstand des Spottes gemacht, weigerten sich die Beatniks, auf respektlose Weise zu verschwinden. (Die Dichter Allen Ginsberg und Jack Kerouac spöttisch nannte sie James Baldwin in



Physische Bewegung - heilsame Wirkung auf die Überintellektualisierung der Weißen  
Foto: Karl Heinz Bechholz

einem Augenblick der Panik „die Suzuki-Rhythm-Boys“, „weißer Ambitionen müde“; sie „schleppten sich in der Dämmerung durch die Straßen der Neger auf der Suche nach einer heißen Spritze“ - „mit“, wie Mailer sagte, „der Lebensweise des schwarzen Mannes, um in deren Wirklichkeit zu leben“].) „Bing-Crosbyismus und Perry-Comoismus und Dinah-Shoreismus hatten zu Krebs geführt, und die Vorhut der weißen Jugend wußte es“.<sup>4)</sup> Die seichten „popular songs“ wurden also von diesen Jugendlichen abgelehnt. Le-Roi Jones erklärt die stattdessen erfolgte Hinwendung zum Bebop in „Blues People“, seiner Geschichte der schwarzen Musik, folgendermaßen: Diese Musik war ebenso ein Fest für die nach Rhythmus dürstenden jungen weißen Intellektuellen als auch für die jungen Neger, die den zweifelhaften Idealen der weißen Mittelklasse fernstanden und die noch fähig wa-

ren, Gefühle zu akzeptieren, die anderen Quellen als der gängigen amerikanischen Kultur entsprangen.<sup>5)</sup>

Bebop kam den Bedürfnissen der Beatniks in vielerlei Hinsicht entgegen. Die neue Jazzmusik war gegenüber der etablierten Swingmusik unkonventionell, unkommerziell, spontan, energiegeladener, nach Extremen strebend und nicht zuletzt deshalb Kunst in den Ohren der Beats. Sie hatte für sie viele der Bedeutungen, die Klostermann als charakteristische Momente schwarzer Musik aufzählt:

- Sie hatte kommunikative Funktion, da sie eine Protesthaltung artikulierte und gleichzeitig als Gesprächsstoff diente.
- Sie hatte initiatorischen Charakter, denn ihre Kenntnis war nötig, um zu den Beat-Zirkeln Zutritt zu finden.
- Sie wurde als Spiegel der Dialektik von Individuum und Kollektiv gesehen; in der relativen Freiheit neben der unabdingba-

ren Gebundenheit des Musikers einer Bebop-Combo reflektierte sich die Situation des einzelnen in der Insider-Gruppe.

- Der in die Sprache der Jugendlichen eingegangene Fachjargon der Jazzmusiker und die Bebop-Musik dienten als Identifikationsmittel für die Gruppenzugehörigkeit,

- Improvisation wurde zum Prinzip des Lebensstils erhoben.

- Bebop enthielt für sie eine religiöse Kollektivsymbolik, denn in der Rolle als erlösendes, befreiendes Element wurde Jazz zur Religion der Beatniks (Allen Ginsberg in „Howl“: „Holy the groaning saxophone! Holy the bop apocalypse!“<sup>6</sup>).

## Jazz und Beat-Literatur

Die hier aufgeführten Funktionen der Jazzmusik im Leben der Beat-Generation finden sich natürlich thematisiert in der Beat-Dichtung wieder. In Lyrik und Epik beziehen sich weiße Dichter der Bewegung wie Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, John Clellon Holmes, Gregory Corso u. a. sowie ihre schwarzen Kollegen LeRoi Jones, Bob Kaufman und Ted Jones darauf.

Die meisten Romane Kerouacs, vor allem „On the Road“ und „The Subterraneans“ (die deutschen Ausgaben sind betitelt „Unterwegs und Bebop“, „Bars und weißes Pulver“) enthalten Äußerungen über Jazzmusik, Beschreibungen von Besuchen in Jazzkneipen u. ä. Das gleiche gilt für John Clellon Holmes' Erstlingswerk „Go“. Im Musikermilieu selbst angesiedelt sind Kerouacs letzter Roman „Pic“ und Homes' „The Horn“ (deutsche Ausgabe Der Saxophonist), ein Schlüsselroman, als dessen Hauptgestalt unschwer Charlie Parker, eine der großen Heldengestalten der Beat-Generation, auszumachen ist, ein Buch, das dem später erschienenen und von Schaal besprochenen Roman des schwarzen Autors John A. Williams in vielen Punkten ähnelt.

Gedichte, in denen Jazz thematisiert wird, finden sich unter anderem in folgenden Gedichtbänden: Jack Kerouac „Mexico City Blues“ (Grove Press, 1959). Lawrence Ferlinghetti „A Coney Island of the Mind“ (New Directions, 1958). Bob Kaufman „Solitudes Crowded with Loneliness“ (New Directions, 1959). Allen Ginsberg „Howl and Other Poems“ (City Lights, 1956). LeRoi Jones „The Dead Lecturer“ (Grove Press, 1964). Gregory Corso „Gasoline“ (City Lights, 1958). Ted Joans „Funky Jazz Poems“ (New Erections Press, 1959).

Doch nicht nur thematisch, auch formal und sprachlich versuchen die Beat-Dichter an den Bebop und die schwarze Kultur anzuknüpfen. Es stimmt nicht, wenn Klostennann behauptet, daß viele der sich auf Jazzmusik berufenden weißen Dichter Jazz allein als „exotischen Reiz“, als

**Nicht nur thematisch, auch formal und sprachlich versuchen die Beat-Dichter an den Bebop und die schwarze Kultur anzuknüpfen ...**

**Walt Whitmans vom Atemrhythmus geprägte Langzeile findet sich wieder in den vom Atem bestimmten und begrenzten musikalischen Phrasen der Bebop-Saxophonisten.**

„Symbol für den hektischen Lebensrhythmus der modernen industriellen Gesellschaft“ u. ä. verwenden und nur in den seltensten Fällen versuchen, an der oralen Qualität der schwarzen Musik anzuknüpfen. Im Gegenteil, seit Vachel Lindsay, seit Maxwell Bodenheim und Carl Sandburg, deren Anliegen es zusammen mit Williams Carlos Williams und Charles Olson war, die Dichtung aus ihrem verstaubten Bibliothekendasein zu erlösen, scheint gerade dies die Hauptattraktion schwarzer Sprache und Musik gewesen zu sein. Auch die Beat-Poeten knüpfen hier an. Walt Whitmans vom Atemrhythmus geprägte Langzeile findet sich wieder in den vom Atem bestimmten und begrenzten musikalischen Phrasen der Bebop-Saxophonisten.

Wie versuchen die Dichter des Beat-Kreises nun konkret, die schwarze Musik in ihre Dichtung einzubringen? Da gibt es mehrere Möglichkeiten:

- Verwendung von Ausdrücken aus dem Jargon der Jazzmusiker,
- Aufrechterhaltung eines rhythmischen „beats“ in Prosa oder freien Versen durch die immer wiederkehrende Verwendung von zä sierenden Kurzwörtern wie „and“, „so“ und „but“,
- kurzen Jazz-Phrasen nachempfundene Sprachkürzel, die relativ unverbunden nebeneinander stehen (z. B. in der Lyrik von Jones und Kerouac),
- parallele Strukturen (z. B. in der Lyrik von Ginsberg und Ferlinghetti),
- die Unterteilung von Texten in Chorusse, womit die einzelnen Abschnitte als Improvisationen über ein Thema zu sehen sind (z. B. bei Kerouac und Holmes),
- Einsatz von Satzzeichen zu optisch-rhythmischen Zwecken (Kerouac: der Gedankenstrich als Markierung von Sprech- und Atemeinheiten „as jazz musician drawing breath between outblown phrases“<sup>7</sup>),
- bewußter und erfüllter Einsatz des natürlichen Sprachrhythmus,
- improvisatorisches, spontanes Schreiben ohne Revision des Ergebnisses (vgl.

Kerouac, „Notes on Spontaneous Prose“<sup>8</sup>),

- langatmige Phrasierung von Riesensätzen, in denen von einem Hauptthema ausgehend verschiedene andere Gedankengänge improvisiert werden, um am Schluß wieder zum Hauptthema zurückzukehren,

und einige andere Punkte mehr.

Daß sich die Beat-Dichter bei ihren Bemühungen, der Literatur die Oralität und somit ein Publikum zurückzugeben, nicht nur auf die Jazzmusik als Quelle beschränken, sondern auch andere der Sache dienliche Einflüsse aus anderen Kulturkreisen verarbeiten, kann man ihnen, wie es Klostermann im Falle Ginsberg letztendlich doch tut, nicht zum Vorwurf machen. Das ist ein legitimes Unterfangen, welches Jazzmusiker in ihrem Bereich ja ebenfalls immer wieder selbst unternehmen.

## Jazz Canto

Die letzte Konsequenz des Kontakts der Beat-Poets mit der Jazzmusik war der Vortrag von Texten zu Jazzbegleitung. Natürlich war das sogenannte Jazz Canto keine eigenständige Erfindung der Beats. Die Verwandtschaft von Musik und Poesie ist ja eine alte Sache, die z. B. schon von Aristoteles betont wurde. Einen Vorläufer in der afro-amerikanischen Musikgeschichte hatte das Genre im „talking blues“, dem Blues mit gesprochenem Text. Zu Jazzmusik waren Gedichte bereits vorher rezipiert worden, u.a. in den 20er Jahren von Längsten Hughes und Kenneth Rexroth. Richtig populär wurde diese Art, Gedichte vorzutragen, dann jedoch erst auf dem Höhepunkt der Beat-Bewegung, also in der zweiten Hälfte der 50er Jahre. Als Ausgangspunkt für das Phänomen ist San Francisco auszumachen, und diese Tatsache läßt sich aus der besonderen kulturellen Situation der Stadt herleiten. Sie war zu einem Treff- und Sammelpunkt für viele moderne Dichter geworden und besaß außerdem eine große Anzahl von Jazzclubs, die den Musikern reichlich Gelegenheiten für Live-Auftritte boten. Kontakte zwischen den beiden avantgardistischen Künstlergruppen konnten so nicht ausbleiben. Wahrscheinlich ist, daß „jazz-poetry“ zunächst spontan entstand, bei Dichterlesungen im Freundeskreis, wo man den Rhythmus der Gedichte mit Bongotrommel-Begleitung zu akzentuieren und zu untermalen suchte. Daß man zu jazzinspirierten Gedichten Schallplatten mit Jazzmusik im Hintergrund laufen läßt, bietet sich geradezu an; vielleicht wurde ja auch schon bei der Konzeption des Gedichts Bebop gehört und versucht, Zeilen im Stil der Musik zu verfassen.

Es dauerte aber nicht allzu lange, bis die Dichter sich mit professionellen Musikern

zusammensetzten und an die Öffentlichkeit traten. Die beiden Clubs, die in San Francisco zu Trägern der Jazz & Poetry-Bewegung wurden, waren „The Cellar“ und „The Blackhawk“, in denen dann auch Plattenaufnahmen von Jazz Cantos der Dichter Rexroth und Ferlinghetti aufgenommen wurden.

Bis zum Herbst des Jahres 1955 hatten sich die Experimente der Dichter und Musiker bis nach New York durchgesprochen, und die Jazzclub-Besitzer versuchten nun auch dort, ihre Besucher mit neuen Attraktionen anzulocken. Verschiedene Clubs gaben der Bewegung eine Chance. Nachdem Lesungen mit unbekannten Autoren keine finanziellen Erfolge gebracht hatten, engagierte man berühmte: Kerouac las zu Jazzbegleitung im „Village Vanguard“; die Dichter der älteren Generation, die bereits Erfahrung mit dem Genre hatten, kamen auch wieder zu Wort: Längsten Hughes im „Village Vanguard“ und Kenneth Rexroth im „Five Spot“. Die Lesungen fanden mit wechselndem Erfolg statt. Zum Teil hatten es die Clubbesitzer nicht für nötig gehalten, Proben mit Dichtern und Musikern zu arrangieren, so daß die Qualität der Darbietungen litt, zum Teil beklagten die Manager den knappen Geldbeutel der Literaturfreunde, und manche hatten Angst, ihr Stammpublikum, die Jazzfans zu verlieren, so reduzierten die Clubs in New York bald ihre Jazz-Canto-Veranstaltungen.

Obwohl Rexroth Tourneen durch die Staaten veranstaltete, Kenneth Patchen im Fernsehen und an verschiedenen Universitäten gastierte und Clubs in New York ernsthafte Anstrengungen unternahmen, das neue Medium populär zu machen, blieb San Francisco die Stadt, in der Jazz & Dichtung am meisten Erfolg hatte. Und der war immerhin so groß, daß sich die Plattenfirmen einschalteten. Fantasy Records eröffnete den Reigen mit einer Platte, die Lawrence Ferlinghetti und Kenneth Rexroth live im „Cellar“ zusammen mit der Hausband, dem Cellar Jazz Quintet, aufgenommen hatten. 1960 brachte das gleiche Label dann eine Live-Platte von Rexroth im „Blackhawk“ heraus. Vorher, 1958, war auf World Pacific Records bereits eine von Lawrence Lipton, dem Dichter und Beat-Mentor, herausgegebene Anthologie der Jazz & Poetry-Bewegung erschienen, die Gedichte verschiedener moderner Autoren enthielt, welche vom Jack Montrose Ensemble, vom Ralph Pena-Bob Dorough Quintett, vom Chico Hamilton Quintett und vom Gerry Mulligan Quartett begleitet wurden. Kerouacs Platten wurden von Hanover Records produziert. Auf seiner ersten Platte „Poetry for the Beat Generation“ (1959) wird er vom Pianisten Steve Allen musikalisch unterstützt, während ihm auf der Platte „Blues and Haikus“ (ebenfalls 1959) Al Cohn und Zoot Sims assistieren. Kenneth Patchen

experimentierte mit weniger bekannten Musikern auf Folkways (1959) und Cadence (1958). Als Musiker für die von MGM 1958 herausgebrachte Langston-Hughes-Platte „The Weary Blues“ zeichnen u. a. Red Allen, Sam „The Man“ Taylor, Milt Hinton, Osie Johnson, Charles Mingus, Horace Parian und Shafi Hadi. Man sieht also, daß sich durchaus ernstzunehmende Musiker mit der neuen Form auseinandersetzten. Daß sie noch aktuell ist und ihre Möglichkeiten nicht erschöpft sind, bekundet Emil Mangelsdorff in den liner notes zu seiner Platte „Das Geheul“ (1981), auf der er zusammen mit seinem Quartett und dem Rezitator Sebastian Norden Texte von Allen Ginsberg präsentiert: „[Ginsbergs Gedicht] ‚Das Geheul‘ ist 1956 erschienen, die Verzweiflung ist geblieben und bricht immer wieder neu auf; [das Gedicht] „America“ ist nach Reagans Amtsantritt so aktuell, wie es zu

befürchten war. Entscheidend war die enge Verbindung der ‚Beat-Generation‘ und der Sprache ihrer Dichter zum Jazz. Und was hindert, mit dieser Musik und Texten anderer Dichter weiterzuarbeiten?“

Horst Spandler

#### Quellen:

- <sup>1</sup> Theodore Roszak, Gegenkultur [The Making of a Counter Culture], Übers. G. E. Ottmer u. G. Kopper, Econ Verlag, Düsseldorf, 1971, p. 47.
- <sup>2</sup> Joachim Ernst Berendt, Ein Fenster aus Jazz, Fischer TB, Frankfurt a. M., 1978, Überarb. u. erw. Taschenbuchausgabe, p. 261.
- <sup>3</sup> Norman Mailer, Reklame für mich selber [Advertisements for Myself], Übers. W. v. Grünau u. W. Scephan, Moewig/Playboy, O.O., 1981, p. 373.
- <sup>4</sup> Eldridge Cleaver, Seele auf Eis [Soul on Ice], Übers. C. u. H. Bastian, dtv, München, 1970, p. 211 f.
- <sup>5</sup> LeRoi Jones, Blues People, William Morrow and Co., New York, 1963, p. 200. Übers. d. Autoren
- <sup>6</sup> Allen Ginsberg, Howl and Other Poems, City Lights Books, San Francisco, 1956, p. 21.
- <sup>7</sup> Jack Kerouac, „Essentials on Spontaneous Prose“, Evergreen Review, Vol. 2, No. 5, summer 1958, zitiert nach Parkinson (Hg.), A Casebook on the Beat, Th. Crowell Co., New York, 1961, p. 65.
- <sup>8</sup> ebenda



Emil Mangelsdorff: „Ginsbergs Gedicht ‚Das Geheul‘ ist 1956 erschienen, die Verzweiflung ist geblieben und bricht immer wieder neu auf ...“  
Foto: Klaus Mümpler



Foto: Hans Kumpf

## Rede und Antwort

# Oscar Klein - Philadelphia Jerry Ricks

„Oscar und Jerry, wann und bei welcher Gelegenheit habt Ihr Euch getroffen?“

Oscar: „Das war in München und geschah ganz zufällig. Ich war damals noch Vertreter für Gitarren und Jerry war Einkäufer in einem Music-Shop. Er war damals erst kurz in München heimisch geworden, er ist eine Art Weltenbummler.“

„Es war die wievielte Station für Dich Jerry?“

Jerry: „Eigentlich war ich nach München gekommen, um alte Freunde zu besuchen. Sie eröffneten gerade in diesem Moment ihr Geschäft und boten mir an, bei ihnen auszuhelfen. Ich wandte ein, ich

sei doch nur auf Urlaub, blieb aber dann doch. Ich arbeitete als Fachberater für Instrumente und hatte da sehr viel Freiheit. Sechs Jahre zuvor hatte ich bereits angefangen, selbst Musik zu machen.“

„Oscar, wie hast Du herausgefunden, daß Jerry spielt?“

Oscar: „Ich kam in das Geschäft, um Gitarren zu verkaufen und hatte natürlich ein Muster bei mir. Jerry musterte mich zunächst etwas mißtrauisch, ich hatte eine Krawatte und ähnliches an. Ich zeigte ihm die Gitarre, ein sehr schönes Instrument und schließlich spielte ich ein bißchen Blues darauf vor, um zu demonstrieren,

wie sie klingt. Ich hatte zwar die Erfahrung gemacht, daß die jungen Schwarzen nicht unbedingt auf Blues stehen, aber trotzdem spielte ich ein bißchen. Er nahm mir dann die Gitarre aus der Hand und spielte dasselbe wie ich, nur besser, und dann kamen wir über die Musik ins Gespräch. Er kaufte mir dann keine meiner Gitarren ab, aber ich lud ihn ein, ins ‚Memoland‘, wo ich mit Günter Boas und meinen damaligen Bluesmen auftrat, zu kommen und dort in der Pause alleine etwas zu spielen. Jerry hatte mir im Geschäft schon erzählt, daß seiner Erfahrung nach in München kein Interesse für Blues bestün-



de, deshalb hätte er auch nie öffentlich gespielt, nur hin und wieder habe er im Studio mit Freunden gearbeitet, und Soul-musik gemacht. Wie zu erwarten hatte Jerry im 'Memoland' einen großen Erfolg. Ein paar Tage später spielte ich die ersten drei Stücke eines Konzertes in Regensburg zusammen mit Jerry, das übrige Programm wurde von Klaus Doldinger, Erich Kleinschuster und meinen Bluesmen bestritten. Wir haben da mit zwei Gitarren gespielt, so wie auf unserer ersten gemeinsamen Platte 'Two guitars - one soul'. Später haben wir dann angefangen das Duo auszubauen mit Kornett, Mundharmonika und dieser Blockette, die ich spiele und die nach Mezz Mezzrow klingt. Ich bin wohl der letzte 'Klarinettist', der an Mezz Mezzrow erinnert, auf den ich sehr stehe. Jerry und ich haben dann auch angefangen schwierigere Sachen ins Repertoire aufzunehmen. Es war für mich nicht ganz leicht, mich etwa an Robert Johnsons Musik, die Jerry aufgriff, anzupassen."

„Ihr habt Euch doch sicher in der Mitte getroffen?"

„Ja, und wir fanden offensichtlich auch einen guten Weg, denn wir sind noch immer zusammen und arbeiten, obwohl wir keine Stars geworden sind. Wir haben 'Ballin' the Jack' und ähnliche alte Nummern ausgegraben. Wer spielt etwa heute noch Ellington-Sachen wie 'Echoes of Harlem'? Jerry hat die Technik der Ragtime- und Bluesgitaristen und hat auch alles in den Jazz übersetzt. Er ist ganz anders wie die normalen Bluesmusiker. Wenn ich etwa zu Big Joe Williams gesagt hätte, er solle mit mir den 'Darktown Strutter's ball' spielen, dann hätte er das nie fertiggekliegt."

### **Jazztrompeter landet beim Blues**

„Jerry, Du hast in Deiner Heimatstadt Philadelphia schon in Deiner Jugend Jazz gehört, auch Jazztrompete gespielt. Wie kamst Du dann zum Blues?"

Jerry: „Durch Lonnie Johnson, Brownie McGhee-Sonny Terry und diese Leute. Eines Tages hörte ich sie bei einem Blueskonzert und da wußte ich: das ist es, was ich spielen möchte. So wechselte ich von der Trompete zur Gitarre über. Und ich verbrachte viele Jahre mit all den Original-Bluesleuten, aber nicht mit den jazzigen städtischen, sondern mit den ländlichen Bluesmusikern."

„Hast Du eine Erklärung dafür, warum Du Dich für den Blues entschieden hast, obwohl Du in einer Jazzumgebung aufgewachsen bist?"

Jerry: „Die Jazz-Umgebung ist auch immer eine Blues-Umgebung. Ich spürte, daß ich im Blues mehr Freiheit des persönlichen Ausdrucks finden würde. Ich ziehe gesungene Musik der instrumentalen vor. Ich liebe Instrumentalmusik, aber für mich steht das Vokale im Vordergrund,

die Gitarre ist nur die Begleitung. Du kannst dein Instrument spielen und dazu singen oder mit jemandem zusammenspielen, im Gegensatz dazu ist es schwer, alleine Jazztrompete zu blasen, zumindest war es sehr schwer, heute ist ja so gut wie alles machbar."

Oscar: „Hierzulande ist es ja so, daß wenn man mit einem Sänger spricht und ihn später auf der Bühne hört, er mit einer vollkommen anderen Stimme aufwartet, entweder krächzt er da oder versucht wie Armstrong zu singen - vor allem bei den Weißen mache ich immer wieder diese Erfahrung. Die Schwarzen hingegen sprechen meist so wie sie singen. Jerry sagte sich, ich verstelle mich nicht, ich versuche nicht so wie etwa Son House zu klingen, sondern ich bin was ich bin und so singe ich auch. Und daß er das macht, finde ich phantastisch."

Jerry: „Das, was sich die Leute unter einer Bluesstimme vorstellen, das" gibt es eigentlich gar nicht; wenn man Bluesplatten hört, dann sind darauf zu 99% ganz normale Stimmen vertreten. Son House, Mississippi John Hurt, Lonnie Johnson, Brownie McGhee oder Big Bill Broonzy - sie sangen so wie sie sprachen. Es gibt keine typischen Bluesstimmen, das ist eine Annahme der Weißen, es ist die Expression des Gesangs, die zählt."

### **Zwei finden sich bei Melodien**

„Wie schnell wurde aus Euch beiden ein festes Duo?"

Oscar: „Eigentlich sofort nach der ersten Begegnung. Wir machten dann die erste Platte in der Schweiz und sie klang gleich gut. Heute muß man ja etwas finden, was einmalig ist, und das ist besonders schwer, wenn man nicht unverwechselbar eigenständig spielt. Und ich drücke mich ja nur in Stilen aus, die es schon gibt."

„Die Kombination von Euch beiden ist das Einmalige."

Oscar: „Das wird uns auch immer wieder in den Kritiken bestätigt. Die Leute sind beeindruckt von uns, erstens durch die Kombination und zweitens durch die Art, in der die Musik präsentiert wird. Wir haben auch nichts erfunden, wir machen das, was jeder kann, wir präsentieren die Musik, aber wir sagen auch an. Wenn es gerade paßt, machen wir einen lustigen Spruch, einen Gag. Wir spielen dabei aber eine absolut unkommerzielle Musik. Wir haben auch sehr wenig bekannte Titel in unserem Repertoire. Es besteht teilweise aus recht obskuren Folksongs und auch die Jazz-Sachen sind Stücke, die heute so gut wie niemand mehr spielt, etwa 'If I had my way'."

„Und wo entdeckst Du diese alten Stücke?"

Oscar: „Die finde ich in meinem Kopf. Ich habe ein irrsinnig gutes Gedächtnis, und dadurch, daß ich nicht Noten lesen kann, war ich gezwungen, als Profi alles aus-

wendig zu lernen, Stücke und Arrangements. Dadurch wurde mein Geist trainiert, und es gibt Stücke, die ich nur ein- oder zweimal gehört habe oder nur kurz vor 20, 30 Jahren gespielt habe, die mir heute noch Ton für Ton - zumindest die Melodie - im Gedächtnis sind. Wir pflegen es auch sehr, daß von jedem Stück, ob es nun Blues oder Jazz ist, die Melodien original gespielt werden. Das ist heute verlorengegangen, sei es in der Dixielandmusik oder im modernen Jazz, es werden kaum mehr die Melodien gespielt. Nehmen wir etwa 'All the things you are', da wird nach zwei Takten angefangen zu improvisieren."

Jerry: „Die guten Musiker jeden Stils, die kennen die Melodie. Es ist nur ihre Idee, die Melodie so zu verändern, sie sehen darin einen kreativen Vorgang."

Oscar: „Nehmen wir einen Trompeter wie Billy Butterfield, er bläst immer am Anfang eines Stückes die Melodie, zum Schluß dann wieder im Kollektiv oder so, da spielt er auch frei. Ich erinnere mich, wie Bobby Hackett in San Remo ans Klavier ging und dem Pianisten klar machte, welche Harmonien er zu spielen habe."

Jerry: „Ich bezweifle, ob die Musiker das nicht wissen oder ob sie ganz bewußt diese oder jene Ersatzharmonien verwenden. Wenn ich die Melodie eines Robert Johnson Blues nicht so spielen möchte, wie er das tat, dann mache ich es auch nicht. Es gibt bestimmt ebenso viele Musiker, die die Melodien genau kennen, wie solche, die sie nicht kennen. Es ist auch nicht sicher, ob diese oder jene Melodie, die auf alten Platten auftaucht, so gespielt wird, wie das auf der Sheet-Music aufgeschrieben steht. Das können doch bereits Variationen der Melodie sein."

### **Mancherlei Anstöße**

„Gibt es irgendwelche unvergeßlichen Abende, an denen etwas für Euch Unvorhergesehenes passierte?"

Jerry: „Die letzte derartige Erfahrung liegt nur zwei oder drei Tage zurück. Wir haben da in einem Sonny Boy Williamson Stück eine Phrase von T-Bone Walker gespielt, und das veränderte unsere ganze musikalische Richtung . . ."

Oscar: „Ich habe immer - auch wenn es blöd klingen sollte, wenn man es von sich selbst sagt - anständig Trompete gespielt, auch Gitarre. Seit meinem 14tägigen New Orleans Besuch hat sich mein Spiel verändert, in der Phrasierung und in der Lautstärke. Es ist alles ganz anders in New Orleans, schon wie die Leute reden und gehen, ganz zu schweigen davon wie sie spielen. Die ganz guten, auch die weniger guten haben irgendetwas Lockeres, was die Amerikaner als 'laid back' bezeichnen. Wenn die New Orleans Musiker nach Europa kommen, werden sie hier anders, ich habe sie alle gesehen, Waldren 'Frog' Joseph und andere, ich habe auch jahrelang

mit Albert Nicholas gespielt. Die wenigsten stehen in New Orleans auf, wenn sie spielen, sie spielen zumeist im Sitzen. Auch ein Baß-Drummer von der Olympia Brass Band, der nur mit seiner großen Trommel umherzieht, ist ein Künstler, wenn man genau hört, was er macht. Als Jerry und ich in Burghausen beim Festival waren, spielten wir am Nachmittag, dann am Abend im Club die ganze Nacht bis 7 Uhr früh, ruhten eine Stunde aus, zogen uns wieder an und wirkten dann um 10 Uhr bei einem Frühschoppen im total überfüllten Keller mit. Die Atmosphäre war dabei phantastisch, wir konnten zwar kaum spielen, so vollgestopft war der Keller, und wenn ich den Fuß ausstreckte, berührte ich ein Kind. Die Leute waren ungeheuer aufmerksam, und man weiß ja, wie selten das vorkommt, vor allem, wenn es so viele sind!"

„Kommt es bei solchen Gelegenheiten vor, daß Ihr ganz spontan etwas improvisiert?"

Oscar: „So richtig einstudiert haben wir eigentlich kein Stück."

Jerry: „Wir kennen aber die selben Songs, doch was muß man dabei schon wissen. Du kennst die Melodie, die Harmonien und der Rest bist Du und die Leute. Ich antwortete auf Ideen und füttere Oscar mit Ideen und er tut dasselbe. Den Blues kannst du nicht spontan spielen, er muß ein Thema haben, der Blues ist ein Volkslied, er muß eine Geschichte erzählen. Es gibt keine beliebig veränderbaren Strophen wie ‚I have a baby who lives on a hill‘ und die nächste Strophe lautet ‚I'm going down the street, she won't, but her sister will' - das sind wohl Bluesverse, aber so funktioniert der Blues nicht. Er vollzieht sich innerhalb einer Geschichte. Und somit muß ich den Text der Geschichte kennen, mit dem auch Oscar schon dadurch vertraut ist, weil ich ihn singe, ich muß der Geschichte folgen. Was wir spielen, ist spontan. Aber das, was ich singe, ist die Geschichte. Ich kann nicht etwa singen ‚I'm going to Stuttgart, but the mountains around the town are beautiful'. Das ist sehr abstrakt, aber bestimmt kein Blues. Ich schreibe selbst Texte zu einigen Blues, ich verändere auch Texte für meine Interpretationen. Wie kann man das Gefühl, das ein Blues erweckt, einem anderen mitteilen, wenn man die Story des Blues nicht kennt?"

Oscar: „Lester Young hat gesagt, daß jeder Jazzmusiker mit den Lyrics der Songs vertraut sein müsse, um sie richtig zu spielen. Logisch improvisieren wir, wenn wir instrumentale Stücke aufgreifen, und aus einer gewissen Stimmung heraus, sagt Jerry vielleicht: Komm jetzt, machen wir ein Shuffle in G, dann ist es spontan improvisiert. Es hat dann keine Beziehung zu irgendeinem Text oder so. Oder wir spielen einen ganz langsamen Blues ad lib. Wir brauchen auch nie ein Programm für den Abend."

## **„Zuerst gibt es call and response zwischen uns, dann zwischen uns und dem Publikum. Es ist ein Geben und Nehmen."**

### **Das Publikum spielt mit**

„Wer entscheidet dann, was wann gespielt wird?"

Oscar: „Manchmal nenne ich ein Stück, das ich gerne spielen möchte, ein andermal fällt mir nichts ein, dann schaue ich Jerry an und er schlägt dann etwas vor. Bei der Dutch Swing College Band früher wußte ich schon immer zu Anfang des Konzertes, was in der ersten und was in der zweiten Konzerthälfte gespielt werden sollte. Es war alles im vornherein aufgelistet. Sobald ich allein war, sagte ich mir, wie kann man wissen, ob die Leute um 22.30 Uhr an diesem Abend gerade dieses Stück hören wollen."

„Es sollte im Idealfall der Reaktion des Publikums angepaßt sein, so handhaben es viele Musiker und Bands."

Jerry: „Genauso geht es auch mir. Wenn ich zum Beispiel für diesen oder jenen Song zu einem bestimmten Zeitpunkt überhaupt kein Gespür habe, kommen wir überein, ein Stück zu spielen, zu dem wir beide uns in dem Moment hingezogen fühlen. Ich sage dann zu Oscar: Warum spielen wir nicht that one? Und er antwortet dann spontan: Ja gut. Dann kommen wir zusammen. Ich kann nicht hinsitzen und sagen: Als dritten Song singe ich ‚Come back baby'. So geht es einfach nicht. Aber es geht in Absprache mit Oscar, wir debattieren ein paar Sekunden und dann finden wir etwas. Wir kennen so viele Songs, es gilt nur denjenigen zu finden, den wir zu diesem oder jenem Zeitpunkt am überzeugendsten interpretieren. Wenn es zwischen uns stimmt, dann stimmt auch das Verhältnis zum Publikum. Du kannst nicht erraten, was das Publikum denkt, aber wenn dieses oder jenes Stück für uns beide richtig ist, wenn wir es ehrlich empfinden, dann fühlt das Publikum es auch."

„Ihr spürt sicherlich gleich was bei diesem oder jenem Publikum besser ankommt, Blues oder mehr die jazzigen Sachen."

Jerry: „Das ist wie call and response - Rede und Antwort. Zuerst gibt es das zwischen uns, dann zwischen uns und dem Publikum. Es ist ein Geben und Nehmen und das macht die gesamte Atmosphäre aus. Meistens nimmt's das Publikum schon bei den ersten paar Tönen auf. Denn es wäre überhaupt nicht gekommen, wenn es nicht ein grundsätzliches

Interesse an unserer Musik hätte. Das gibt uns ein gutes Gefühl und deshalb können wir geben und erhalten auch etwas zurück. Wenn man nichts geben möchte, kann man auch nicht erwarten, daß man etwas bekommt. Dann spielt man besser nur für sich zuhause. Du kannst nicht annehmen, daß das Publikum dieses oder jenes hören will, du kannst ihnen nur dieses oder jenes anbieten."

Oscar: „Ich bin richtig verliebt in die Leute, wenn sie in einen Club oder in ein Konzert kommen, so wie in Regensburg vor ein paar Tagen, als ein Fußballspiel im Fernsehen übertragen wurde und gleichzeitig ein prominenter Unterhaltungskünstler auftrat und trotzdem unser Konzert ausverkauft war. Die Leute kommen zu uns, anstelle vor dem Fernseher zu sitzen oder ins Kino zu gehen. Darauf möchte ich sofort etwas Liebes oder Nettes sagen und habe das wohl ein bißchen übertrieben. Jerry riß mich jedenfalls am Zügel, als ich mit der Zeit fast mehr redete als spielte. Dann habe ich schnell das Reden wieder etwas eingeschränkt."

„Jerry ist wohl Dein strengster Kritiker?"

Jerry: „Wir sind ganz verschiedene Charaktere. Ich konzentriere mich ganz aufs Publikum, versuche es für uns einzunehmen, ich setze alles daran, mich und Oscar und damit auch die Leute zu öffnen. Ich stehe denjenigen Leuten verständnislos gegenüber, die aus einem Konzert von uns weggehen und etwa kritisieren, daß ich nicht mit dem dritten Finger meiner linken Hand oder wie und was auch immer gespielt hätte. Es kommt darauf an, die Leute wirklich bewegt zu haben. Für mich bedeutet das Musikmachen Freude, ich denke nicht viel darüber nach."

### **Platten, die im Dunkel liegen**

„Oscar, was gibt es über Eure gemeinsamen Platten zu sagen?"

Oscar: „Unsere fünfte Platte ist auch auf L+R, doch ist keine Promotion dahinter. Es sind zwar wunderbare Aufnahmen, beste Covers, aber auf das Wichtigste, den Verkauf, wird zu wenig Wert gelegt. Man kann ja auch kein Bier oder keinen Recorder verkaufen, ohne daß dafür Werbung gemacht wird."

„Machst Du ab und zu Stichproben in den verschiedensten Plattenläden der Städte, in denen Ihr gastiert, ob Eure Platten erhältlich sind?"

Oscar: „Das mache ich hin und wieder, doch sie sind meistens nicht erhältlich. Ich habe ausgerechnet, daß ich bisher unter eigenem Namen und mit anderen Bands, mit Fatty George und der Dutch Swing College Band bisher 137 Langspielplatten aufgenommen habe. Früher habe ich jeden Monat zwei, drei Platten gemacht, einmal mit diesem oder mit jenem. Auch heute könnte ich das noch tun, denn die Plattenfirmen wollen nach wie vor auch Jazz in ihrem Repertoire haben. Sie kön-

nen nicht sagen, wir streichen das jetzt, obwohl sie es liebend gerne machen würden. Und dann produzieren sie halt wieder einmal eine Platte mit einer Musik, die dem Neffen des Besitzers gefällt oder der Freundin des Firmengrafikers. Die Aufnahmen werden ziemlich gut vorbereitet, das Studio gemietet, und Geld scheint plötzlich keine Rolle mehr zu spielen - außer bei den Gagen. Zwei Leute werden auf 22 Spuren aufgenommen und dann wird tagelang abgemischt. Schließlich erscheint die Platte sogar, liegt aber im Verborgenen da und wird nach ein, zwei Jahren verramscht oder eingestampft."

„Hat Euch je jemand irgendwelche Auflagen bei den Plattenaufnahmen gemacht?"

Oscar: „Nein, und sie sind auch absolut typisch für unsere Musik."

Jerry: „Wie kann man eine Platte produzieren und dafür Musik spielen, die man nicht auch live bieten kann? Horst Lippmann sagte uns bei den Aufnahmen, wir sollten spielen, was wir wollen, nur darauf achten, daß der Ton in Balance ist."

Oscar: „Ich bin jetzt in einem Stadium, in dem ich mir nicht leisten kann, nicht zu spielen, im Vorzimmer von Plattenfirmen und Fernsehanstalten zu sitzen und vergebens auf Engagements zu warten. Wir sind geradezu ideal fürs Fernsehen und die wenigen Sendungen, die wir gemacht haben, sind phantastisch herausgekommen. Wir haben etwa in der Schweiz für das Kinderfernsehen drei Folgen mit Kindern produziert. Das war ein voller Erfolg. Trotzdem komme ich in Deutschland und in meinem eigenen Land - in Österreich - nicht ins Fernsehen rein."

### **Die Verpackung der Jazzmusik**

„Oscar, Du hast in letzter Zeit auch Seminare über die Präsentation des Jazzmusikers gehalten, kannst Du dazu etwas Näheres ausführen?"

Oscar: „Ich habe in Graz an der Hochschule mit diesen Seminaren angefangen, die unter dem Titel ‚Die Verpackung der Jazzmusik‘ laufen. Und darin wird alles abgehandelt: vom Anziehen, übers Punktlichsein, bis zum Anruf, wenn man nicht kommen kann oder auf der Autobahn im Stau steckt. Somit wird etwa vermieden, daß der Bandleader herumspringt wie ein aufgeschrecktes Huhn und denkt, mein Bassist kommt überhaupt nicht, dann mit der Mutter oder der Frau telefoniert und alle sich aufregen. Ich habe gemerkt, daß der Stoff für vier Tage fast noch zu viel ist. Die vier Tage, die ich in Graz dieses Seminar gemacht habe, waren von morgens 9 Uhr bis abends 19 Uhr völlig ausgefüllt. Ganz wichtig für die Jazzmusiker ist es auch, ein Repertoire zu haben. Es ist eine echte Tragödie, daß die jüngeren Musiker bisweilen nur 20 oder 30 Stücke können, anstatt 2000 bis 3000. Die Amerikaner haben das alles drauf. Die europäischen Musiker haben nicht nur zu wenig Erfah-

rung, sie besitzen auch wenig Interesse daran. Mir sind einige 40-50jährige Pianisten in Europa bekannt, die so gut wie kein Repertoire haben. Sie sind einfach zu faul dazu etwas zu erarbeiten, sie haben keine Lust. Wenn sie frei haben, hören sie auch keine Kassetten mit Musik oder gehen zu jemandem, der Platten hat, um Musik zu hören. In meinen Konzerten sehe ich auch sehr selten Musiker, mit Ausnahme junger Gitarristen, die die ‚finger picking‘-Technik machen. Unser Publikum besteht erfahrungsgemäß sowieso zu über 80% aus jungen Leuten."

„Oscar, was sagst Du in Deinen Seminaren noch zur Bühnenpräsentation und welchen Rat gibst Du etwa den jungen Musikern in punkto Ansagen auf der Bühne?"

Oscar: „Da vermittele ich folgendes: erst einmal die Basis. Die Basis ist die, daß die meisten Musiker Angst vor dem Mikrofon haben. Sie meinen, sie könnten nicht reden. Ich mache ihnen zuerst einmal klar, daß jeder, der sprechen kann, also nicht stumm ist, auch eine Ansage machen kann. Denn sie sprechen ja auch den ganzen Tag, bei Tisch, im Bett. Sie müssen nur so sprechen, wie sie sonst auch reden, mit all den Fehlern, und wenn sie Fehler machen, sich verplappern, dann sind sie noch sympathischer. Im Publikum sitzen unten Hunderte von Leuten, die nicht für alles Geld der Welt auf die Bühne gehen und sie finden, daß es schon eine Leistung ist, wenn jemand aufs Podium steigt und wenn er dann noch ein paar freundliche Worte sagt, dann ist es sowieso das Beste. Ich habe ja auch das halbe Leben geschwiegen wie ein Fisch - ich bin hinter Fatty George gestanden, der auch nicht ansagen konnte und seinen Pianisten Bill Grah dazu brachte, Ansagen zu machen. Langsam hat Fatty dann aber doch gemerkt, daß er ansagen konnte, und ich machte später die Erfahrung, daß ich nicht nur einfach auf die Bühne stehen und zu spielen anfangen konnte. Ich habe oft erlebt, wie Armstrong und all die Großen Ansagen machten und was für ein wichtiger Teil des Konzertes das war. Mit Mühe und Not habe ich dann solche Ansagen ins Deutsche übertragen. Die englische Sprache ist natürlich viel geeigneter, um anzusagen. Es gibt gewisse Dinge, die man im Deutschen nicht sagen kann, etwa Ellingtons Ausspruch ‚I love you madly‘, wenn man das übersetzen würde und bei der Ansage einfließen lassen würde, dann würde das recht komisch, ja zickig klingen. Bei den Seminaren machen wir ein Abschlusskonzert, bei dem jeder Teilnehmer ein, zwei Nummern ansagt. Wichtig ist auch die Kleidung, jeder sollte anständig angezogen sein. Es wird immer schwerer, heute eine Richtlinie zu finden. Aber es gibt auch gute T-Shirts, gute Jeans, gute Kaftane. Dizzy Gillespie zieht sich zwar immer verrückt an, aber immer mit sehr schönen, teuren Sachen."

# Jazz aktuell

Schonkost, besenreiner Swing,  
Spielwitz und Leerlauf

## Das 19. Deutsche Jazz Festival In Frankfurt

Der Jazz hat neun Leben. Das gegenwärtig in allen Künsten grassierende Stil-Vakuum kann ihm nichts anhaben. Er faßt sich selbst bei den Wurzeln und wächst in die Breite. An einer absterbenden Vitalität dieser Musik hat es also nicht gelegen, daß das Deutsche Jazz Festival Frankfurt, das zum ersten Mal vom Hessischen Rundfunk allein ausgerichtet wurde, in der Vergangenheit immer weniger Zuhörer in die Konzertsäle zog.

Der überzeugendste Beitrag des Eröffnungsabends war das Konzert des Multi-Saxophonisten Bernd Konrad, der mit seinem Quintett für einen zart meditativen Beginn des Ganzen sorgte. Auf einem mit Klöppeln geschlagenen Saiteninstrument, in Klang und Form einem „aus dem Zusammenhang gerissenen Flügel“ verwandt, bereitete Perkussionist Herbert

Forsch mit gelassen gedehnten Pausen den Grund für wohldurchdachte Explosionen; akribisch ausgetüftelte Teile prallten hart auf improvisierten Widerstand. Bernd Konrad, ein Neue-Musik-Experte, preisgekrönter Komponist aufwendiger Orchester- und Big-Bandmusik, weiß mit musikalischer Form und ihrer Wirkung umzugehen. Mit der phänomenalen amerikanischen Sängerin Lauren Newton und dem Pianisten Paul Schwarz, seit Jahren Konrads streitbar fingerfertiges Alter ego, inszenierte der Saxophonist ein brillantes, kühl funkelnendes Feuerwerk. Ein verbreiteter Vorwurf, Konrad verplane den freien Jazz mit ingenieurhafter Kopflastigkeit, trifft nicht: er gibt seinen Musikern Raum und Zeit, sein Konzept subversiv zu erweitern.

Der norwegische Saxophonist Jan Garbarek, seit seiner Arbeit in Keith Jarretts „Belonging“ Protagonist einer wehmütig elegischen Jazz-Folklore, war die erste große Enttäuschung des Festivals. Sein Auftritt mit drei virtuosen indischen Musikern - Geiger Shankar und die beiden Perkussionisten Trilok Gurtu und Zakir

Hussain - verbreitete überwiegend exotische Langeweile. Die Gegensätze der in dieser Konstellation erstmals zusammengekommenen Musiker stießen einander ab, man spielte in aller Ruhe um den heißen Brei herum. Einzig ein furioser Dialog zwischen Gurtu und Hussain, Sohn des berühmten Tablameisters Ala Rakha, machte für kurze Zeit einiges gut. Es änderte nichts daran, daß man jeden der vier aus anderen Gruppen ungleich besser in Erinnerung hatte. Unter Wert, auf Barpiano-Niveau geschrumpft, folgten Ken Werner und Jaki Byard an zwei Flügeln in der schwarzen Serie des Abends. Unauffällig plätscherte ihr Smalltalk. Der enzyklopädische Spielwitz Byards, der vom Stride-Piano bis zum Free Jazz reichen kann, war dem Zweiundsechzigjährigen nicht mehr geläufig. Man wird sich mit dem Pointenreichtum seiner Platten trösten. Dann kam es endlich besser: Der Frankfurter Saxophonist Christoph Lauer ist zwar (noch) kein Star der europäischen Szene, aber wenn man ihn zum Zug kommen läßt, wird er es werden. Lauer kann noch nicht lange, was andere konnten:



Free-Jazz Drummer der ersten Generation: Beaver Harris



Wehmütig elegische Jazz-Folklore: Jan Garbarek



Gedeihliche Zusammenarbeit mit internationalen Größen: Christof Lauer (l.), Johannes Faber (r.)



Fotos: Hans Kumpff

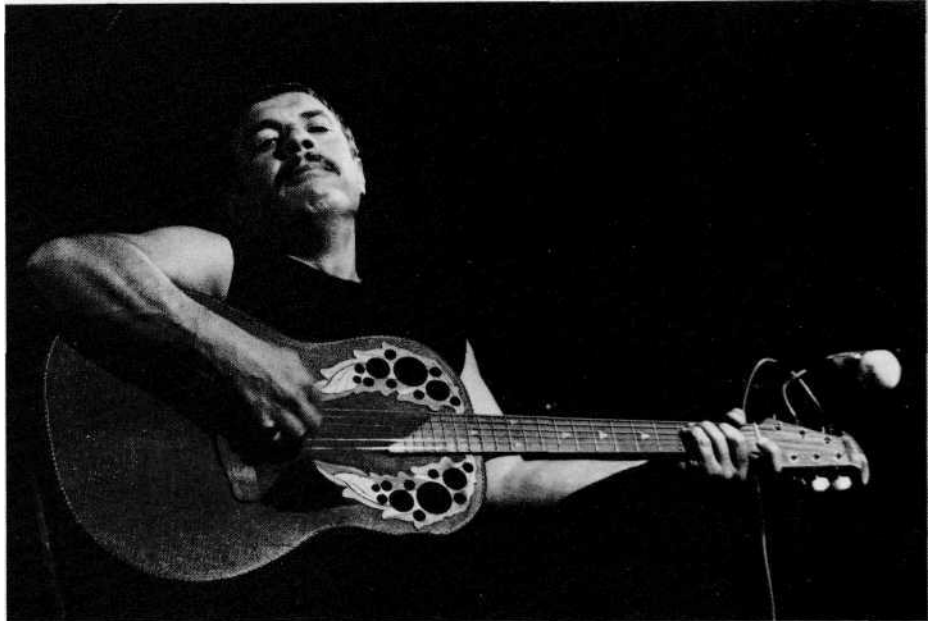


nämlich das Erbe John Coltranes in eigenes Gedankengut umwandeln. Mit einem Quartett britischer Musiker um den Trompeter Kenny Wheeler bewies der junge Saxophonist vor aller Ohren, daß er den Über-Vater hinter sich gelassen hat. Nach anfänglicher Verkrampfung ließ Lauer die zu brav agierende Rhythmusgruppe - Pianist John Taylor, Bassist Chris Lawrence und Schlagzeuger John Marshall - weit hinter sich, nahm jedes Risiko in vollem Lauf, bis er gleichwertig neben Kenny Wheeler stand. Christoph Lauer und Bernd Konrad hielten, was andere versprochen hatten.

Am folgenden Abend ein ähnliches Bild: Die am niedrigsten Gesetzten machten das Rennen. Das sechsköpfige „Amman Boutz Project“ (Gießen) des Saxophonisten und Jazzprofessors Ekkehard Jost faßte mühelos mit hintergründigem Humor drei Jahrzehnte Stilgeschichte in einer Suite zusammen: rührend besenreiner Swing und metrisch freier Puls, unbegleitete und kollektive Soli changieren zwischen Dixie und Free: Ein Wolf-Biermann-Lied wurde dem Bläasersatz gemäß ernst, „Dat Walzerle“ seriös auf den Arm genommen. Das Publikum merkte das wohl und freute sich. Daß Jost auf Bariton- und Baßsaxophon und Herbert Hellhund auf Trompete und Flügelhorn hochvirtuosen Jazz spielen, schadete nicht, half aber auch nichts: Gießen liegt nicht am Hudson River.

Ovationen bereitete das Publikum dem französischsprachigen Trio mit den beiden Gitarristen Philip Catherine und Christian Escoude und dem Geiger Didier Lockwood: Die perfekte Neuinszenierung althergebrachter „Hot Club de France“-Zigeunerjazz-Weisen mit moderner Geräte- und Fingertechnik erwies sich als hochwillkommene Schonkost. Um so mehr schlug der nächste Programmpunkt auf den Magen: „Das Schlagzeug ist zu laut.“ - „Nein, das Klavier zu leise.“ Der Volkszorn richtete sich gegen den Mann am Mischpult, der bis dato schon keine glückliche Hand bewiesen hatte. Erst als der schwarzamerikanische Rockjazz-Schlagzeuger Alphonse Mouzon wie gewohnt zuschlug und dabei Wolfgang Dauner, Albert Mangelsdorff und den Bassisten Thomas Heidepriem zum Schweigen brachte, empörten sich die Zuhörer.

Dann schließlich, besser zu hören, aber nicht musikalisch verbessert, zeigte es sich deutlich: das Nationalmannschafts-Syndrom. Vier exzellente Spieler machen zusammen konfektionäre Musik. Einer hindert den anderen zu tun, was er kann. Der gemeinsame Nenner war so klein, daß sich Dauner und Mangelsdorff in ausgedehnte, ehrenrettende Soli flüchteten. Jeder versicherte sich und die anderen seiner wahren Klasse. Nötig hätte es keiner von ihnen, sich auf derartige Härte-



Ovationen beim 19. Deutschen Jazz Festival in Frankfurt für Christian Escoude (oben), Didier Lockwood (Mitte) und Philip Catherine  
Fotos: Manfred Rinderspacher

tests einzulassen. Denn sie zu überstehen, muß mit schmerzhaften musikalischen Kompromissen erkauft werden.

Dieselbe Erfahrung machten wenig später Beaver Harris und Hamiet Bluiett. Doch in diesem Fall war Pech im Spiel: Harris, Free-Jazz-Drummer der „ersten Generation“ seit seiner Arbeit mit Archie Shepp und Albert Ayler Ende der sechziger Jahre, und der Baritonsaxophonist Bluiett, der zu den aufklärten „Neuen Traditionalisten“ zählt, wollten sich mit ihrem Partner Francis Haynes, einem Steeldrummer aus Trinidad, erstmals in Europa präsentieren. In letzter Minute schickte der erkrankte Haynes einen Vertreter. Daß dem Ersatzmann Vincent Taylor beim Konzert die Spiellust so unbändig in die Hände fahren würde, daß für seine prominenten Kollegen kein Raum mehr blieb, war nicht zu erwarten gewesen. Aber so geschah es. Glücklicherweise schlug Taylor rasante Calypso- und Free-Läufe in die gestimmten Segmente seiner beiden „Olfässer“. Harris und Bluiett blieben blasse Außen-seiter angesichts dieser begeisterten Ignoranz, erfüllten uninspiriert den Vertrag, ohne je ihre Autorität ins Spiel zu bringen: ein teurer Jazztourismus, Exotik, eben kein Dialog der Kulturen.

Der dritte Abend begann mit einer „Hiobsbotschaft“, die möglicherweise keine war: wegen eines Mißverständnisses mit dem deutschen Tourneemanagement des schwarzen Altsaxophon-Stars Arthur Blythe entfiel die als Höhepunkt aufgemachte „Sax Session“ mit Blythe, Bluiett, dem Frankfurter Tenoristen Heinz Sauer und einer englischen Rhythmusgruppe. Statt dessen machte wie an den Tagen zuvor ein „Städteschwerpunkt“ Furore: die seit Jahren überaus fruchtbare Kölner Jazzszene sandte ihre „Saxophon Mafia“, sechs junge Bläser, die vollmundige Swing-Big-Band-Arrangements und skurrile Bebop-Variationen („Tribop“) mit ironisch obstruktivem Free-Gestus auf die Höhe der Zeit brachten. Anders als das vor der „Mafia“ aufgetretene, französische Quartett „Art Zoyd“, das mit heiligem Ernst eine minimalistisch kalte Post-Moderne-Collage im verkleinerten „Cassiber“-Maßstab zelebrierte, bauten die Kölner auf Spielwitz. Sie bereiteten atmosphärisch den Boden für das Gruppenprojekt des Stuttgarter Trompeters Johannes Faber, die neben Lauer-Wheeler einzige gedeihliche Zusammenarbeit eines einheimischen Musikers mit internationalen Größen auf diesem Festival. Endlich wurden einmal zwei schwarzamerikanische Stars ihrem Status gerecht: Tenorsaxophonist George Adams und der Schlagzeuger Billy Cobham legten sich virtuos, aber jederzeit gruppendienlich für den jungen Faber ins Zeug. Mit ungewöhnlich sensibel swingender Feinmechanik trieb Cobham den Saxophonisten in einen or-

giastisch wilden Höhenrausch, der Johannes Faber und den blendenden Pianisten Jörg Reiter in atemlose, neue Ausdrucksdimensionen mitriß. Dieses Projekt gelang.

Uwe Schmitt

## Lichtblick im Süden der DDR

### 9. Leipziger Jazztage

Die Leipziger Jazztage sind ein riesiger Lichtblick im Süden der DDR, dem immer noch einen Hauch jazzmusikalischer Provinz anhaftet. Dabei ist der veranstaltende Jazzclub Leipzig über 10 Jahre alt und aktiv. Er organisiert regelmäßige Konzerte und tut auch sonst einiges, um Mehrheiten für die Minderheitenmusik Jazz zu finden. Die „Moritzbastei“ ist ständiges Domizil, ein historisches Kellergewölbe, so recht geschaffen für Jazz - mit all der Atmosphäre, die dazugehört.\*)

Vor historischem Hintergrund, dem 1556 im Renaissancestil erbauten Alten Rathaus, gab es ein Sonderkonzert der diesjährigen Jazztage, die Ende September in der Kongreßhalle stattfanden. Es kommt nicht alle Tage vor, daß die in den schwarzen Ghettos entstandene Musik auf einem ehrwürdigen alten Cembalo erklingt. Wie ungewohnt, vernünftig swingende Standards auf solche Weise dargeboten zu bekommen. Das Publikum ist begeistert, ratlos blicken die porträtierten Ratsherren von der Wand herab. Dabei fiel die Solo-Vorstellung von Burton Greene doch enttäuschend aus. Seit langem hat der einst als Geheimtip gehandelte Pianist sich vom Free Jazz abgewandt, sich mehr mit ethnischen Formen, auch gegensätzlichen Musikkulturen beschäftigt. Selbst wenn er Monk intoniert, ist eine Musik präsent „all from the world“, wie er sagt. In vier weiteren Solo-Beiträgen setzten die Leipziger Jazztage Akzente, die ohne große Schwerpunkte die breite Palette des Jazz präsentierten.

Da gab es dann ein erfreuliches Wiedersehen mit Tomasz Stanko, dessen Trompete nicht mehr ganz im alten Glanz erstrahlte. Zu hektisch und nervös tippt er viele Themen an, ohne sie fließend zu binden, ohne sich grundlegend auszuspielen. Warum er dies nicht tat, entzieht sich der Kenntnis des Rezensenten. Doch wohl nicht der von ihm mitgebrachten argentinischen Tänzerin wegen, die eh ihre eigenen Sachen machte, dabei beim Publikum beiläufiges Schulterzucken auslöste. Edvard Vesala, der finnische Schlagzeuger, und der überragende Gitarrist Rudolf Dasek aus der CSSR - bei uns leider viel zu selten zu hören - waren die weiteren Solisten.

\*) (wie sich bei den nächtlichen Sessions zeigte, die sich bis in die frühen Morgenstunden hinzogen)

Zum herausragenden Höhepunkt des Festivals schlechthin wurde der Auftritt des Posaunisten Conrad Bauer, der längst zu den gefragtesten Stars der DDR-Szene zu zählen ist. Er ist nicht mehr so sehr dem klassischen Jazzprofil wie Altmeister Albert Mangelsdorff verhaftet, der den Mehrklang entdeckte. Bei Bauer sind es, von ruhigem Grundmaterial ausgehend, sich ausweitende Klangflächen, untergründig mit rhythmischer Aggressivität geladen. Plötzlich swingt es kurzzeitig, verflechtet sich zu undurchdringlichem Netzgewebe, verharrt im Ostinato. Hinzu kommt die physische Leistung, wenn Bauer zu unendlich langem Changieren über eine zirkulär geatmete, also ununterbrochene Posaunenlinie, ansetzt. Mit diesen großangelegten improvisatorischen Abläufen ist ein Kunstwerk geschaffen, das im Jazz seinesgleichen sucht. Längst ist Bauer zu den europäischen Spitzenmusikern avanciert, was einmal mehr die Lebendigkeit der DDR-Szene unterstreicht. Aus Leipzigs Nachbarort Mittweide kommt Joe Sachse, Gitarrist und Komponist. Er hat das Solo-Spiel ebenso zu ästhetischem Adel gebracht, (was im Westen allerdings noch nicht so bekannt geworden ist). Sein jüngst formiertes Quartett spielt Kompositionen, die den einzelnen Solisten, den Saxophonisten Manfred Hering und Helmut Forsthoff, genügend Raum lassen. Sie greifen in die vorgegebenen Harmonien ein oder spielen entlang den Tonleitern. Leider konnte in Leipzig eine mehrteilige Suite nicht vollends zur Aufführung gebracht werden. Dafür aber fand sich Sachse zu einem spontanen Duo mit dem farbigen Saxophonisten Charles Gayle ein, eine beredete Geste kommunikativer Spannung und Intensität. Weltmeisterlich, wie sich die beiden gegensätzlichen Instrumente aneinander reiben, um schließlich zu gemeinsamem Ausdruck zu finden.

Weitere Bands präsentierte die DDR mit der blutjungen Gustav-Schuster-Combo und dem Bläserquintett des renommierten Baritonsaxophonisten Manfred Schulze. Während die Combo in ihrer Kollektivimprovisation mit Rock- und Funkelementen liebäugelte und sich auch sonst in heftigem Elektrik-Geplänkel verstrickte, alles andere als „neue Töne im Jazz der 80er Jahre verarbeitet“ (Programmheft), ist das Bläserquintett von seriösem ambitionierten Zuschnitt. Diverse Saxophone und eine Posaune reiben sich aneinander, tarieren ihre Bandbreite aus, nutzen experimentierend das große Podium der Kongreßhalle.

Ansonsten waren auf den Leipziger Jazztagen (was sie wiederum wohltuend von anderen Festivals abhebt), keine Schwerpunkte gesetzt, kein richtiges Profil sichtbar. Daß nach dem Auftritt jeder Gruppe rote Nelken verabreicht wurden, auch dies



Archaischer Free Jazz mit (v. l. n. r.) Dietmar Diesner, Johannes Bauer, Charles Gayle und Peter Brötzmann  
Foto: Matthias Creutziger

einzigartig, sei nur am Rande erwähnt. Einen Überblick über das gegenwärtige Jazzschaffen konnte man sich allemal verschaffen. Da ist zum Beispiel Arthur Blythe, der sich seit Jahren im Vakuum bewegt, das der Free Jazz hinterlassen hat. Sein scharfer Altsaxophonten arbeitet - gepaart mit höchstem technischen Niveau - die gesamte Jazz-Tradition auf. Nur schade, daß der überragende Sideman Bobby Battle mit seinem geliehenen Schlagzeug nicht zurecht kam. So mußte Bob Stewart mit seiner Tuba für das rhythmische Grundgerüst sorgen, was ihn freilich nicht davon abhielt, sich in den melodisch-harmonischen Fluß einzumischen. So zeigte sich die tumbe Tuba von einer ganz anderen, sehr beweglichen Seite. Gitarrist Kelvin Bell, etwas einfallslos, kann nur mit Akkorden aufwarten, die er penetrant in den musikalischen Ablauf einstreut. Ein Quartett jedoch auf der Höhe der Zeit.

Wo das Blythe Quartett klare Linien zieht, in jedem Augenblick das musikalische Material gezielt einsetzt, es nahezu genial verarbeitet, sprengt die Frankfurter Gruppe „Cassiber“ jegliche Grenzen, stößt zuordnende Schubladen lässig zu. Sie erteilt der Harmonie eine klare Absage, arbeitet in offener Form mit Collagen, hin und her pendelndem Material. In spannungsgeladener Intensität zeichnen die vier Musiker (Heiner Goebbels, Alfred Harth, Christoph Anders, Chris Cutler, alles Multiinstrumentalisten) ganz im Stil der achtziger Jahre Bilder einer bestürzenden Realität, „fetzenhafte Metaphern für katastrophische Verhältnisse“, wie ein Kritiker schrieb. Da kommt Betroffenheit auf in der Leipziger Kongreßhalle, aber auch unum-

wundene Begeisterung.

Vom Jazz nimmt auch das Mihaly Dresch Quintett Abstand. Es besinnt sich auf die Folklore seiner ungarischen Heimat, verknüpft sie geschickt mit freiem Spiel und eigenständigem Ausdruck, um so zu den Urtugenden des Jazz zurückzukehren. Viel Beifall für die spielfreudigen ungarischen Musiker.

Die wichtigsten Spielarten des modernen Jazz waren in Leipzig vertreten. Auch archaischer Free Jazz wie man ihn von Peter Brötzmann kennt. Brötzmann, der Berserker, jongliert wie gewohnt in hohen Oktaven, rotzt frech heraus, ergeht sich, auch dies ist nicht neu, in teutonisch-brachialem Powerplay. Einzig bei seinem Schlagzeuger, dem schwarzen Amerikaner Andrew Cyrille, kommt Freude auf, weil er stets neue Klangfarben erfindet, auch den musikalischen Ablauf körperlich umsetzt. Einmal beginnt er sogar um sein Schlagzeug herumzutanzten. „Mein Leipzig lob' ich mir“, hatte der berühmte Geheimrat angemerkt. Seinem Urteil ist nichts hinzuzufügen.

Reiner Kobe

**Forciert die Hörgewohnheiten heraus**

## Leszek Zadlo + Jürgen Wuchners String Quartet

Das Szenarium hatte nichts mit einem gewöhnlichen Jazzkonzert gemein: Zwei Geiger und zwei Bassisten standen da auf der Bühne des Villinger Jazzkellers und wurden ergänzt durch einen Saxophonisten. „String Project“ nennt sich die so

gar nicht ins Lehrbuch zu passen wollen- de Gruppe des Bassisten Jürgen Wuchner, die letztlich auch Skeptiker zu begeistern verstand.

Bei vier Streichern tauchen sofort Assoziationen zur Klassik auf. Nicht von ungefähr: Streichersätze voller Spannung und mit vielen subtilen Feinheiten durchsetzt, spiegeln das hohe Niveau der Musiker wider, die alle klassisch ausgebildet sind, aber heute Jazzmusik machen. Zunächst ein leiser Einstieg, dann - plötzlich - ist ein sich immer höherschraubender Baßostinato zu hören, das Zeichen für die Geiger zur Improvisation, in die auch der Bläser, der Pole Leszek Zadlo, einfühlsam einsteigt.

Klassisch anmutende Fragmente kippen plötzlich in Jazzharmonien hinüber, so nahtlos, daß ein Bruch nicht zu merken ist. Beide so gegensätzlich anmutenden Richtungen werden hier so gekonnt verschmolzen, als gehörten sie seit Urzeiten zusammen.

Die filigrane Musik, die hier zu erleben ist, fordert die Hörgewohnheiten heraus, läßt aber keine Langeweile aufkommen. Während Bassist Stefan Schmolck mit eindringlicher Vehemenz rackernd den Rhythmus hält, sorgt Jürgen Wuchner feinfühlig für ein Jazzthema als Melodie, die von den Geigern mit Zurückhaltung untermalt wird. Besonders deutlich wird deren Können bei einem Duo, das einen Streifzug durch viele Bereiche der Musik darstellt. Mic Oechsner zeigt sich hier als rasant-melodischer Virtuose, Gerhard Putschögl ist mit ebenso gekonnten, aber schwermütigeren Klängen zu hören. Leszek Zadlo, der für den plötzlich erkrankten Hans Koller einsprang, war nicht als Ersatz für den Wiener Saxophon-Senior gekommen, er setzte beim ersten Zusammentreffen mit dem String Quartet eigene Akzente. Seine weichen Melodien, mit dem slawisch-swingenden Unterton vorgetragen, gaben dem Abend eine zusätzliche Note.

Beeindruckend vor allem eine Improvisation über „Blue Monk“, in einem Stück, das dem von vielen Jazzern hochverehrten verstorbenen Komponisten und Pianisten Thelonious Monk gewidmet war.

Aber auch Parodistisches klingt bei dem ungeheuer erfrischend wirkenden und vom Publikum begeistert aufgenommenen Quintett an, beispielsweise ein vor Ulk triefender Nachruf auf einen namenlosen Orchestertubisten,

Der Abend machte deutlich, daß immer mehr Jazzmusiker bereit sind, über die Grenzen hinwegzusehen, mit viel Können, manchmal respektlos, doch immer voller Spielfreude. Nur sollten solche Grenzgänger bei einem breiteren Zuhörerkreis Beachtung finden. Aber da sind die Barrieren offenbar noch recht hoch.

Friedhelm Schulz

# Jazz aktuell

Von Satie über Noise Music  
bis zum Züricher Sprayer

## 10. Int. Jazz Festival Willisau

Zum zehnten Mal fand im Luzerner Landstädtchen Willisau das dortige Jazzfestival statt, ein Anlaß, der schon in den ersten Jahren des Bestehens weit über die Grenzen der Schweiz zu einem Begriff wurde und inzwischen auch außerhalb Europas Rang und Namen hat. Festivalgründer, Organisator und Programmacher Niklaus Troxler fand zu einer sehr persönlichen und risikofreudigen Programmgestaltung, die einerseits durch einen speziellen Sinn für ungewöhnliche Begegnungen, für Kontraste und Exklusives geprägt ist und andererseits - unter weitgehendem Verzicht auf kommerziell bedingte, künstlerische Kompromisse - auch immer wieder allerhand Anforderungen an die Offenheit und Entdeckungsbereitschaft des Publikums stellt. Nie zuvor gab es allerdings so starke musikalische Kontraste, kamen auch provokante Elemente verschiedener Art so deutlich zur Geltung wie diesmal. Das begann schon mit dem zwiespältigen Reaktionen auslösenden Bühnenbild „1984“, einer kurz vor Festivalbeginn entstandenen riesigen, kantig-klobigen Roboterfigur auf der Hinterwand der Bühne. Im schriftlich vorliegenden „Konzept“ für diese Figur, das jedoch nicht mehr ins Programmheft aufgenommen werden konnte, heißt es provozierend: „Der Roboter im Bildzentrum bedeutet den Staat in seiner Stupidität, Starrheit und Zerstörungssucht. Die Augen an den Rändern sind die den Staat oder die gesellschaftlichen Verhältnisse in Frage stellenden Elemente (Außenseiter). Man denke an Ludwig Hohl „Die hereinbrechenden Ränder“. Es ist Aufgabe der Musiker, mit Tönen den beherrschenden Einfluß des Staates zu brechen und aufzulösen. So gesprayed, so gedacht, so geschrieben, Willisau und Strafanstalt Wauwilermoos, 28. und 29.8. 1984; Züricher Sprayer. Wer Troxler kennt, weiß allerdings, daß es ihm fern liegt, politische Aktionen und Agitationen ins Festival integrieren zu lassen. Ihm ging es sicher darum, Harald Naegeli im Rahmen eines bewilligten Kurzbesuchs aus der nahegelegenen Strafanstalt die ungehinderte Möglichkeit zu geben, für einmal ein Bild legal und im direkten Auftrag anzufertigen. Ob diese ganz neuen Arbeitsbedingungen, das geänderte Umfeld und bestimmte Erlebnisse der Haftzeit mit dazu beigetragen haben, daß dieses Bild bei weitem nicht über alle künstlerischen Zweifel erhaben ist und mit den berühmten Spraybildern auf Zürichs Beton kaum mehr etwas gemein hat, ist natürlich kaum schlüssig zu beantworten.



Provokationen und Herausforderungen ganz anderer Art kamen dann aus den USA. Was da mit der neuen Trendbezeichnung „Noise Music“ gemeint war, war für viele Zuhörer und Zuschauer in der Willisauer Festhütte befremdend oder gar schockierend und löste die wohl heißesten Diskussionen in der Geschichte des Festivals aus. Bei diesen Geräusch-, Lärm-, Krächz- und Schreiorgien konnte von Musikalischem nun wirklich nicht mehr die Rede sein, weil jegliche Überreste von Form, Struktur, Aufbau, Klängen, Spannungsbögen und Rhythmus, sollten sie doch noch irgendwo auftauchen, sofort zerstört werden. Auch wenn einzelnes für kurze Augenblicke so wirkte, als würde sehr spritzig und spielerisch mit der Palette heutiger Geräusche umgegangen, manches kurzzeitig so zwingend „klang“, daß man dafür die Bezeichnung „Mini-Sketches in Sound, Noise and Action“ prägen könnte, war doch der Gesamteindruck destruktiv, ziellos, beängstigend, Schlagzeuger und Vokalist David Moss traktiert, manchmal nicht ohne Witz, neben einer Vielzahl zum Teil obskurer Trommel- und Saiteninstrumente ein riesiges Arsenal musikfremder Artikel, von Kinderspielzeugen, kleinen elektrischen oder elektronischen Geräten über Material aus Stahl, Glas, Holz, Plastik usw. bis zu eigentlichen Abfallstücken des täglichen Lebens. John Zorn, Saxophone, Klarinette, Tierlaute, und Gitarrist Art Lindsay tun das ihre, um jegliche Erinnerung an die typischen Klang- und Artikulationsbereiche ihrer Instrumente total zum Verschwinden zu bringen; einzig Christian Marclay stellt an handbetriebenen Plattenspielern und mit präparierten oder beschädigten Schallplatten kurze schepfernde Anklänge an bestehende Musik her: Neben aggressiven Kratz-, Klirr- und Zischgeräuschen erscheinen plötzlich Jodelfragmente oder sinfonische Partikel, Marsch- oder Volksmusikfragmente, Bruchstücke „alter Musik“, die aber sofort wieder zum Verschwinden gebracht werden oder in brutalem Lärm regelrecht untergehen.

Wer jedoch erwartete, hier gehe es um Bewußtmachung von Mißständen unserer technisch-zivilisierten Gesellschaft, um rückhaltloses, ironisches, parodistisches und damit zeitkritisches Anprangern der immer weiter fortschreitenden akustischen Umweltverschmutzung unserer Zeit, sah sich getäuscht. Diesen Geräusch-Tachisten geht es nach eigener Aussage lediglich darum, etwas ganz Neues, noch nie Dagewesenes zu ma-

Unerhört virtuoses mehrstimmiges Spiel Uwe Kropinsky (oben). Frei improvisierend mit Sommer und Petrowsky: Conrad Bauer (Mitte). Fast dilettantisch wirkende Jah-Band: Julius Hemphill (unten)

Fotos: Manfred Rinderspacher



chen, ums Spielvergnügen schlechthin, um schnelle Actions mit (fragwürdigem) Witz, Klamauk und akustischem Nonsens; alter Abfall wird aufgesammelt, um damit neuen zu produzieren, der ebenso schnell wieder weggeworfen werden kann und auch wird. Was soll's also und wozu? Was kann dieser totale Nihilismus in Zukunft bringen? Welchen Kräften nützt dieses Kaputtmachen?

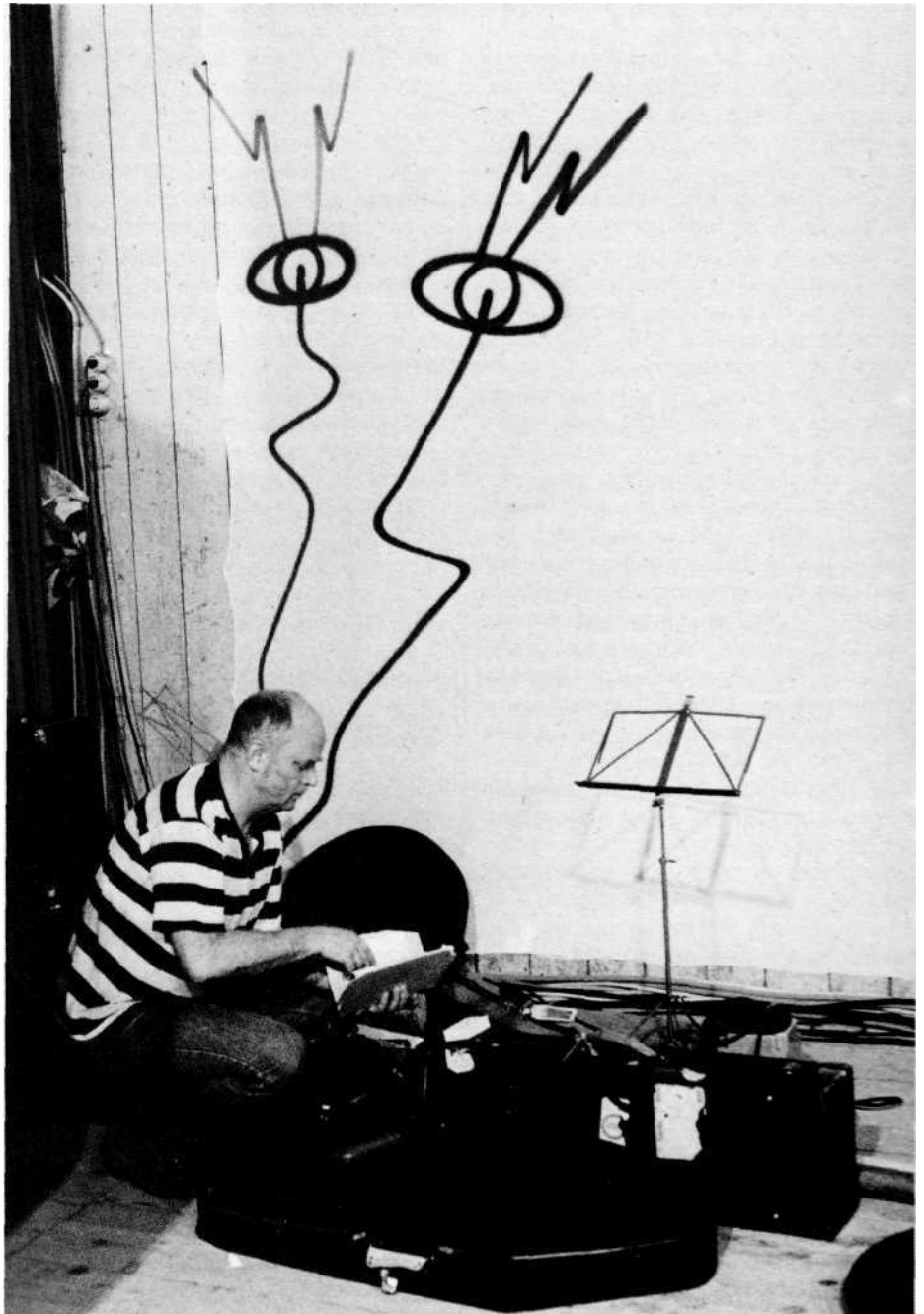
Und dann das andere Extrem, vermittelt durch den aus der DDR angereisten Pianisten Ulrich Gumpert, mit leisen, prononciert langsam und schlicht zelebrierten Interpretationen von Klavierstücken aus dem Frühwerk Erik Saties („Sarabandes" 1887, „Gymnopédies" 1888, „Gnossiennes" 1890); ein größerer Kontrast an ein und demselben Festival! - zur vorher angesprochenen „Noise Music" aus New York ist kaum vorstellbar. Das war in dieser Art Meditationsmusik, wie man sie sonst vielleicht nur noch in Klavierbearbeitungen von Stücken des russischen Philosophen und Mystikers G. I. Gurdjief (vgl. Keith-Jarrett-Solo-LP „Sacred Hymns" auf ECM 1174) erleben kann. Beeindruckend aber auch der zweite Teil dieses „Hommage à Erik Satie"-Sonntag-nachmittagkonzerts mit Mathias Rüegg und seinem wiedererstandenen Vienna Art Orchestra mit der Suite „The Minimalism of Erik Satie" (Schweizerische Uraufführung, gleichzeitig als Doppelalbum auf dem Schweizer Label hat Art 2005 erschienen). Reine Instrumentationen und Verarbeitungen von Satie-Stücken überzeugten da ebenso wie das sicher wirkende Gespür, mit dem sich Rüegg im Rahmen eigener Kompositionen und Reflexionen von der Musik Saties inspirieren ließ. Wie stark das Beziehungsgeflecht zwischen Rüeggs „Reflections" und der Musik Saties nun wirklich ist, können vermutlich nur Satie-Spezialisten beurteilen, allerdings nur, wenn sie sich genauso eingehend auch mit der Musikerpersönlichkeit Mathias Rüegg beschäftigt haben.

## Höhepunkte

Es waren nicht, wie schon so oft in Willisau, schwarze Musiker und Gruppen, die für Höhepunkte sorgten. Nicht die Gruppe des Chicagoer Avantgarde-Drummers Thurman Barker mit einer oft mariniert wirkenden, jedoch brillanten Tour d'horizon von Kammermusikalisch-E-Musik-Artigem bis Funk- und Rockjazz, nicht das World-Saxophone-Quartet-Mitglied Julius Hemphill mit seiner „Jah Band", einer zusammengewürfelt und fast dilettantisch wirkenden Funkjazz-Gruppe, und auch nicht die mit viel Erwartungen bedachte Pianistin Amina Claudine Myers mit ihrem allzu oft spannungsarm, eintönig und eklig agierenden Trio. Nein, für Höhepunkte sorgten weiße Musiker: allen voran das

frei improvisierende DDR-Trio Luten Petrowsky/Conrad Bauer/Günter Sommer, allseits bekannt und geachtete Musiker, hier aber in einer ungewohnt intensiven Art Sternstunde ideenreich-kommunikativen Spiels; weiter die bereits erwähnten Mitwirkenden des Satie-Konzerts, aber auch der DDR-Sologitarist Uwe Kropinsky, der schon das Publikum des letzten Züricher Jazzfestivals faszinierte, mit seinem unerhört virtuosen mehrstimmigen Spiel - wie zwei Gitarristen und ein Perkussionist in einer Person! - und nicht zuletzt das exzellent und überschäumend miteinander musizierende String-Trio Didier Lockwood, Geige, mit Philip Cathe-

rine und Christian Escoudé, Gitarren, - eine mitreißende Art Hommage an den großen Geiger Stephane Grappelli, an Django Reinhardt und den Zigeunerjazz überhaupt, aber auch an die iberische und lateinamerikanische Gitarrentradition schlechthin. Daß der ehemalige Rockjazz-Gitarist John Abercrombie noch stärker als früher mit impressionistisch-lyrischen Struktur- und Melodiebögen arbeitet, wurde zwar nicht zu einer Überraschung aber zum Hörvergnügen. Nicht umsonst hatte Troxler also einen Gitarristen im Mittelpunkt seiner Plakatgraphik für das Festival; Willisau '84 war tatsächlich u. a. ein Gitarristenfestival.



Sorgte für einen Höhepunkt des 10. Int. Jazz Festivals Willisau: Ernst-Ludwig Petrowsky  
Foto: Manfred Rinderspacher

# Jazz aktuell

## Begegnungen, Projekte

Kaum je zuvor gab es in Willisau soviel Schweizer Musiker in eigens für das Festival zusammengestellten Gruppierungen und Projekten wie diesmal. Irene Schweizer, überzeugend wie immer und immer wieder auch mit ganz neuen Ideen aufwartend, stellte zusammen mit Posaunist George Lewis eine Free-Musik-Gruppe zusammen; mit der umwerfenden französischen Bassistin und Entertainerin Joelle Leandre, dem finnischen Saxophonspieler Laurie Nykopp und dem Schweizer Cello-Experimentator Alfred Zimmerlin, mit oft unerhört dicht wirkenden Kollektivimprovisationen in verschiedensten Besetzungen. Dann gab es das „Christy Doran-Peter Schärli-Projekt“, dessen Versuche, gezielt mit komponierten und improvisierten Komplexen zu arbeiten, zeitenweise zu aufgesetzt und zähflüssig wirkten und mich nicht überzeugen konnten - trotz gelegentlicher starker Solopassagen. Als dritte Begegnung dann die Gruppe des Ex-OM-Saxophonisten Urs Leimgruber mit Bobby Burri, Baß, dem korsischen Schlagzeuger Joel Allouche und den beiden Westschweizern Maurice Magnoni, Saxophone, und Jacques Demierre, Piano. Letzterer wurde für mich durch seine virtuose und überzeugende Art, mit ungewohnten Strukturen, Phrasierungen und Klangschattierungen umzugehen, nicht nur zu der Entdeckung des ganzen Festivals, auch die ganze Gruppe bedeutete für mich eine große Überraschung - selbst wenn die rhythmische Intensität nicht immer die nötige Brisanz hatte; beeindruckend aber, wie konsequent hier mit langen Bögen und Wellen Spannung erzeugt wurde, wie fixierte Komplexe und lange, bohrende Begleitostinati dazu dienten, Höhepunkte anzusteuern und expressive Solopassagen und Kadenzen vorzubereiten. Schweizer Überraschungen gab es aber auch bei den drei Mittagskonzerten im Restaurantzelt: so der vor allem auch als Komponist mehr Beachtung verdienende, noch ziemlich unbekannte Pianist Ricardo Garzoni - endlich einmal ein Tessiner Musiker in Willisau! -, die kompakten Saxophonsätze der aus drei Saxophonisten mit Baß und Drums bestehenden Marco Käppeli Connection mit ihren quirligen Kwela- und Karibik-Verarbeitungen, und schließlich der „lüpfige“, attraktive, aber laute Funk- und Rockjazz des neuen Sextetts Donkey Kong's Multi Scream.

## Großartiger Schlußpunkt

Wie nicht anders zu erwarten war, wurde der lange Auftritt des Star-Trios Chick Corea, Miroslav Vitous, Roy Haynes zum glanzvollen und begeisternden Schlußakt des Festivals, eine „Trio Music“, die durch die dabei zum Ausdruck gekommene, fas-

zinierende Könnerschaft aller drei, die Brillanz der Artikulation und die traumwandlerisch sichere, totale Kommunikation im Zusammenspiel, alles Vorangegangene in den Schatten stellte. Wenn solche Programmpunkte, auch wenn sie die finanziellen Grenzen eines Festival schnell einmal erreichen, wieder vermehrt das Gesamtprogramm prägen, wird wie in früheren Festivalzeiten von einer Tendenz zum Publikumsschwund kaum mehr die Rede sein. Die ausgeprägte, beispielhafte, aber sehr risikoreiche Gewichtung von Programmpunkten mit europäischen und Schweizer Musikern müßte darunter nicht zwangsläufig leiden. Aber auch andere Umstände gilt es für Niklaus Troxler vermehrt zu berücksichtigen; zum Beispiel eine immer mehr zu beobachtende Umschichtung des Willisauer Publikums: die alte Fan-Gemeinde „angefressener“ Besucher bröckelt langsam ab und eine zweite Generation neuer, jüngerer Hörer scheint sich erst langsam zu bilden. Die weltweit immer weiter voranschreitende Zerfaserung des sogenannten aktuellen, neuen und freien Jazz in immer vielfältigere Spiel- und Stilvarianten und die damit einhergehende Spezialisierung des Publikums, dessen Interesse und Offenheit bei weitem nicht mit dieser Verbreiterung des Musikspektrums Schritt hält, sind im übrigen weitere Faktoren, die einzukalkulieren sind. Man darf gespannt sein, wie Troxler - aber auch andere Festivalmacher - in Zukunft auf die sich verändernden Musik- und Publikumsströmungen reagieren werden.

Johannes Anders

## Harmonischer Dreiklang

### Chick Corea Trio

Die Friedrich-List-Halle inmitten der Landesgartenausstellung war Ort der wohl ersten Schallplattenaufnahme in Reutlingen. Was das Chick Corea Trio dort hören ließ, war harmonisch glänzend ausgetüftelt, Standardthemen und eigene Kompositionen.

Die Halle war vollbesetzt, die, die gekommen waren, den Komponisten und Neuerer Corea, der mit „Cirole“ und „Return to Forever“ den Jazz weiterentwickelt hat, kamen dabei nicht auf ihre Kosten. Die Mehrzahl der Zuhörer - etwa 1400 mögen es gewesen sein - wurden in ihren Erwartungen erfüllt. Sie hörten ein rhythmisch perfekt aufeinander eingespieltes Trio mit dem gebürtigen Tschechen Miroslav Vitous und dem legendären Bebop Schlagzeuger Roy Haynes, Standards wie „Autumn leaves“, „Night and day“ und „Sophisticated lady“ gerieten dabei fast zu schön. Corea bewegte sich überwie-



Chick Corea



Miroslav Vitous



Roy Haynes Fotos: Manfred Rinderspacher

gend auf den Mittellagen des Flügels, ohne die Zuhörer mit schnellen Tempi zu überfordern. Auch Roy Haynes gelang es nur schwer, Akzente zu setzen. Am besten dabei waren die Kompositionen von Vitous „Mirror vision“ und von Corea „Matrix“, beide sauber und exakt gespielt. Bei den Solostücken nach der Pause wußte nur der Schlagzeuger zu überzeugen. Corea mit einer Komposition von Alexander Skrjabin und Vitous mit einer Persiflage auf das „Concierto de Aranjuez“ fielen dagegen deutlich ab. Rundherum muß man sagen, daß die Klassikfreunde bei diesem Konzert auf ihre Kosten kamen - sie besetzten auch größtenteils das erste Drittel der Halle bei einem Eintrittspreis von 40 DM. Die anderen mußten sich damit begnügen, einer Schallplattenaufnahme beigewohnt zu haben.

Michael Frohne

**„Offen nach allen Seiten  
und ohne Drill“**

## Neue „Privatschule für Jazz und Rock“

Der Rotwein gluckst, die Zigarren dampfen. Und es gibt noch etwas, Gelächter, viel Gelächter. Wir sind schon längst mitten drin im Gespräch. Thema: Jazz als Unterricht. Ob das denn ein so erheitern-des Thema ist? Durchaus nicht. Aber meine beiden Gesprächspartner Rainer Stephan und Werner Engiert, beide von Beruf Lehrer und begeisterte Jazzmusiker, sie geben nicht ohne Sarkasmus Einblicke in die grotesk-düstere Sphäre offizieller Jazzpädagogik und plaudern darüber, was den erwarten kann, der mit dem Thema Jazz ins Examen steigt. Schlimmes. Mich schüttelt's. Nein, die Auswüchse eines engbrüstig sturen Akademismus, sie sind gar nicht zum Lachen und uns wird klar, daß unser Gelächter der Münchhausensche Zopf ist, mit dem man sich aus dem Sumpfloch herauszuwinden hofft.

„Halten Sie mich ruhig für einen Idealisten und Enthusiasten“ meint Werner Engiert dann, „aber ich meine tatsächlich, daß es sich lohnt, hier etwas zu ändern, etwas besser zu machen.“ Das Unternehmen, das hier kräftig aufforsten möchte, ist die erste Freiburger „Privatschule für Jazz und Rock“, die am 15. Oktober in der Tullastraße 50 ihre Pforten für den Lehrbetrieb öffnen wird.

Wie es denn überhaupt zu dieser Schule gekommen ist? Rainer Stephan erinnert sich: Da war eine Autofahrt nach Frankfurt

zusammen mit Freunden, Wolfgang Gottwalt war dabei, der ausgebildete Musiklehrer, der trotz Staatsexamen ohne Job blieb, und da kam der Gedanke an Selbsthilfe auf. Endpunkt vieler Überlegungen und Vorarbeiten: die Jazz- und Rockschule. Meine Gesprächspartner wissen eine ganze Reihe von Gründen für das Auf-die-Beinestellen dieser Schule zu nennen; da ist unter anderem die große Nachfrage nach Jazzunterricht, denn versierte Musiker werden immer wieder vom Nachwuchs angegangen, da ist die stiefmütterliche Behandlung des Jazz an den meisten Schulen und da ist auch das völlige Fehlen regelmäßiger Jazzkurse auf breiter Ebene, denn Jazzaktivitäten an der Freiburger Musikhochschule scheinen über eine gewisse Bannmeile nicht hinauszureichen.

### Auf Bergers Woodstock-Fährte

Getragen wird Freiburgs neue Jazz- und Rockschule von vier Gesellschaftern, neben Rainer Stephan und Wolfgang Gottwalt sind da noch die Lehrer beziehungsweise Amateur-Jazzler Alfred Höhn und Julius Renner als Kapitaleinleger beteiligt, auf den Schultern der vier lastet das Risiko des Unternehmens.

Das Anbohren öffentlicher Stellen war bisher vergebens, weil die Schule kein Musikverein ist, wird auch vom Staat keine müde Mark locker gemacht. Spenden? Ja, das hat es bis jetzt schon gegeben. Ein Orchesterleiter aus Freiburg hat ein Schlagzeug und zwei Notenständer gestiftet, ein Freiburger Musikgeschäft hat sich von einem E-Piano getrennt.

12 Schüler sind bisher eingeschrieben, denen steht eine geballte Lehrkräfteladung von über 20 Mann gegenüber, mit rund 50 Interessenten jedoch wird derzeit noch verhandelt. Längst bin ich gespannt auf die Namen der Lehrer, Stephan und Engiert schieben die Liste auf den Tisch. Schau schau. Ein Blick genügt. Alles alte Bekannte. Die Größen der Freiburger respektive südbadischen Szene. Fast lückenlos. Ich picke einige Namen heraus, Erden Biegen zuständig fürs Trompetenfach, Michael Schweizer im Block der Saxophonexperten, Lucas Heidepriem als Vertreter der Posaune, Christian Knobel bei den Keyboardern, Jörg Niessner bei den Gitarristen, Dieter Hg, der Musiker, der zur Zeit am meisten überregional von sich reden macht, er gehört zu den Lehrern der Baßabteilung, bei den Schlagzeugern findet sich Heinrich Lukas Lindenmaier, Werner Engiert vermittelt Theorie und Praxis der Improvisation und für Gesang ist Viola Galgoczy-Mecher zuständig.

Ein kurzer Blick auch auf den Lehrplan. Da findet sich neben Instrumentalunterricht das Combospiel, da ist neben der

schon erwähnten Theorie und Praxis der Improvisation auch die Gehörbildung, da soll eine Schul-Bigband gegründet und da sollen Workshops mit illustren Vertretern der Szene abgehalten werden. Ansprechen möchte die Schule nicht nur die berühmten „jungen Leute“, sondern auch ältere Semester mit kräftigem Nachhol- und Auffrischungsbedarf sowie Kinder ab 6 Jahren. „Kinder?“ frage ich erstaunt. Meine Gesprächspartner setzen mir mit Engagement und Überzeugungselan auseinander, wie gut es sein kann, wenn man Kindern den spielerischen Zugang zur Welt der Klänge ermöglicht und ich erinnere mich an Mauricio Kagels böses Wort am Ende der Sechziger Jahre, das da sinngemäß lautet: Musikerziehung an den meisten Schulen bedeutet das Heranzüchten „musikalischer Unteroffiziere“. Bei den Fragen nach dem pädagogischen Konzept der Freiburger Schule für Jazz und Rock gerät der sonst eher stille und zurückhaltende Werner Engiert ins Glücken. „Wir wollen Offenheit nach allen Seiten und wir wollen keinen Drill“ erklärt er. Offenheit, so ist zu erfahren, hat er vor allem bei jenem Musiker gelernt, der inzwischen die erste Adresse für Adepten der improvisierten Musik geworden ist, bei Karl Berger, dem Heidelberger, der im amerikanischen Woodstock seine weltbekannten Kreativkurse abhält.

Als Jazzpurist dürfe sich keiner der Freiburger Lehrer gebärden, so stimmen meine Gesprächspartner überein, Fähigkeiten und Neigungen der Schüler sind ausschlaggebend. Die Schule in der Freiburger Tullastraße soll zu einer Stätte der Kommunikation zwischen Schülern und Lehrern werden, im Combospiel soll der einzelne Schüler das differenzierende Hinhören und Eingehen auf den Partner erfahren, die Schüler sollen merken, daß sich auch im Freiraum des Improvisierens gewisse Gesetzmäßigkeiten ereignen, daß improvisierte Musik ein Modell für gegenseitige Toleranz sein kann.

Sein kann, ganz recht. Daß aber gerade in dieser Beziehung Anspruch und Wirklichkeit immer wieder schroff auseinanderdriften, daß der geforderten Toleranz der bisweilen rücksichtslose Machetenkampf auf der Jazz- und Rockszene permanent den Garaus macht, das wird auch von meinen beiden - nunmehr etwas bitter lächelnden - Gesprächspartnern nicht bestritten. Ein Widerspruch, den wir verbal nicht zu lösen vermögen. Und bei aller Sympathie für die neue Freiburger Privatschule, aber ob es ihr neben rein praktischen Erfolgen auch beschieden sein wird, etwas zur Entkrampfung der Szene beizutragen, es bleibt abzuwarten.

Klaus Robert Bachmann  
(Kontakt: Privatschule für Jazz und Rock,  
Tullastr. 50, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/ 50 00 79)

## Philadelphia Int. Jazz Am Colloquium '84

Jazz als Gegenstand akademischer Forschung und Auseinandersetzung ist in seinem Ursprungsland, wie überall sonst auf der Welt, noch weitgehend Neuland und ein auf Einzelinitiativen und besondere Interessen angewiesenes Unterfangen. Nur an zwei Universitäten in den USA gibt es Institute, die in dieser Hinsicht von Bedeutung sind; das eine an der Rutgers University in Newark, New Jersey, das andere an der Tulane University in Tulane, Missouri. Freilich existieren eine Reihe Publikationen, die historische, soziale und kulturelle Funktionen des Jazz beleuchten. Woran es bislang jedoch mangelt, ist ein übergeordneter Rahmen, der all diese Ansätze in einen Zusammenhang stellt, und der den Autoren und den historischen Persönlichkeiten in der Jazzmusik die ihnen gebührende Bedeutung zumißt. Zumindest einen ersten, sehr wesentlichen Beitrag dazu sollte PIJA '84, das Philadelphia International Arts Colloquium, das Anfang Juni an der Temple University auf Initiative der Temple angegliederten Jazzradiostation WRTI veranstaltet wurde, geleistet haben. PIJA '84 fand im Rahmen der Feierlichkeiten aus Anlaß des 100jährigen Bestehens der Temple University und des seit 15 Jahren bestehenden Jazzprogramms von WRTI statt. Die Idee war, Musikwissenschaftler, Historiker, Journalisten, Produzenten und Musiker zusammenzubringen, um ihnen die Möglichkeit zu geben, über die verschiedensten Aspekte dieser Kunstform miteinander zu diskutieren, um ein besseres historisches Verständnis zu erwecken und Perspektiven für zukünftige Entwicklungen zu eröffnen. Dazu waren bedeutende Persönlichkeiten des Jazz aus allen Teilen der USA eingeladen und für die Vorträge, Podiumsdiskussionen und Workshops angekündigt, aus denen sich das Programm für das Symposium im wesentlichen zusammensetzte. Unter den Rednern befanden sich Dan Morgenstern, Direktor des Institute for Jazz Studies an der Rutgers University und ehemals Downbeat-Herausgeber, Gitarrist und Musikhistoriker Kenny Burrell, George Russell, Komponist und Musiktheoretiker, Schlagzeuger Philly Jo Jones, Jazzhistoriker Danny Barker und viele andere.

Die beiden Tage waren aufgegliedert in je zwei Vormittags- und zwei Nachmittags-sitzungen, in welchen das Gebiet „Jazz-musik“ aufgeschlüsselt war in historische,

sozialwissenschaftliche, juristische und wirtschaftliche, sowie die Medien betreffende Aspekte. Nachdem James Spady als Vertreter der Veranstalter und Chef des Organisationskomitees alle Anwesenden begrüßt und das Programm vorgestellt hatte, begann die erste Sitzung so-gleich mit einem Glanzpunkt: Kenny Burrell, selbst renommierter und beinahe schon legendärer Jazzmusiker, leistete einen wertvollen Beitrag zur Einschätzung der historischen Bedeutung des Werkes von Edward Kennedy „Duke“ Ellington. Im Rahmen der von ihm begründeten Jazz Heritage Foundation betrieb Burrell seit 1975 Forschung, und sein Referat über Duke Ellington, sein Werk und sein Erbe, die „Ellingtonia“, stellt das Resümee dieser Arbeit dar. Er präsentierte „Ellingtonia“ als den bedeutendsten musika-lischen Beitrag im 20. Jahrhundert.

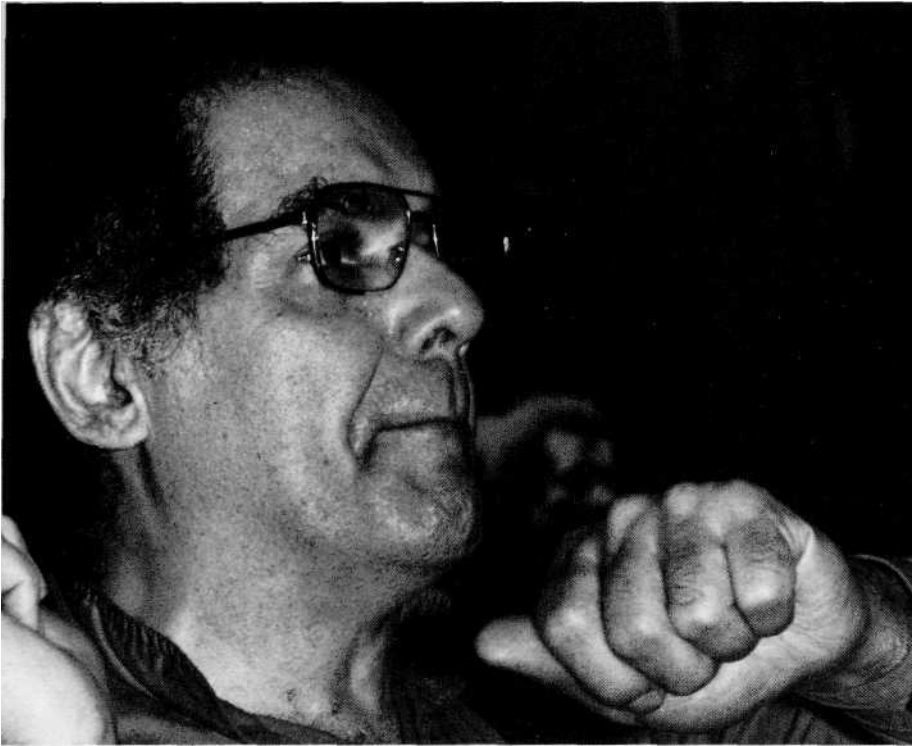
Als nächster Programmpunkt stand Jazz als Gegenstand der Sozialwissenschaften auf der Tagesordnung. Ethnomusikwis-senschaftler George Starks versuchte ein-mal mehr, mit der lange fälschlich geheg-ten Meinung aufzuräumen, Jazz gehe im wesentlichen auf Einflüsse europäischer Musik zurück. Er verdeutlichte dies am Beispiel der Anfang des Jahrhunderts exi-stierenden Jenkins Orphanage Band in South Carolina, aus der viele legendäre Jazzpioniere hervorgingen. Michael White unterstrich die historische und aktuelle Bedeutung von Tradition in den New Or-leans Brass Bands zwischen 1900 und 1984. D. Antoinette Handy referierte über Mary Lou Williams und ihre Schlüssel-funktion als schwarze Jazzinstrumentali-stin, und Neil Leonard gab aufschlußrei-che Einblicke in die kunstformspezifische Sprache der Jazzmusiker, lone Vargus, Dekan der Fakultät für Erziehungswissen-schaften an der Temple University, griff in der anschließenden Podiumsdiskussion mit den Referenten als Diskussionsleiterin einige der Fragen aus dem Publikum auf und ging in diesem Zusammenhang auf Probleme ein, die spezifisch für die So-zialwissenschaften entstehen, wenn sie Jazz als Gegenstand haben.

Die Nachmittagssitzung am Freitag war der Quellen- und diskographischen For-schung vorbehalten. William Welburn zeigte den Nutzen spezieller Sammlungen „Schwarzer Kultur“ für die Erforschung der Geschichte des Jazz auf. James Bur-den präsentierte anhand von Quellenma-terial ein Stück Jazzgeschichte in Phila-delphia. Er strich die überregionale Be-deutung des von hier stammenden Jazz-pioniers Luckeyeth Roberts heraus und machte deutlich, daß das in dieser Hin-sicht bislang unbeleuchtet gebliebene Philadelphia durchaus ein nicht unbedeu-tendes Zentrum für die Entwicklung des Jazz darstellte.

Ed Berger vom Rutgers University Insti-tute for Jazz Studies gab einen diskogra-phischen Überblick über das Werk Benny Carters und benutzte dieses exempla-risch, um auf Probleme professioneller Plattensammler hinzuweisen. Seine Aus-führungen über die „alternate takes“, Zweitaufnahmen, wie in den frühen Jah-ren der Studioteknik üblich, waren vor allem vor dem Hintergrund der kürzlich unter seiner Mitarbeit von dem Institut ver-öffentlichten LP-Kassette „The Greatest Jazz Recordings of All Time“ interessant. Der Samstag begann erneut mit einer Po-diumsdiskussion, diesmal mit vier Refe-renten zum Thema „Einfluß von Recht und Wirtschaft auf Jazz“. Die beiden er-sten Referate bestanden im wesentlichen aus Hinweisen und Ratschlägen zu ver-tragsrechtlichen Problemen, wie sie bei Plattenaufnahmen entstehen können. Philip Asbury und David Steinberg, die beide bereits viele Jazzgrößen rechtlich betreuten, zeigten Möglichkeiten der pro-fessionellen Vermarktung des Jazz auf, die in den USA wie nirgendwo sonst wahr-genommen werden. Auch Ray Pitts, ehe-maliger Vertriebsmanager für CBS in Eu-ropa, gewährte solche Einblicke, versah sie aber gleichzeitig mit deutlich kritischen Anmerkungen und sprach von seinen Er-fahrungen in Sachen Jazz außerhalb der USA. Jazzhistoriker Dempsey Travis stell-te sein neues Buch vor und entschlüsselte wirtschaftliche Determinanten, die die Entwicklung des Jazz beeinflussten. Ein weiterer Höhepunkt des Konferenz-programmes war dann der Vortrag - denn als solcher kann er bedenkenlos bezeich-net werden - von Danny Barker. Der Gi-tarrist und Banjospieler Barker, geboren und aufgewachsen in New Orleans, lebte von 1930 bis 1966 in New York City. Er ist eine lebende Quelle der Jazzgeschichte. Nicht nur die Anekdoten und Anekdot-chen, die er zu erzählen vermochte, son-dern auch die Sprache selbst, seine Mimik und nicht zuletzt seine reichlich demon-strierte Gestik zeigten einmal mehr allen, die es noch nicht wußten, daß Jazz mehr ist als „nur“ Musik, es ist eine Lebensauf-fassung. Danny Barker ist markantes Bei-spiel für den „walkin' n' talkin'“ Jazz-musician.

Gleich nach der Mittagspause stand dann der nächste Höhepunkt an: George Rus-sell. Der Komponist und Musiktheoretiker, der sich auch schon vorher lebhaft an Diskussionen beteiligt hatte, gab eine kurze Einführung in das von ihm entwickelte „Lydian Chromatic Concept“ und erzählte dann Autobiographisches. Er unterstrich den Einfluß, den Benny Carter, Max Roach und Miles Davis auf seine Person und die Entwicklung seiner Theorie hat-ten. Dann exemplifizierte er Coleman Hawkins, Lester Young, John Coltrane





Gab eine kurze Einführung in das von ihm entwickelte „Lydian Chromatic Concept“ und stellte Kreativität als das nach wie vor essentiellste Element des Jazz heraus: George Russell  
Foto: Konstanze Streese

und Ornette Coleman als Stufen einer musikgeschichtlichen Entwicklung, indem er ihre Musik auf sein Lydisches Konzept hin interpretierte. Schließlich stellte er Kreativität als das nach wie vor essentiellste Element jeder Musik, besonders jedoch des Jazz heraus. Er beendete seine Rede mit dem Appell an alle Anwesenden, ihre Kreativität nie zu verlieren, was vom Publikum mit starkem Beifall aufgenommen wurde.

Die letzte der Podiumsdiskussionen war dann dem Jazz in den Medien gewidmet. Bill McLaurin, leitender Redakteur für WRTI, gab eine kurze Einführung in das Thema. Nach ihm erhielt Dan Morgenstern von der Rutgers University das Wort, um einen historischen Überblick über die für den Jazz relevante periodische Literatur zu geben. Er erwähnte frühe Magazine in England und Frankreich und erläuterte den entscheidenden Einfluß des Swing für den Durchbruch des Jazz in die Medien und die Leserschaft in den USA. Nikki Nakatani berichtete von eigenen Erlebnissen mit Jazzgrößen in ihrer Zeit als Reporterin zwischen 1940 und 1960, und Garland Thompson schließlich hob noch einmal die Signifikanz der Medien für die historische Forschung in Sachen Jazz hervor.

Die regulären Sitzungen waren damit beendet, aber es standen noch zwei außerordentliche Programmpunkte an. Bei dem

ersten handelte es sich um einen in Produktion befindlichen Bop-Film über Dizzy Gillespie: . . . and the melody still lingers on.“ Die Bezeichnung „Bop-Film“ ist dabei - so die Produzenten - ganz bewußt gewählt, da der Film, wie der oben bereits erwähnte Vortrag von Danny Barker, nicht chronologisch-dokumentarisch sein soll, sondern durch die Technik des Zusammenschneidens verschiedenster Szenen ein Gefühl für diese Stilrichtung des Jazz und die damit verbundene Lebenshaltung vermittelt werden soll. Soweit dies in den gezeigten Ausschnitten deutlich werden konnte, schien es durchaus gelungen.

Als letzter Programmpunkt war dann eine Demonstration zum Thema „Einfluß moderner Technologie auf einen Jazz-Komponisten“ durch Jamaaladeen Tacuma, dem ehemaligen Bassisten in Ornette Colemans Band und Downbeat-Poll-Sieger, vorgesehen. Beeindruckend waren seine Offenheit gegenüber neuer Technologie, neuen Strömungen im Jazz und seine Aussagen über stilmäßige Entwicklungen. Mit seinen Ausführungen zu Colemans Harmelodics und dessen Einflüsse auf seine eigenen Kompositionen kam die Konferenz, wie es James Spady in seiner Einleitung zu dieser Demonstration bereits angedeutet hatte, zu einem logischen Ende. Man hatte bei Duke Ellington begonnen, hatte sich über Sozialwissenschaften und Geschichtsforschung vorge-

arbeitet zur wirtschaftlichen Realität und Repräsentanz des Jazz in den Medien der Gegenwart, hatte schließlich die Entwicklung zweier, für verschiedene Generationen repräsentative Musiker (Danny Barker, George Russell) kennengelernt, um inmitten des Werkes eines modernen Jazzkomponisten anzugelangen, der interessanter- und bezeichnenderweise mit seinen Aussagen über zukünftige Entwicklungen im Jazz das Ende offenließ.

Anschließend fanden sich viele der Referenten und Symposiumsteilnehmer zu anregenden, äußerst interessanten Unterhaltungen und Diskussionen zusammen, wobei auch zum Ausdruck kam, daß alle Anwesenden mit dem Verlauf der Veranstaltung sehr zufrieden waren.

Noch ein Wort zu den parallel laufenden Workshops, denn auch dafür hatten sich die Veranstalter Von PIJA '84 etwas Außergewöhnliches einfallen lassen. Sie hatten nämlich nicht, wie sonst üblich, versierte Profi-Musiker herangezogen, sondern sich zum Ziel gesetzt, durch möglichst viele junge Teilnehmer einer musikalisch hervorragenden, dem Jazz gegenüber jedoch häufig unaufgeschlossenen Schulbildung zu einem weiteren Akzent zu verhelfen. Viele der Teilnehmer und auch die Workshop-Leiter bestätigten, daß dies durchaus auch gelungen sei. Kenny Burrell, George Russell, Philadelphias legendärer Philly Jo Jones, Jamaaladeen Tacuma und Downbeat-E-Bass-Talent Gerald Veasley waren unter den durchweg hervorragenden Lehrern. Schade nur, daß die Workshops, wie auch die Konferenz selbst, überregional nicht mehr Beachtung fanden, nicht mehr Teilnehmer anzogen. Die Gesamtzahl des Publikums dürfte sich auf nicht mehr als etwa 150 Personen, vornehmlich aus Philadelphia selbst, belaufen haben. Trotzdem muß PIJA '84 in jedem Fall als erfolgreich und als Schritt in die richtige Richtung bezeichnet werden. Alle Teilnehmer - und besonders die Referenten selbst - machten regen Gebrauch von der Möglichkeit, mit einer Anzahl von Jazzbewanderten aus allen Bereichen zu kommunizieren, wie sie sich wohl so bald in einem solchen Rahmen nicht wieder bieten dürfte. Selbst wer aus den eigentlichen Referaten nichts gewonnen haben sollte, der ergriff zumindest in den Pausen diese Chance.

Es bleibt nur zu hoffen, daß PIJA '84 nicht das einzige Symposium seiner Art bleibt und die Veranstalter dieses Projekt in zukünftigen Jahren fortführen. Nachtrag: Die Herausgabe einer Festschrift aus Anlaß der Konferenz mit Beiträgen der Referenten ist geplant. Interessenten wenden sich bitte an: James Spady, P. O. Box 15057 Philadelphia, PA 19130, USA.

Karl-Heinz Kessler

New Bop 1984

## Günther Klatt Quartett

Günther Klatt, im Mai 1957 in München geboren, brachte sich das Spiel auf dem Tenor- und gelegentlich Sopransaxophon selbst bei. Er nahm zwar an Jazzkursen teil, die Joe Viera veranstaltete, sieht sich aber bewußt als Autodidakt. Nachdem er 1976 erste musikalische Schritte versucht hatte, nahm ihn 1979 Pianist Nico Bunink in seinem Quintett mit auf Hollandtournee; zwischen 1980 und 1981 bereiste er bereits mit seiner eigenen Gruppe Holland, Belgien, Deutschland und Österreich. Er musizierte in den Bands von Dusko Goykovich, Sam Rivers, Doug Hammond, Wayne Darling, Billy Elgart und Lala Kovacev, gewann den Wettbewerb „First European Jazz Competition“ (übrige Ensemblemitglieder: Pianist Paul Grabowsky, Bassist Daniel Anderson, Schlagzeuger Hacky Hartmann) und erhielt ein Stipendium des Kulturreferates der Stadt München. ENJA-Chef Matthias Winckelmann urteilt: „Erste Assoziationen, die das Günther Klatt Quartett auslöst, sind Ellington, Monk, Paul Gonsalves bis hin zu Archie Shepp, Albert Ayler. Für Günther Klatt sind weniger Stilrichtungen als Persönlichkeiten wichtig. Inspirierend ist die Aussage. Bei aller tonlicher und harmonischer Freiheit wurzelt die Musik des Quartetts im zeitgenössisch verstandenen Bebop und seinem Rhythmus. Günther Klatt ist auf dem Weg, seine eigene Stimme zu formulieren. Die Musik seines Quartetts läßt hoffen, daß er nicht im Eklektizismus stecken bleiben wird. Sie ist vital, ansteckend und persönlich - Jazz im besten Sinne.“

Günther Klatt und seine Freunde (von der eingangs erwähnten Begleitung blieb lediglich Paul Grabowsky; Rocky Knauer zupfte Kontrabaß, Andreas Krieger trommelte Schlagzeug, Marty Cook, eines der jungen, vielversprechenden Talente New Yorks, er erwarb sich Lob und Anerkennung in der Gesellschaft Jeanne Lees, Gunter Hampels und Annette Peacocks, blies Posaune) konnten sich während ihres Konzerts im Münchner Jazzlokal Unterfahrt blind auf die Treffsicherheit des Kompositionstalents ihres Chefs verlassen, das einerseits Thelonious-Monk-gelehrt vertrackt operierte; andererseits verblüffend einfach und logisch argumentierte. Trotz Ecken und Kanten, die - gefährlich scharf geschliffen - auf den ersten Blick Fluß und Bewegungsfreiheit zu beeinträchtigen drohten, gerieten Explosivität und Improvisationsdrang nie in Gefahr. „For Trio“ stürzte nach vorne um wieder in sich zurückzukehren und seinen Ausführenden für die Spanne ihres Gedankenaustausches freie Hand zu lassen. „For Bibi“ und „Strange horn“ - beides

vorzüglich ausgestaltete Balladen; letztere Duke-Ellington-Intimus Billy Strayhorn gewidmet - gestatteten Intimität, Vertrautheit und Gedankenverlorenheit. Sie blieben angewiesen auf Zartheit und Rücksichtnahme. „Pompeian Tango“ lockerte seine streng argentinisch motivierte Rhythmik und verzögerte geschickt seine Fortsetzungen. Er erschloß streckenweise sogar neue Themenkreise; erstaunlich selbstverständlich eingeflochten und ohne Angst vor unkonventionellen Ergänzungen. Reizvoll die eigenwillige Farbmischung Tenorsaxophon/Posaune/Melodica. „Traffic“, im Fünfvierteltakt gehalten, avancierte außerordentlich dicht zu einer Tour de force aggressiv getimter Selbstdarstellung sämtlicher Beteiligter. Egal wie in wenigen Jahren Retrospektiven über die Jazzmusik der achtziger Jahre ausfallen werden; sie dürften über die Erneuerung und Erweiterung der Ideen und Entdeckungen der Bebop-Ära erzählen; über ihre Ausläufer, ihre Einflüsse, ihre Beständigkeit - und über Künstler vom Kaliber Günther Klatts, die Tradition und Errungenschaft als Plattform für frische Alternativen wählten, ohne Brücken niederzureißen, die große Vorbilder errichteten.

Michael Wangler

Mal schmeichelweich, mal hart im Biß

## Arthur Blythe

Wer sich bislang stets mit dem handlichen Dekadenprinzip geklitterter Jazzgeschichte (etwa so: alle zehn Jahre ein wirklich neuer Stil) zufriedengegeben hatte, ist spätestens seit Beginn der 80er Jahre schon mehr als einmal verwirrt worden - die Musiker halten sich einfach nicht mehr an den Tenor der jazzpäpstlichen Mitteilungen aus Joachim-Ernst Berendts Baden-Badener Jazz-Klausen. Sie spielen wild und durcheinander, wonach ihnen gerade der Sinn steht, mal wuchtig ekstatisch, mal in sich selbst versunken. Und wenn es denn für zeitgenössische Jazz-Fixpunkte wie den Saxophonisten Arthur Blythe überhaupt ein Stil-Kriterium gibt, dann dieses: ob in einem Ur-Oldie aus Fats Wallers stürm- und whiskybewegten 30ern, ob in einem Free-Jazz-Inferno, das auch Ornette Coleman hätte entfesseln können, allerorten interessiert die Jazzer von heute vor allem ihr eigenes Verhältnis zur gelebten Tradition. Meilenstein will keiner sein und mancher wird es gerade deshalb doch.

Arthur Blythes Gastspiel im kleinen, aber atmosphärenreichen hannoverschen Jazz Club, ist ein Musterbeispiel für diese Haltung moderner Musiker ihrer eigenen Ahnenschar gegenüber. Blythe, der jetzt 43jährige, hat eine geraume Weile ge-

braucht, um sie zu finden - sein Einstand vor vier Jahren hatte ihn noch als eher moderate Randerscheinung des modischen Free Funk erscheinen lassen.

Im Club präsentierte sich Blythe samt seinen drei derzeitigen (und damaligen) Kollegen Bobby Battle, Calvyn Bell und Bob Stewart vor allem als Melodiker. Und das nicht nur deshalb, weil Oldtimer wie der „Jitterburg Waltz“ zu seinem Repertoire gehören. Auch über modernen, kurzgeschnittenen Phrasen bauen Blythe und Co. sehr dicht montierte Melodiemotive auf, die oft bruchlos ineinander übergehen und nur selten ein Gerüst aus häufig wechselnden Harmonien benötigen. Das Quartett bleibt stets auf dem Teppich, der deshalb so tragfähig ist, weil seine Schlingen sowohl rhythmisch wie melodisch fest verwoben sind. Bob Stewart, der allgegenwärtige Solist des Abends, nutzt seine Tuba wie einen Kontrabass - nur daß sein wuchtiges Instrument weit mehr explosive Akzente zu setzen vermag als ein friedlich wandernder Bass. Wer darüber hinaus Stewarts Sololinien verfolgt, verirrt sich schon mal in den unerwartet eleganten Windungen des Instruments, das man zunächst für so behäbig halten mochte.

Wo es in der rhythmischen Unterwelt derart vehement brodelte (anders ist Stewarts unerhört variantenreiches Spiel kaum zu fassen!), da kann sich der Gesamtsound gar nicht in Sackgassen festfressen. Obwohl: die Gefahr besteht. Und zwar immer dann, wenn Drummer Battle sich mit allzu ostinater Sturheit auf bestimmte wuchtige Muster festlegt und Gitarrist Bell ihm willig in die Unbeweglichkeit folgt. Doch Stewart und Blythe, die sich nahezu blind zu verstehen scheinen, finden noch immer den Weg zurück. Und entfesseln dabei nacheinander die unterschiedlichsten Feuerwerkserien - mal eines mit durch und durch schwarzen, holzschnittig einfachen afrikanischen Mustern, mal eines, das den swingenden Blues zum Ausgangspunkt brillanter Improvisationen nimmt, dann wieder eines, das zeitgemäße Rock- und freie Jazz-Motive neu verarbeitet.

Und schließlich: wo sonst noch wäre auf der internationalen Jazz-Szene eine Saxophonstimme wie diese zu entdecken? Die Eleganz, die Leichtigkeit, mit der Blythe den Ton zwischen zart und grell, zwischen schmeichelweich und aggressiv pendeln läßt, finden ihresgleichen derzeit nirgends. Charlie Parker ohne die desillusionierte Kälte des Drogenelends, Johnny Hodges aus Ellingtons Orchester, jedoch mit gebremstem Schmelz, Art Pepper von der coolen Westküste mit sehr viel mehr Feuer - das sind nur drei der vielen Jazz-Facetten, die Arthur Blythe zu einem schwer faßbaren aktuellen Jazz-Phänomen werden lassen - und sein Konzert im Jazz Club, zu einem Ereignis, das lange nachwirken wird.

Michael Laages

# Jazz News

## Dezember/Januar Jazzkurse in Burghausen

Vom 14.-16. Dezember finden im Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen vier Jazzkurse statt. Es sind dies:

199. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 31 für Gitarre (Wes Montgomery), vor allem für fortgeschrittene Gitarristen, Voraussetzung Grundkenntnisse der Jazzharmonik und Notenlesen. Kursprogramm: Behandlung der Musik von Wes Montgomery (Spielweise, Kompositionen, Besprechung einiger seiner Soli anhand von Transkriptionen). Dozenten: Wolfgang Ruß, Gitarre, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

200. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 3 für Saxophon, vor allem - aber nicht ausschließlich - für Anfänger. Unterrichtsprogramm: Instrument einschließlich Bearbeitung von Blättern, Ansatz, Tonleitern/Akkorde, Übungen im Zusammenspiel, Improvisation, Geschichte des Saxophons im Jazz. Dozent: Joe Viera.

201. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 29 für Perkussion, bietet Musikern aller Instrumente sowie Sängern und Tänzern ein rhythmisches Grundtraining. Dozenten: Gerhard Laber, Perkussion, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

202. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 8 für Ragtime- und Swingpiano, für Fortgeschrittene. Kursprogramm: Stride Piano, De-

zimenbegleitung, intervallische Begleitung, Improvisation über Akkordbrechungen und Skalen (einschließlich Pentatonik), Melodieverzerrungen. Dozenten: Hans-Jürgen Bock, Klavier, Joe Viera, Geschichte.

Vom 2.-6. Januar führt das Studienzentrum für zeitgenössische Musik wieder einmal einen Großen Jazzkurs (36) durch, in dem, getrennt in Anfänger und Fortgeschrittene, die Fächer Rhythmik, Harmonik, Arrangement, Komposition, Improvisation und Zusammenspiel behandelt werden. Am letzten Tag ist ein Abschlusskonzert vorgesehen. Es sind Musiker aller Stilrichtungen willkommen, auch ganze Bands. 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 Wiedemann, Klavier, Ensemble, Axel Prasuhn, Saxophon, Flöte, Gesang, Ensemble. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr von DM 50,- (für die Kurse 199.-202.) bzw. DM 120,- (für den Kurs 203.) auf das Konto Nr. 47 716 BLZ 7 0193 000 (H. Viertel) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

## Schule für Jazz und Rock in Frankfurt

Im Februar 1985 eröffnet in Frankfurt a. M. eine private Schule für Jazz und Rock, die Berufs- und Landschülern sowie Musikpädagogen die Möglichkeit zum Studium bieten wird. Unterrichtet werden an dieser von der FFFM Musikwerkstatt gegründeten Schule die Instrumente Schlagzeug, Percussion allgemein, Congas, Trompete/Flügelhorn, Saxophone, Klavier/Keyboards, Gitarre, Bass und das Zusammenspiel im Ensemble. Der theoretische Bereich beinhaltet

die Fächer Rhythmik, Harmonielehre, Gehörbildung, Komposition und Notenkunde. Das Unterrichtsangebot wird neben Kinderklassen, Musiktherapie und Tanz vor allem Workshops mit bekannten Musikern umfassen. Zum Lehrkörper gehören: Peter Giger, Schlagzeug/Percussion, und Heinz Becker, Trompete/Flügelhorn. Kontakt: FFFM Musikwerkstatt c/o Michael Demmerle, Talstr. 17, 6382 Friedrichsdorf, Tel. 061 72/78 528.

**Die Entwicklung der Jazzmusik** ist das Thema eines Seminars, das von Ali Haurand geleitet wird und das am 5., 12., 19. und 26. November an der Viersener Volkshochschule abgehalten wird. Kontakt: Volkshochschule Viersen, Herrn Jedro, Wilhelmstr. 12, 4060 Viersen 1, Tel. 0 21 62/10 12 83. **Peter Giger** führt zusammen mit **Albrecht Riermeier** einen Percussions-Workshop an der Musikschule Charlottenburg vom 16. bis 18. November 1984 durch. Anschließend findet im Quasimodo ein Konzert am 19. November mit der Gruppe Percussion Total statt. Kontakt: Musikschule Charlottenburg, Platanenallee 16, 1000 Berlin 19.

**Michael Sagmeister** bestreitet am 9. Dezember in Tübingen in Jimmys Musikklädle einen Jazz-Gitarren-Workshop.

**Ein Gastseminar findet vom 15. bis 21.11.1984** mit dem Trio Jorge Navarro, Piano, Alfredo Remus, Bass, und Alberto „Pocho“ Lapou-ble, Schlagzeug, nach mehreren anderen Gastseminaren mit Ashley Alexander, John Surman, Oscar Klein, George Gruntz, Stjepko Gut, Mike di Pasqua, Ralph Turner, John Abercrombie und Mike Richmond in der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz statt. Kontakt: Abteilung Jazz, Leonhardstr. 15, A-8010 Graz.

## 1. Jazzwerkstatt in Heidelberg

Der Jazz Club Haus Buhl in Heidelberg richtet am 20. und 21. November erstmals einen Workshop für improvisierte Musik aus. Dozent ist der Bassist Jürgen Wuchner. Der Workshop ist für alle Streichinstrumente gedacht, wobei auch Percussionisten und nach Absprache Bläser teilnehmen können. Dabei soll interessierten Spielern der Weg von der klassischen Musik zur Improvisation, wie sie im modernen Jazz geübt wird, geöffnet werden. Die Verträutheit mit Jazz ist somit keine

Ein **Jazz Workshop**, in dem es um Grundlagen der Improvisation über Akkordfolgen, Skalen, Motive und Rhythmen geht, findet vom 14.-16. Dezember an der Kreismusikschule in Viersen statt. Die Leitung hat Ali Haurand. Kontakt: Volkshochschule Viersen, Herrn Jedro, Wilhelmstr. 12, 4060 Viersen 1, Tel. 02162/10 12 83. Einen **Workshop** für improvisierte Musik führt die Stadt Münster am 10. November in Zusammenarbeit mit der Initiative für improvisierte Musik im Landesmuseum durch. Die Leitung hat Willi Kellers übernommen, zudem werden unterrichtet: Phil Minton, Lol Coxhill, Ernst Ludwig Petrowsky, Achim Knispel und Arnie Arnold. Kontakt: Initiative für improvisierte Musik, Willie Kellers, 4400 Münster, Rheinstraße 22.

## 4. Jazzkurs in Barsinghausen

Vom 2.-4. November veranstaltet die Jazzmusikerinitiative Hannover ihren diesjährigen Herbstkurs mit leicht veränderter Konzeption. Auftaktveranstaltung ist ein Dozentenkonzert am 2.11. im Raschplatz-Pavillon Hannover. Am 3. und 4.11. wird im Schulzentrum Spalterhals in Barsinghausen gelehrt und zwar Instrumentalunterricht in zwei Leistungsstufen Ensemble- und Big Band-Spiel, Rhythmusgruppen-Training, Theorie, Arrangement und Improvisation. Ein Konzert der Teilnehmer bildet den Abschluß des Kurses. Dozenten sind: Herb Geller, Saxophon, Flöte, Sigi Busch, Bass, Peter Giger, Schlagzeug, Percussions, Otto Wolters, Klavier, Bernhard Mergner, Blechbläser, Gabriele Hasler, Gesang, Matthias Weise, Gitarre. Kontakt: Matthias Weise, Lavesstr. 72, 3000 Hannover 1, Tel. 05 11/ 32 35 66.

## Straßburg: Jazz-Workshop

Am 10. November beginnt in Straßburg ein drei Tage dauernder Jazz Workshop. Es unterrichten: Jean Pierre Herzog, Gitarre, Raymond Boni, Gitarre, Gerard Marais, Gitarre, John Lindberg, Kontrabass, Joe Koinzer, Percussion. Kontakt: Federation des Associations de jazz d'Alsace, 1, rue des Ecrivains, F-67 Strasbourg.

notwendige Voraussetzung zur Teilnahme. Um den Übergang vom konventionellen Notenspiel zur Improvisation zu ermöglichen, steht im Mittelpunkt des Workshops die Erarbeitung von mehreren Arrangements, die Jürgen Wuchner eigens für diesen Zweck anfertigt. Von da aus werden sich Übungen zur Improvisation anschließen. Die Ergebnisse der 1. Jazzwerkstatt werden am Abend des 21. Novembers im Jazz Club Haus Buhl in einem Konzert vorgestellt, bei dem das Workshop-Orchester zusammen mit Jürgen Wuchners String Project auftritt. Die Teilnahmekosten betragen DM 60,-. Anmeldungen sind zu richten an Hartmut Kuhlmann, Blumenstr. 30, 6900 Heidelberg, Tel. 0 62 21/1 47 34.

## Erlanger Jazzkurs

Die IG Jazz Erlangen e. V. veranstaltet vom 6.-13. April 1985 den 5. Ferienkurs für Jazz, Blues & Jazzrock in Zusammenarbeit mit dem Freizeitamt der Stadt Erlangen. Die Dozenten sind Ala Heiler, Gesang, Werner Pusch, Trompete, Hermann Breuer, Posaune, Alan Praskin, Saxophon, Leszek Zadlo, Saxophon, Flöte, Rainer Pusch, Harmonielehre, John Thomas, Gitarre, Götz Tangerding, Klavier, Rainer Glas, Baß, und Rudi Roth, Schlagzeug. Das Kursprogramm umfaßt Instrumentalunterricht, Harmonielehre, Combospiel, Rhythmik, Jam Session, ein Dozentenkonzert und ein Abschlusskonzert. Kontakt: IG Jazz, Rainer Glas, Am Europakanal 15, 8520 Erlangen.

Am **Berklee College of Music in Boston** sind derzeit 600 Studenten aus dem Ausland eingeschrieben. Allein 15 davon kommen aus Deutschland. Kontakt: Berklee College of Music, 1140 Boylston Street, Boston, Mass. 02215, Tel. (617)266-1400.

## Altenmeller Jazzkurse

Das Bildungs- und Freizeithaus Altenmelle führt vom 18. - 23. November zwei Jazzkurse durch. Es sind dies: Jazz Gesang, Leitung Eilen Fis, und Saxophon für Anfänger, Leitung Sybille Pomorin. Kosten incl. Unterkunft, Verpflegung, Kursgebühr DM 200,-. Kontakt: Bildungs- und Freizeithaus Altenmelle, Borgholzhausenerstr. 75, 4520 Meile 1, Tel. 05422/5763.

**Drümmele Maa** ist der Name der neuen Percussion & Keys-Band von Christoph Haberer, zu der der Marimbaphonspieler und Vibraphonist Stefan Bauer, der Keyboarder Fried Bauer, der Percussionisten Michael Peters und Christoph Haberer zusammengefallen haben. Die Gruppe stellt sich im November u. a. auf dem Kölner Jazzhaus Festival mit Kompositionen von Haberer, Stefan und Fried Bauer vor. Kontakt: Christoph Haberer, Williburgstr. 9, 4600 Dortmund 15, Tel. 02 31/33 61 56. Das **Shighihara-Wells-Kürtner** Trio wird ab Januar 1985 auf Tournee gehen. Im November wird die Gruppe, die aus dem japanischen Gitarristen Paul Shighihara, dem amerikanischen Bassisten Tim Wells und dem Schlagzeuger Michael Küttner besteht, zusammen mit dem Saxophonisten Charlie Mariano eine Platte für Nabel Records aufnehmen. Kontakt: Annette Schdiwy, Trojanstr. 9, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/32 84 57. Frederic Rabold's Inspiration Orchestra, das durch zahlreiche Auftritte vor allem in Baden-Württemberg bekannt ist, kann sein 10jähriges Bestehen feiern. Rechtzeitig zu diesem Jubiläum erscheint die neue Platte „Relaxin' walk“ der Gruppe. Kontakt: Frederic Rabold, Wildunger Str. 86, 7000 Stuttgart 50, Tel. 07 71/56 36 06.

Gustl **Mayer** wirkte neben dem Neubronner Quintett, dem Flip Gehring Trio, dem Manhattan Quartett und Alfred Bruder bei der Swing-Party am Frankfurter Flughafen mit, die eine Live-Produktion für das Lufthansa Inflight-Entertainment-Programm war. Der Anlaß dieses 4-Stunden-Konzerts, das im Frühjahr 1985 an Bord der Flugzeuge übertragen wird, war das 1000. Inflight Entertainment-Programm der Lufthansa. Diese Musik-Unterhaltungsserie wird seit 1977 von JP-Mitarbeiter **Wolfgang Dohl** betreut, wobei sich speziell „Jazz On Channel 10“ zu einem Markenzeichen entwickelt hat.

**Curare** wählte eine Bad Kreuznacher Gruppe als Namen. Sie sucht in ihrer Musik Elemente des Swing, Bebop, Funk und Bossa Nova zu verschmelzen. Kontakt: Fair Play Music, Sebastian-Münster-Str. 35, 6520 Worms, Tel. 0 62 41/5 63 09.

**Klaus Ignatzek** befindet sich zur Zeit auf einer 14tägigen Tournee durch die Bundesrepublik, Österreich und die Schweiz. Mit dem Pianisten reisen der Sopransaxophonist Dave Liebman, der Bassist Dieter Hg und der Schlagzeuger Uwe Ecker, die mit Ignatzek bereits die Nabel Records LP „The Spelt“ vorgelegt haben. Radio Bremen bzw. der schweizerische Rundfunk werden je einen Auftritt der Ignatzek Gruppe mitschneiden. Für den Dezember ist die Aufnahme der ersten Soloplatte von Ignatzek für Nabel Records geplant. Kontakt: Nabel Records, Rainer Wiedensohler, Matthiashofstr. 31, 5100 Aachen, Tel. 02 41/2 57 35.

Die **Kölner Saxophon Mafia** legte Ende Oktober ihre zweite Platte unter dem Titel „Die saxuelle Befreiung“ auf dem Label Jazzhausmusik 19 vor. Kontakt: Initiative Kölner Jazzhaus, Mozartstr. 60, 5000 Köln 1.

**Ernst Ludwig Petrowsky** hat mit dem Flügelhornisten Franz Koglmann, dem Tubaspieler Raoul Herget und dem Bassisten Klaus Koch ein DDR-Österreich-Quartett formiert, das vom 14.-25. November auf Tournee geht. Das Ensemble wird dabei in Berlin, Dresden, Halle, Wismar, Magdeburg, Senftenberg und Jena auftreten. Kontakt: Franz Koglmann, Wilhelm-Exnergasse 23/5, A-1090 Wien, Tel. 31 80 84.

Die **George Steinmann Blues Band** feat. **Mike Henderson** geht, nach den Erfolgen bei ihren Auftritten im Februar in der Schweiz, im Mai 1985 wieder auf Tournee durch die Schweiz und Deutschland. Auf diesen Zeitpunkt hin ist außerdem noch eine LP in Vorbereitung. Kontakt: Kulturkarussell Rössli, Rene Meier, CH-8712 Stäfa, Tel. 01/9 26 48 67.

**Karlheinz Miklin** hat mit seinem Trio mit Ewald Oberleitner am Bass und Gerhard Wennemuth am Schlagzeug eine LP auf EMP Records herausgebracht. Außerdem wird der Saxophonist mit dem argentinischen Trio Jorge Navarro, Alfredo Remus und „Pocho“ Lapouble bei einer Tournee vom 17. November bis 8. Dezember eine weitere Platte bei EMP bei Live-Auftritten am 3. und 4. Dezember in Innsbruck und am 6. Dezember in Graz aufnehmen.

**Hans Kumpf** wird im Dezember bei Leo-Records, London, eine Platte mit dem Titel „On A Baltic Trip“ herausbringen. Darauf ist der Klarinetist mit Jam Sessions in Tallinn mit L. Saarsalu und R. Rannap, in Riga mit I. Galnieks und in Vilnius mit V. Ganelin und V. Tarasov zu hören. Außerdem arbeitet Kumpf bei dem von Leo Feigin herausgegebenen Buch „Russian Jazz“ mit, welches 1985 bei „Quarter Books“ erscheinen wird.

**Jo Thönes** führte kürzlich in Göttingen einen Saxophon-Workshop durch, der von der dortigen Jazzmusiker-Initiative veranstaltet und von der Stadt finanziell unterstützt wurde. Bei diesem Seminar, bei dem Thönes ganzheitliches Schlagzeugspiel im Jazz und Rockbereich vermittelte, nahmen 10 fortgeschrittene Schlagzeuger teil.

Das **Martin Theurer Quartett**, bestehend aus Evan Parker, Saxophon, Radu Malfatti, Posaune, Martin Theurer, Piano, und Paul Lovens, Schlagzeug, geht Ende Februar, Anfang März 1985 auf Tournee. Ausgangspunkt ist eine Produktion beim Hessischen Rundfunk. Das Duo des Pianisten mit dem Pantomimen Andy Geer plant eine Tournee für den Juni 1985. Kontakt: Martin Theurer, Pferdebachstr. 27, 5810 Witten, Tel. 0 23 02/1 38 77.

**Rainer Brüninghaus** hat nach fast drei Jahren sein Trio Brüninghaus/Stockhausen/Studer aufgelöst. Die Gruppe gehörte zu den profiliertesten deutschen Jazzbands innerhalb der letzten Jahre und gewann u. a. den SWF-Jazz-Preis 1983. Tourneen führten das Trio bis nach Mittel- und Südamerika. Pianist Brüninghaus beabsichtigt derzeit, einige Solokonzerte zu geben, und wird sich im nächsten Jahr mit einem neuen Projekt vorstellen. Kontakt: W. Oberender Postfach 1926, 5450 Neuwied, Tel. 0 26 30/82 68. **Albrecht Riermeier** wird mit der Gruppe **Percussion Total** eine Tournee in der DDR durchführen, wobei die Perkussionisten auch bei den Jazztagen 1984 im Haus der jungen Talente am 23. und 24. November in Ostberlin zwei Konzerte geben. Kontakt: Albrecht Riermeier, Willibald-Alexis-Str. 29, 1000 Berlin 61.

Das **Günther Klatt Quintett** feat. Marty Cook hat im Juni eine Platte aufgenommen, die jetzt unter dem Titel „Strangehorn“ vorliegt. Kontakt: G.K. Produktion, 8201 Sohl 8, Tel. 08065/702.

Das Trio **Wolf-Sperl-Bräuer** mit dem Pianisten Hartmut Sperl, dem Kontrabassisten und Gitarristen Bernd Wolf und dem Schlagzeuger Achim Bräuer tritt im November wieder gemeinsam mit dem amerikanischen Saxophonisten Herb Geller auf. Kontakt: Bernd Wolf, Pestalozzistr. 7, 4320 Hattin-gen, Tel. 0 23 24/20 29 78.



**Wolfgang Lauer t**

Foto: Hans Kumpf

**Wolfgang Lauer** schied am 1. Oktober freiwillig aus dem Leben. Der 1951 geborene Bassist arbeitete mit Mal Waldron, Alan Praskin, Billy Elgart, Albert Mangelsdorff, Heinz Sauer, der Gruppe Orexis und Dieter Bihlmaier und trat in letzter Zeit vorwiegend mit eigener Gruppe auf.

**Transfusion** nahm im September für das RSM-Label die Debutplatte „Cat Call“ auf. Bei der LP mit Jazzrock-Konzept wirkten mit: Matz Claus, Piano und Keyboard, Matthias Buck, Violine, Rudi Körner, Gitarre, Helmut Kipp, Schlagzeug und Perkussion, Rainer Frank, Baß, und Matthias Erlewein, Saxophon. Zum Erscheinen der LP ist zu Jahresbeginn eine Tour geplant. Kontakt: Matz Claus, Katharinenstr. 8, 7300 Esslingen, Tel. 07 11/31 74 13.

**Thomas Schweitzer** und Ali **Preisfeld** stellen sich am 2. November im Cafe Kleinkunst in Bielefeld in ihrem neuformierten Duo vor. Die zwei Musiker, die beide Altsaxophon, Flöte und Perkussion spielen, wirkten bisher in verschiedenen Formationen aus dem westfälischen Raum, wie der Thomas Schweitzer Big Band, Quartal und Phlex, mit. Kontakt: Ali Preisfeld, Engerstr. 91, 4806 Werther/Hager, Tel. 0 52 03/52 05.

**Gerhard Eichlinger** hat mit dem Gitarristen Peter O'Mara, dem Bassisten Martin Zierold und dem Schlagzeuger Tony Lush ein Quartett gegründet, das er Connection nennt. Eichlinger studierte Flöte bei Dieter Bihlmaier, Frank St. Peter und Roger Jannotta und ist Absolvent der Jazz-School München.

Das **European Jazz Ensemble** erhielt vom Danish Jazz Center eine Einladung zu drei Konzerten im Frühjahr 1985 in Dänemark. Die Gruppe, die sich aus Tony Coe, Alan Botschinsky, Toney Oxley, Ali Haurand und Eje Thelin zusammensetzt, hat eine Platte unter dem Titel „Live Northsea Festival Den Haag 1984“ auf Konnex/View herausgebracht. Auf dem gleichen Label wird ein neues SOH-Album vom Camden Jazz Festival London - live 1983 erscheinen. Kontakt: Konnex/View Records, M. Schiek, Prinzenallee 47 b, 1000 Berlin 65.

**Peter Herborn** und **Thomas Hufschmidt** erhielten mit Beginn der Wintersaison 1984/85 Lehraufträge für Jazz an der Folkwanghochschule in Essen. Thomas Hufschmidt wird die Fächer Improvisation und Ensemblespiel, Peter Herborn die Bereiche Theorie und Komposition/Arrangement unterrichten.

**Peter Sonntag** wird im Dezember mit seiner Bass E-tronic Band auf Deutschlandtournee gehen. Im Februar wird er mit seiner Gruppe und dem Gastbassisten Alphonso Johnson auf der Musikmesse in Frankfurt zu hören sein. Kontakt: amf-records, Kronprinzenstr. 5, 5100 Aachen, Tel. 02 41/50 89 43.

**Bernd Koppen** und Heinz Becker, die vor kurzem ihr erstes gemeinsames Duo-Album unter dem Titel „Tanz der Altfiguren“ auf Senti-Records vorgelegt haben, bildeten kürzlich mit dem Aachener Tuba- und Euphoniumspieler Pinguin Moschner ein Trio. Kontakt: Senti-Records, Graudenzer Str. 17, 5600 Wuppertal 2, Tel. 02 02/51 08 30.



# Jazz News

Billie Holiday hat die italienische Zeitschrift Musica Jazz die neueste Folge ihrer Reihe Jazzgeschichte nach Stilen, Epochen und Instrumenten gewidmet. Wie immer bietet die durch eine Schrift ergänzte LP eine gute Auswahl charakteristischer Aufnahmen der Lady Day von 1935 bis 1949. Die hervorragende History of Jazz, für die Musica Jazz in monatlichen Fortsetzungen schon bald 30 LPs mit Textbeiträgen veröffentlicht hat, behandelte zuletzt vor Billie Holiday: Tenorsaxophonisten, Hartem, Eric Dolphy und Duke Ellington.

Dave Brubeck wurde beauftragt, die Musik zu dem Film über Agatha Christies „Ordeal by innocence“ zu schreiben. Brubeck will in die Musik zu dem Cannon Film, in dem Donald Sutherland, Sarah Miles, Christopher Plummer und Faye Dunaway spielen, seine Komposition „Blue rondo à l'atürk“ einbauen.

Toshiko Akiyoshi veröffentlichte jetzt wieder eine neue Platte ihres Jazz Orchestra, featuring Lew Tabackin. Sie liegt unter dem Titel „Ten Gallon Shuffle“ bei Ascent Records, P. O. Box 20135, New York. N. Y. 10025, vor.

Urs Leimgruber wird im November und Dezember wieder mit dem Pianisten Don Friedman, dem Bassisten Bobby Burn und dem Schlagzeuger Joel Allouche auf Tournee durch die Schweiz, Holland, Deutschland, Skandinavien und Österreich gehen. Dieses Quartett, das 1982 in New York gegründet wurde, legte im Sommer auf Timeless seine erste LP unter dem Titel „Reflexionen“ vor. Kontakt: Wim Wigt Productions, Postbox 201, NL-Wageningen, Tel. 083 70/13 440.

Die Klein-Patrino Hot Swing Band spielte im Sommer in Sizilien und machte Mitte September erneut Aufzeichnungen im italienisch-schweizerischen Fernsehen. Dabei wurden zwei Musiker-Porträts produziert. Bei dem einen von W. C. Handy wirkten neben Oscar Klein und Lino Patruno der Pianist Romano Mussolini, der Schlagzeuger Gary Hayes sowie Jimmy Woode, Bass, Earle Warren, Altsaxophon, Barbara Dennerlein, Orgel, Dana Gillespie, Gesang, und Philadelphia Jerry Ricks, Gitarre, Gesang, mit. Bei dem anderen, dem Louis Armstrong-Porträt waren neben Klein und Patruno noch Jimmy Woode, Bruno Longhi, Gregor Beck, Ettore Zeppegno, Marcello Rosa und die Sängerin Edith Peters dabei. Die nächsten vier Folgen der TV-Sendereihe werden Red Nichols, Jelly Roll Morton, George Lewis und Hoagy Carmichael gewidmet sein. Die Porträts werden mit seltenen Film-Ausschnitten aus Lino Patrunos umfangreicher Sammlung angereichert. Im November fliegen Klein und Patruno nach Havanna, um dort und in Mexiko City Good Will Konzerte zu geben. Kontakt: Oscar Klein, Brodlaube 2, CH-4310 Rheinfelden, Tel. 00 41 61/87 36 70.

**Die Tremble Kids** haben sich nach einer zweijährigen Pause wieder formiert. Sie bestehen jetzt aus Oscar Klein, Kornett, Gitarre, Mundharmonika, Werner Keller, Klarinette, Lead, Walter Leibundgut, Posaune, Gesang, Peter Schmidli, Gitarre, Banjo, Rolf Cizmek, Bass, und Gregor Beck, Schlagzeug. Kontakt: Oscar Klein, Brodlaube 2, CH-4310 Rheinfelden, Tel. 00 41 61/87 36 70.

**Al Rapone** wird von Februar bis Juli 1985 in Europa mit seinem Zydeco Express auf Europatournee sein. Der Akkordeonist stellt in seiner Band die Geigerin Lady Liza vor, die als „the wildest fiddle player this side of the Mississippi“ in den USA bekannt ist. Kontakt: Concert Büro Rolf Schubert, Karl-Korn-Str. 2, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/32 27 29.



**Shelly Manne**  
Foto: Frank Knittermeier

**Shelly Manne** starb am 27. September im Alter von 64 Jahren in Los Angeles. Der aus New York City stammende Schlagzeuger machte sich in den 40er und 50er Jahren durch seine Mitwirkung in den Orchestern von Stan Kenton und Woody Herman bekannt, arbeitete dann mit Howard Rumsey, Shorty Rogers und verlegte seine Tätigkeit auf die Studios. Er wirkte in dem Film „The man with the golden arm“ mit, schrieb die Musik zu der TV-Serie „Daktari“ und zu den Filmen „Young Billy Young“ und „Trial of the Catonsville Nine“. Manne leitete jahrelang in Los Angeles seinen eigenen Jazzclub „Shelly's Manne Hole“ und gründete 1974 die Gruppe L. A. Four mit Bud Shank, Laurindo Almeida und Ray Brown. In den letzten Jahren war Manne auch wiederholt auf Europatournee.

**Die Dusty Broom Blues Band** plant im Herbst/Winter dieses Jahres Kurztourneen in Deutschland. Nach Absprache ist die Band in Zusammenarbeit mit dem Concertbüro Schubert, Köln, auch mit folgenden Gastsolisten zu buchen: Louisiana Red, Little Willie Littlefield und Angela Brown/Erwin Helfer. Kontakt: Klaus B. Paul, Kuhdyk 42 a, 4134 Rheinberg 3, Tel. 0 28 44/8 72.

**Overtone**, das Jazztrio, wird vom 1. bis 10. März 1985 mit dem Saxophonisten Leszek Zadło auf Tour gehen. Das Trio stellt bei der November-Tournee die soeben erschienene LP „All the things we are“ vor. Overtone besteht aus dem Pianisten Chris Beier, dem Kontrabassisten Rainer Glas und dem Schlagzeuger Rudi Roth. Für Herbst 1985 ist eine Tournee als Overtone Big Band geplant. Kontakt: Workshop Records, Rainer Glas, Am Europakanal 15, 8520 Erlangen, Tel. 0 91 31/99 28 25.

**George Wallington**, der sich im Bebop mit Dizzy Gillespie und Charlie Parker einen Namen machte, „Lemon drop“ und „Godchild“ komponierte, veröffentlichte jetzt nach jahrzehntelanger Pause wieder eine Platte, auf der sich dieser Pianist solo vorstellt.

Jan Garbarek ist im November mit Eberhard Weber, David Torn und Mike di Pasqua in Deutschland unterwegs. Kontakt: W. Oberender, Postfach 19 26, 5450 Neuwied, Tel. 0 26 30/82 68.

**Adelhard Roidinger** präsentierte am 12. Oktober in der Kunsthalle in Bremen sein „Computer & Musik-Projekt“. Der Bremer Künstler Wilhelm Thein schuf für diese Sonderveranstaltung Rauminstallationen und Objekte. Roidingers „Computer & Jazz-Projekt I“ erschien kürzlich auf einer Thein-Platte, die von Pläne vertrieben wird.

**Harry Sokal, Harry Pepl, Daniel Humair und J. F. Jenny-Clark** haben ein Quartett gegründet. Der Gedanke dazu kam ihnen nach einigen Konzerten unter anderem mit Dave Holland, Mike Richmond, J. F. Jenny Clark, Michel Portal und Joachim Kühn, bei denen Sokal, Pepl und Humair zusammenarbeiteten. Kontakt: Harry Sokal, Rokitanskygasse 6/15, A-1170 Wien, Tel. 02 22/46 43 98.

**James Newton** hat für seine LP „Luella“ (Gramavision) den Montreux-Schallplattenpreis für die Sparte Jazz zuerkannt bekommen. In USA und Canada erhielt er Auftragskompositionen für Streich-Quartett und Orchester, letzteres wird in Los Angeles vom New American Orchestra im Dorothy Chandler Pavillon im April 1985 zur Uraufführung kommen. Daneben gibt Newton weiterhin Jazz-Konzerte, so im Herbst im Trio mit Billy Higgins und Charles Hayden. Kontakt: Stephan Meyner, Weiherstr. 17, 7500 Karlsruhe 41, Tel. 07 21/40 76 66.

**George Gruntz** erhielt von Pierre Boulez eine Einladung als Artist in residence für Musik und Computer Electronics am IRCAM in Paris tätig zu sein. Der Pianist und Bandleader ist zudem Gastdozent der Jazz-Fakultät der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. Gruntz bekam den Auftrag für den „Steirischen Herbst“ 1985 ein „Jazz Oratorio“ zu schreiben, er wird bei diesem Festival gemeinsam mit Sheila Jordan und Bobby McFerrin auch unterrichten.

**Elly Wright** wird ihren 44. Geburtstag am 7. November mit einer Super-Session im Opus One in Wien feiern. Mit der Sängerin werden sich dabei vorstellen: Harald Neuwirth, Fritz Pauer, Roland Bantik, Heinz Neubrand, Albert Mair, Michael Strach, Heinz Wosika, Bill Grah, Walter Hörler, Rudi Wilfer Frank Mantooth, Humbert Augustynowicz u.a. Für das nächste Jahr ist eine Plattenproduktion geplant, die Elly Wright & Friends aufnehmen wird, zu denen der amerikanische Pianist Harris Simon gehört. Kontakt: Die Agentur, Reinhold C. Widmayer, Keplerplatz 14, A-1100 Wien, Tel. 02 22/62 11 77.

**Herman Sherman**, Saxophonist und Leiter der Young Tuxedo Brass Band aus New Orleans, starb am 10. September im Alter von 61 Jahren.

**Anita O'Day** unternahm kürzlich eine Südamerika-Tournee. Die Sängerin unterzeichnete bei der brasilianischen Plattenfirma El Dorado Records einen Vertrag.

**George Wein/Simone Ginibre Enterprises**, die jetzt in Deutschland vertreten sind durch: Contact Lib, Adlerring 7, 7730 VS-Villingen, Tel. 077 21/6 22 63, organisiert zur Zeit Tourneen in Europa mit dem Jimmy Smith Trio, dem Chicago Blues Legends '84 und dem Harry „Sweets“ Edison/Ed die „Lockjaw“ Davis Quintett.

**John Lewis** trat zusammen mit dem Zagreb Philharmonie Orchester bei der Zagreb Jazz Fair, die vom 16.-27. Oktober stattfand, auf.

**The Quartet**, bestehend aus Tony Oxley, Gerd Dudek, Ali Haurand und Rob van den Broeck, nimmt im Dezember eine neue Platte für das Konnex Label in Berlin auf. Es werden darauf Solo-, Duo-, Trio- und Quartettstücke zu hören sein. Die Gruppe wurde mit Alan Skidmore von der Walsh Jazz Society in Wales (Großbritannien) zu einer Tournee vom 4. bis 12. Februar 1985 eingeladen. Dann werden u. a. noch einige Konzerte in London, Manchester und Birmingham gegeben. Kontakt: Konnex/View Records, M. Schiek, Prinzenallee 47 b, 1000 Berlin 65.

**Terje Rypdal** geht mit dem Cellisten David Darling im Dezember auf eine kurze Tournee. Kontakt: W. Oberender, Postfach 1926, 5450 Neuwied, Tel. 0 26 30/82 68.

**Charlie Hadens** Platte „Ballad of the fallen“, ECM 1248, wurde beim Down Beat Kritiker Poll 1984 als Platte des Jahres ausgezeichnet.

**Buddy DeFranco** gastierte mit dem Vibraphonisten Terry Gibbs im Oktober in Zürich und spielte dann mit Martin Taylor in England, Schottland und Irland. Über die Aktivitäten des Klarinettenisten, seine Plattenaufnahmen und Notenbücher unterrichtet ein Newsletter, der von Dr. John Kuehn, Professor für Klarinette und Musikerziehung an der Indiana Universität in Pennsylvania herausgegeben wird. Kontakt: John Kuehn, 646 Grant St., Indiana, P. A. 15701, USA.

Für den **SWF-Jazz-Preis**, der gemeinsam vom Land Rheinland-Pfalz und dem Südwestfunk gestiftet wurde, wurden nominiert: die Gruppe des Trompeters Johannes Faber und des Saxophonisten Christof Lauer, der Frankfurter Saxophonist Alfred Harth, der Stuttgarter Komponist, Flügelhornist und Trompeter Herbert Joos, der Komponist und Ensemble-Chef Uli P. Lask, der Big Band Leiter, Komponist und Trompeter Manfred Schoof, der Gitarrist John Schröder und der Dresdner Schlagzeuger Günter „Baby“ Sommer. Der endgültige Träger des Preises wird am 23. November 1984 beim Abschlußkonzert des World Music Meetings des SWF in Mainz bekanntgegeben. Dort wird Kultusminister Dr. Georg Gölter oder ein Vertreter des Ministeriums den Preis überreichen. Die Jury, die unter Vorsitz von Joachim Ernst Berendt tagte, besteht aus Gudrun Endress als Vertreterin des Jazz Podiums, Ministerialrat Dr. Heinz Ludwig und dem Kritiker Günter Huesmann als Vertreter des Landes Rheinland-Pfalz, dem Pianisten Otto Wolters als Vertreter der Union Deutscher Jazzmusiker, dem Kritiker Uwe Schmitt (FAZ) sowie Joachim Ernst Berendt und H. Werner Wunderlich als Vertreter des Südwestfunks.

**Improvisierte Musik zu Filmen** heißt das Programm mit dem der Sopranino-Saxophonist Wolfgang Fuchs und der Pianist Alexander von Schlippenbach im November in Westdeutschland, der Schweiz und Österreich gastieren. Gezeigt werden abstrakte Kurzfilme aus fünf Jahrzehnten, so Viking Eggelings „Diagonalsymphonie“, Hans Richters „Rhythmus 21/23“ und Filme von Ernie Gehr, Helmut Nikkeis, Dieter Rot und Kurt Kren. Kontakt: Helma Schleif, Lachmannstr. 1, 1000 Berlin 61, Tel. 0 30/6 93 53 64.

In der **Mitte**, Jazzclub in Reutlingen, wird bis etwa Mitte Dezember umgebaut. Ermöglicht wurde diese Renovierung durch einen Zuschuß der Stadt Reutlingen. Wahrscheinlich werden ab Januar jeweils wieder samstags Jazz-Gastspiele durchgeführt. Kontakt: Jazzclub „In der Mitte“, Gartenstr. 36, 7410 Reutlingen 1, Tel. 0 71 21/3 44 55.

**Landmark Records** ist ein neues Plattenlabel, das Orrin Keepnews in San Francisco gegründet hat. Die ersten drei LPs liegen bereits vor. Sie bieten Musik mit Bobby Hutcherson, Yusef Lateef und Keith MacDonald, mit Jack DeJohnette als Keyboardspieler und mit dem Kronos Quartett, das Kompositionen von Thelonious Monk aufgreift.

**Stormy Weather** ist der Titel eines bei Pantheon im New York erschienenen Buches, das die Musik und das Leben von Frauen im Jazz behandelt. Die Autorin heißt Linda Dahl und „Stormy Weather“ wurde von der Jazzkritik ebenso gelobt wie Sally Placksins „American women in jazz“.

Die **FMP**, die sich seit 1982 in einer ökonomischen Krise befindet, hat ihre bisherige Struktur aufgelöst, um wenigstens Teilbereiche ihrer Arbeit fortsetzen zu können, nachdem alle von ihr unternommenen Anstrengungen, Unterstützung für ihre Arbeit zu erhalten, mißlungen sind. Die Zukunftsaussichten der Free Music Production sind nach Aussage von Jost Gegers völlig ungewiß, es gibt lediglich Absprachen mit der Kulturverwaltung in Berlin, sich stufenweise für eine neue Basis ihrer Arbeit einzusetzen. Die **FMP** ist aufgrund einer Abmachung mit dem Verlag Pläne in Dortmund in der Lage, auch weiterhin Schallplatten zu veröffentlichen, wenn auch in stark reduziertem Maße. Derzeit sind folgende Neuproduktionen in Arbeit: Peter Brötzmann solo „Love song“, Yoshi Wada „2 compositions for bagpipes and pipe-organ“ und Ne Ne „Africa Djole live in Berlin“.

**Jean Pierre Llabador**, französischer Gitarrist, hat die Arbeit an seiner dritten Langspielplatte, zusammen mit den Musikern Joel Al-louche, Schlagzeug, Hans Backa Erickson, Baß, und Jacques Bouniard, Piano, in Südfrankreich abgeschlossen. Llabador hatte längere Zeit in den USA gelebt und spielte dort mit Musikern wie Joe Diorio und Pat Martino. Zur Premiere der Platte, die im Oktober auf dem Ausfahrt Label erschien, macht das Jean Pierre Llabador-Quartett eine ausgedehnte Tournee. Kontakt: Alexandra Shotham, Leitmecke 2 b, 5750 Menden, Tel. 0 23 73/6 45 75.

**World Music Meeting** - unter diesem Titel steht in diesem Jahr das New Jazz Meeting Baden-Baden '84, zu dem die Jazzredaktion des Südwestfunks Musiker aus vielen verschiedenen musikalischen Kulturen eingeladen hat. So den japanischen Shakuhachi-Spieler Hozan Yamamoto, den argentinischen Bandoneon-Solisten Juan Mosalini, den amerikanischen Tabla- und Sitarspieler Collin Walcott, den polnischen Geiger Krzesimir Debski, die Saxophonisten Charlie Mariano und Alfred Harth, den Bassisten Peter Kowald, den Schlagzeuger Barry Altschul. Die indische Musik vertritt der Tabla-Spieler Trilok Gurtu, die westafrikanische Yoruba-Kultur wird durch Ponda O'Bryan repräsentiert, aus Trinidad kommt der Steeldrum-Player Ken Johnson. Auch der Pianist, Vibraphonist und Komponist Karl Berger, der durch die Weltmusik-Arbeit seines Creative Music Studios in Woodstock bekanntgeworden ist, gehört zu den Mitwirkenden des Baden-Badener World Music Meetings, das von Joachim Ernst Berendt produziert wird. Das World Music Meeting findet vom 19.-22. November im Unterhaltungsstudio des SWF statt, sowie am Freitag, dem 23. November im Großen Saal des Mainzer Schlosses. Das Meeting wird sowohl für den Hörfunk wie für das Fernsehen aufgezeichnet.

**Lütt Huus** ist der Name eines neuen Jazzclubs in Hamburg, den der renommierte Bassist Rolf Pytryga leitet. Das Lokal soll auch dem modernen Jazz ein größeres Forum geben. Kontakt: Lütt Huus, Eulenkrugstraße, Hamburg-Volksdorf, Tel. 040-603 04 54 oder 602 32 06.

**Das Widespread Jazz Orchestra** nahm im September eine Platte für CBS auf. Diese junge amerikanische Swing Band gastiert im November in Europa und wird auch im nächsten Jahr wieder auf dem alten Kontinent auftreten. Kontakt: Edith Seewer-Jakob Artist Promotion, Werner-Abeggstraße, CH-3132 Riggisberg, Tel. 80 10 06.

**Peter Kowald** wurde am 23. September der mit 10 000 DM dotierte Eduard-von-der-Heydt-Preis der Stadt Wuppertal zuerkannt. Der 40jährige Wuppertaler Musiker ist damit, nach Peter Brötzmann und Detlef Schönenberg, der dritte Jazzmusiker, der diesen Kunstpreis seiner Heimatstadt, den 43. in numerischer Folge erhielt. Kowald, so Wuppertals Bürgermeister Gottfried Gurlach, habe „immer Neues versucht“, nicht nur im Bereich des Jazz, sondern darüber hinaus. Als Beispiel führte er das von Kowald initiierte Festival „Grenzüberschreitungen“ an, an dem außer Musikern verschiedener Spielarten auch Tänzer und Poeten teilnahmen.

**Alex Bally** richtet die Programmgestaltung des „Jazz in“ in Ascona aus. Ende Oktober begann das Herbstprogramm mit Alex Bally und Friends sowie Franco Ambrosetti. Am 1. November spielt das Quartett von Dario Faiello aus Mailand, am 22. November ist das Heinz Sauer - Thomas Cremer Quartett zu Gast. Im Dezember ist ein Salsameeting mit der Schweizer-brasilianischen Gruppe Nuove Sabor geplant. Kontakt: Jazz-Studio Ticino, Alex Bally, Via Ceresol 10, CH-6648 Minusio, Tel. 33 46 15.

**Archie Shepps** Auftritt bei den Leverkusener Jazztagen zusammen mit der Vokalistin Jeanne Lee, dem Pianisten Siggie Kessler, dem Bassisten Peter Bockius und dem Schlagzeuger Don Mumford wurde mitgeschnitten und wird unter dem Titel „African moods“ bei Circle Records in Köln erscheinen. **String Connection**, die polnische Jazz-Rock-Formation, wird vom 28. Februar bis 17. März in der BRD auf Tournee sein. Kontakt: Lothar Pohlschmidt, Sertürnerstr. 23, 4790 Paderborn 2, Tel. 0 52 54/34 35/1 02 44.

**Thomas Cremer** wird vom 14.-20. Januar mit seiner Gruppe unterwegs sein, die in diesem Zeitraum durch den Saxophonisten Harry Sokal zum Quartett erweitert wird. Der Schlagzeuger geht ab Februar wieder in Triobesetzung mit Peter O'Mara und Heiri Kaenzig auf Tournee, für März ist eine weitere Quartett-Gastspielreise geplant. Kontakt: Thomas Cremer, Allendorfer Str. 38, 6000 Frankfurt 50, Tel. 0 69/51 54 92.

**Horst Grabosch** hat mit seinem Quintett, zu dem der Saxophonist Roberto Ottaviano, der Pianist Georg Gräwe, der Bassist Hans Schneider und der Schlagzeuger Peter Gröning gehören, eine Platte aufgenommen, die auf dem Label AufRuhr Records unter dem Titel „Anytime“ vorliegt. Kontakt: AufRuhr Records, Mozartstr. 4, 4690 Herne 2, Tel. 0 23 25/79 83 83

Zum 3. Int. Jazz on Film Festival, das vom 15.-23. März im Stadtkino in Wien unter dem Titel „A night in Harlem - Jazz in the 1920s. 1930s & 1940s“ durchgeführt wird und bei dem 21 seltene Filme sowie einige von TCB vertriebene Programme zu sehen sein werden, erscheint eine Broschüre mit Essays von Dr. Alfons M. Dauer, Dr. Klaus Stratemann, Günter Buhles und Klaus Schulz. Sie umfaßt 32 Seiten, ist illustriert und mit detaillierten Angaben zu den Filmen versehen. Preis: US Dollars 3,-. Kontakt: Ars Nova Media, Schlagergasse 5/14, A-1090 Wien, Tel. 02 22/4 28 65 54. **Jazz-Videos** von Eddie Jefferson und dem Art Ensemble of Chicago erschienen jetzt neu in den USA. Sie sind von der University of Illinois via mail order zu beziehen. Blue Note legte eine Video-Cassette von Thelonious Monk vor. Auch Elektra/Musician will in das Jazz-Video Geschäft einsteigen. Für Duke Ellingtons wichtigste sinfonische Werke haben sich die Musikverlage Hans Sikorski die Rechte gesichert. U. a. gehören dazu: Liberian Suite. Harlem, Night Creature und Black, brown and beige.

## JP Jam Session

Thema: Pension Winnetou beim **New Jazz Festival Moers 84** Selten habe ich solch ideenreiche, eigenständige, authentische Musik gehört wie von Pension Winnetou beim New Jazz Festival Moers. Und das bei guter Technik, einfühlsam und kontrastreich (vor allem Painer Winterschaden, Trompete, und Georg Grislof, Gitarre), ohne irgendwelche Vorbilder zu kopieren, kurz mal wieder Muse aus deutschen Landen. Es tut mir leid, daß der JP Berichterstatter Werner Panke es nicht zugab, daß er beim Auftritt von Pension Winnetou (14 Uhr) noch geschlafen hatte und das Urteil seiner Mutter übernahm. Es ist meines Erachtens wichtig, auch mal was Hoffnungsvolles über deutsche Newcomer-Musik zu schreiben und nicht alles gleich abzutun, auch wenn sie noch nicht so cool Kaugummi kauen können wie die Kings of New Orleans.

Stefan Kugel, MS-Hiltrup



# JAZZIDIUM

Nr. 12/XXXIII Dezember 1984

ISSN 0021-5686

DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 32,-

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

E 1315 EX



7640 KEHL

BRANDECKWEG 2

WILFRIED KIRNER

6368203

901

02-56



# Die Ideologie des Jazz

## Eine kritische Untersuchung anhand von Schallplattenbesprechungen im JAZZ PODIUM

„Bis zu den höchsten Tönen kletterte er hinauf, fiel wieder in dunkle Tiefen hinab, jubilierte und klagte mit erschütternder Inbrunst. In seiner musikalischen Tradition sind Einflüsse des französischen und italienischen Jazz ebenso zahlreich wie jene der ungarischen und östlichen Spielgepflogenheiten.“

### Vorbemerkungen

1. Der folgende Beitrag erhebt nicht den Anspruch, eine empirische Studie genannt zu werden, obwohl er auf empirischem Material beruht (sämtlichen 1980 im 29. Jahrgang des JAZZ PODIUMS veröffentlichten Schallplattenbesprechungen). Denn anstelle einer objektivistisch-quantitativen Methode, die der Absicht dieser Untersuchung nicht gemäß wäre, wurde eine inhaltlich wertende, essayistische Vorgehensweise gewählt, deren Ergebnisse sich zur empirischen Verifizierung nicht unbedingt eignen. Trotzdem glaube ich, daß die Befunde nicht gegenstandslos sind, selbst wenn sie ideologische Tendenzen überzeichnen sollten. Darin, daß Ideologie nie das Ganze ist, sondern auf ein Allgemeineres verweist, hat die Zuspitzung von Erkenntnis ihr Recht.
2. Der Begriff „Ideologie“ ist im folgenden im Sinne des Marxschen Terminus gebraucht. Ideologien sind demnach bestimmte gesellschaftliche Vorstellungen, die von gesellschaftlicher Praxis unter bestimmten Bedingungen hervorgebracht werden. Sie sind Schein, insofern sie die soziale Wirklichkeit verzerren und verstümmeln, und zugleich Wahrheit, insofern ihre Irrtümer und Mystifikationen aus jener Wirklichkeit selbst erklärt werden können. Als entstellte Reflexe gesellschaftlicher Praxis erkannt, können sie die Erkenntnis dieser Praxis selbst fördern. Vorstellungen, die im Jazz eine Art Industriemusik sahen, ihn als entartete Kunst verdammt oder existenzialistisch interpretierten, könnte man demnach historische Jazz-Ideologien nennen.
3. Der sogenannte Jazz-Kritiker übt keine Fundamentalkritik, kritisiert nicht den Jazz an sich. Er ist viel eher ein glühender Anhänger des Jazz und aufgrund

seiner Vertrautheit mit dieser Musik dazu berufen, neue Schallplatten nach jazzinternen Kriterien zu bewerten. Er legt den Jazz aus oder stellt ihn dar, ist sein „Interpret“ in dem Sinne, wie Literaturkritiker und Philologen Literatur interpretieren. Der Jazz-Journalist erklärt Jazz dem Publikum, vermittelt ihn durch Begriffe, die die Wahrnehmung der Musik selbst vorformen.

4. Die Untersuchung beschränkt sich bewußt auf Besprechungen von Schallplatten, also bloß aufgezeichneter Musik, die von den Umständen ihrer Entstehung - den Menschen, der Veranstaltung, dem Ort - abstrahiert ist. Die Auslegung „klassischer“ Musik, die mit der kulturindustriellen Vermarktung immer mehr zur Beschwörung unsterblicher Schönheit und zu biografischen Anekdotchen übergeht, beruhte in der herkömmlichen Form auf kompositionstechnischer Beschreibung. Dagegen spielt im Jazz der spontane Ausdruck, der mit technischen Begriffen nicht restlos erfaßt wird, die entscheidende Rolle. Hier liegt die Verantwortung der Jazz-Journalisten: die Chance der sprachlichen Übersetzung ebenso wie die Gefahr des ideologischen Geschwätzes.

### I. Sprache

Der Jazz-Journalismus bewegt sich in der Unverbindlichkeitszone des Feuilletons, schwebend zwischen empfindender Nachdichtung und technischer Beschreibung von Musik, und gelangt dabei oft zu seltsamen Mischformen aus beiden. Auch sprachlich darf man von den Journalisten nicht erwarten, daß sie wie begeisterte Poeten oder den Jargon exakter Wissenschaft schreiben, sondern muß über manche stilistische Unzulänglichkeit hinwegsehen.

Dennoch gilt es, die Sprache der Jazz-Vermittlung ernstzunehmen, ernster vielleicht, als sie sich selbst sieht. Denn die Sprache als das Medium des Denkens ist die konkrete Gestalt der Ideologie, in welcher diese sich äußert und in den Hirnen sich eingräbt. Es gibt keinen Gedanken jenseits der Worte, und wer glaubt, er werde hier zu wörtlich genommen und der von ihm gemeinte Sinn verkannt, täuscht sich wohl selbst. Was sich nicht sprachlich mitteilt, darüber läßt sich nicht reden, und

was sich nicht mitteilen läßt, das läßt sich nicht denken.

Erlaubt ist darum auch, von stereotypen Wendungen der Journalisten-Sprache auf eine gewisse Erstarrung und Routine der Wahrnehmung zu schließen; Neues wird bewältigt, indem man es gedanklich und begrifflich nach bewährten Mustern behandelt, kategorisiert, abhakt und so zum längst Bekanntesten legen kann. Oder liegt die Schuld für diesen Schematismus vielleicht in der Musik selbst? Sollte Jazz doch, wie seine Gegner ihm seit Jahrzehnten schon vorwerfen, das potentiell immer Gleiche sein, nur Kulturware, Serienprodukt mit modischer Einfärbung, oder muß man sich im Interesse der Jazz-Freunde dagegen wehren, daß der Originalität dieser Musik durch eingerastete Denk- und Schreibweisen Unrecht geschieht? Gewiß: Kriterien, die aus dem Bekanntesten gewonnen sind, und Metaphern, die das sinnlich Neue bezeichnen sollen, sind notwendig, um Jazz-Platten zu besprechen. Die Frage ist nur, wie man solche Kriterien lebendig und aussagekräftig halten kann und welchen Bereichen man Metaphern für Musik entnimmt.

### Sport, Militär und Maschine

Die Verwandtschaft mit dem Sport-Journalismus drängt sich einem geradezu auf, nicht allein durch diesem Gebiet entlehnte Begriffe wie der „Höchstform“, das „Powerplay“ oder des „Großmeisters“, sondern vor allem durch eine eingefrorene Metaphorik, wie man sie sonst fast nur bei Fußballkommentatoren studieren kann. Wie bei diesen zum Beispiel ein guter Torhüter regelmäßig zum „starken Rückhalt seiner Mannschaft“ wird, so kombiniert auch der Jazz-Kommentar etwa einzelne Instrumente mit fixen Begriffen. Der Posaunenton klingt gewöhnlich „butterweich“, ein guter Schlagzeuger spielt entweder „sensibel“ oder „einfühlsam“, ein ausgefallenes, als schwierig geltendes Instrument (z. B. die Tuba) wird immer „erstaunlich beweglich“ gespielt, und im Zusammenhang mit der Trompete stellt sich dann auch prompt ein „heller“ oder „flam-mender Strahl“ ein.

Die Nähe des Jazz zum Sport - gewiß keine neue Diagnose - kann grundsätzlich neutral beschreibend oder als Kritik verstanden werden. So besitzt das Prinzip des musikalischen Wettstreits (zum Beispiel in „tenor battles“) durchaus ehrwürdige Vorläufer in der Antike. Auch die Chance sozialen Prestigegewinns, die Jazz und Sport in vergleichbarer Weise diskriminierten Gesellschaftsgruppen bieten (etwa den Schwarzen in den USA), ist kein Argument gegen den Jazz.

Fragwürdig wird die „Sportifizierung“ des Jazz jedoch im hierarchischen Ranges- und Ruhmesdenken der Jazz-Öffentlichkeit, das die quantifizierende gesellschaftliche Leistungs-ideologie blind auf musika-

liche, auf qualitative Inhalte überträgt. Dieses Jazz-Bewußtsein, kurz: das „Poll-Syndrom“, ist die genaue Entsprechung zur Rekordjagd und zu den wöchentlichen Ligatabellen im Sport. Manche Jazz-Fans scheinen es wahrlich zu bedauern, daß musikalische „Leistung“ nicht quantitativ meßbar und damit keine objektive Rangfolge ihrer Idole auszumachen ist. Dafür muß dann in einem quasi-demokratischen Verfahren, das Objektivität durch Majorität ersetzt, die Stimme des Fan- oder Journalisten-Kollektivs befragt werden. Gemäß dem herrschenden Bewußtsein soll die öffentliche Würdigung, die Bekanntheit Gradmesser von Qualitäten sein, gesellschaftlicher Erfolg Leistung beweisen.

Das „Poll-Syndrom“ ist keineswegs ein rein amerikanisches Phänomen, sondern in Japan, Europa und anderswo ebenso verbreitet. Selbst in den vergleichsweise seriösen Plattenbesprechungen des Jazz Podiums erscheinen die Musiker nach Rängen und Reihen geordnet, „überflügeln“ und „übertrumpfen“ einander oder stehen hinter anderen zurück, gehören zu den Ersten, den Größten oder Allergrößten: „Bedeutung“ und „Gewicht“ sind die gängigen Qualitäten dieser Hierarchie. Man unterscheidet „internationales Format“, „Spitzenklasse“ und „Führungsgruppe“, man bestimmt den „bedeutendsten“ traditionellen Posaunisten, „die erste Reihe der bedeutendsten Jazz-Vokalistinnen“ oder die „wichtigste moderne Großformation“.

Zwar hat die von Jazz-Fans so gern geschmähte Popmusik auch ihre Hitparaden und Stars des Jahres, aber das „Poll-Syndrom“ der Jazz-Ideologie scheint in seiner Differenziertheit und Raffinesse (bis hin zur mythischen „Hall of Fame“) unerreicht zu sein. Sind in der Popmusik die immer mehr auf eine Saison begrenzten Starinterpreten vielfach nur Anhängsel ihrer Hits, so treiben die Jazz-Fans dagegen ihren Personenkult so weit, daß sie die Musiker, die Menschen selbst zur taxierbaren Ware erniedrigen. Diese haben ihren Wert, sind „weit unter Wert“ gewürdigt oder überbewertet oder „gleichwertig“ mit anderen. Musik selbst kann da „preiswert“, ja mehr als preiswert sein (nach welchem Kurs werden hier Tausch- und Gebrauchswert gegeneinander verrechnet?), aber auch die Musiker verwandeln sich zu Gebrauchsartikeln von konkret bezeichneter „Qualität“. Ebenso mystifiziert und verfestigt wie dieser Qualitätsbegriff ist jenes „Niveau“, das immer wieder als Beteuerung herhalten muß, daß entgegen allem Anschein nicht von Marktpreisen, sondern von ambitionierter Musik die Rede sei. Wie zur Selbstentlastung wird dann die Kunst, das „bleibende Musikgut“, der „große Musiker“ oder das „hohe Musikniveau“ beschworen.

Gerade diese verdinglichte Ebenbürtigkeit von Warenqualität und künstlerischer Größe zeigt das Unwesen, das die Wer-

besprache im Bereich des Jazz-Journalismus treibt. Oft entsteht der Eindruck, es werde nicht Musikkritik, sondern Musikanpreisung geübt. Weshalb sonst fühlen sich Journalisten bemüßigt, „Anspieltips“ zu geben, eine Platte als „ein Muß“ und als unumgänglich zu deklarieren? Weshalb sonst verwenden sie Reklamebegriffe wie „Sensation“ und „Knüller“, bezeichnen einen Musiker als „Giganten“ und benützen den alten Propagandatricks, alle Superlative durch das einfach Unüberbietbare auszuschalten, durch Prädikate wie „perfekt“, „makellos“, „optimal“, „genau das Richtige“, „hundertprozentig“?

Überhaupt scheint der Perfektionismus

als positiver Wert viel zuwenig in Frage gestellt zu werden. Es gibt zwar einzelne problematisierende Äußerungen, die von „gnadenloser Virtuosität“ oder „seelenloser Technik“ sprechen, aber insgesamt ist Perfektion wie in der Reklame für ein neues Automodell Trumpf. Was aber soll Perfektion in einer spontanen, improvisierten Musik eigentlich sein? Wie soll das Unvorhersagbare, Augenblickliche jemals perfekt, jemals fertig und unüberbietbar werden? Ungefährdet von solchen Überlegungen halten sich in den Kritiken die Attribute „super-schnell“, „Supertechniker“, „Super-Profis“, selbst das anmaßende Wort „ideal“ ist - noch dazu in



sinnwidrigen Wendungen wie „schlicht ideal“ oder „ziemlich ideal“ - beliebt. Überall gegenwärtig ist weiterhin die Kategorie des Interessanten, diese so verstanden echt moderne, längst zum Fetischwort der Reklame abgesunkene Erfindung. Alles kann man verkaufen, wenn man den Leuten nur einredet, es sei „interessant“ - was immer das noch heißen soll. Mit dem Interesse als einem historisch-objektiven Bedürfnis hat es jedenfalls nichts mehr zu tun. Auch eine andere Werbestrategie, nämlich ein Produkt mit sovielen als positiv suggerierten Attributen auszustatten, daß es den unterschiedlichsten, ja widersprüchlichen Käuferabsichten entgegenkommt, beherrscht der Jazz-Journalismus. Seine Lust an Gegensätzen wie „frisch und unkompliziert und doch homogen“, „kühn und organisch zugleich“, „enorme Vitalität, aber auch Ruhe“, „ausgewogen, zeitgenössisch und traditionsverhaftet“, usw. scheint sich keine Gedanken mehr darüber zu machen, ob diese polarisierten Begriffe überhaupt noch polar oder paradox zueinander stehen oder ob sie sich gar gegenseitig neutralisieren oder ergänzen. Unabhängig vom Wortsinn wird die Aussage aber desto kraftloser, je mehr Adjektive sich aneinanderreihen. Übrig bleibt - mit einem Wort gesagt, das heute nicht nur in der Rundfunkpolitik en vogue ist - „Ausgewogenheit“, „Ausgeglichenheit“, optimale Anpassung. Ob das für eine Jazz-Platte ein positives oder negatives Urteil darstellt, Eklektizismus oder Sterilität meint bleibt meistens offen.

Musik und Musiker als Qualitätsware: Das erinnert nicht zuletzt an Inserate auf dem Arbeitsmarkt, wo Firmen ihre künftigen Angestellten und Arbeitssuchende sich selbst wie Markenprodukte beschreiben und etikettieren. In diesen Sprachbereich gehören Begriffsbildungen wie „solide Leistung“, „fähige Musiker“, „prüfende Anforderungen“, „erfüllen ihre Aufgabe“. Das ist freilich dieselbe Sprache wie im Sport, wo das Spielen ja auch längst kein Spiel mehr ist, und alle diese Sprech- und Denkweisen von Sport, Jazz und Arbeit verweisen letztlich auf jenen Bereich, in dem Menschen am drastischsten seit je zu Material erniedrigt sind: das Militär. Von hier sind nicht nur jene „Posten“ entlehnt, die in Fußballmannschaften, Jazzbands und Firmen „besetzt“ werden, sondern eine ganze sprachliche Vorstellungswelt.

Selbst wenn man alle in fragwürdige Ironie und Anführungszeichen gesetzten Textstellen außer acht läßt, bildet die Vielzahl von militärischen Assoziationen im Jazz-Journalismus das bedrückendste und traurigste Ergebnis dieser Untersuchung. Die Metapher von den „Frontkämpfern“ bei Live-Auftritten und der „mobilen Einsatzreserve“ fürs Plattenstudio scheint schon zur geläufigen Ausdrucksweise zu gehören. Die Strategie der Jazz-Journali-

sten kennt außerdem „vorgeschobene Positionen“ und ein „Beobachten aus der zweiten Linie“. Musiker sind „erste Garde“, „Bannerträger“, „Erfasser und Ausfüller“ oder „altbewährte Kämpfer“, die ihre „Sporen abverdient“ haben und noch „Reserven freimachen“ können.

Das Bild von der Jazz-Battle wandelt sich vom sportlichen Wettkampf zur blutigen Angelegenheit und entpuppt sich als „Duell“, wenn von Musikern die Rede ist, die „in vielen Jazz-Schlachten gestählt“ sind. Der Rhythmus heißt „bombensicher“, wird zum „dröhnenden Marschierer-Baß“, läßt eine „marschierende Gruppe“ (besser wohl: Truppe) auftreten. Auch diesseits der militärischen Sphäre fällt Journalisten zu musikalischen Vorgängen erstaunlich viel Brutalität ein. Musik soll nämlich „weh tun“ und „Wunden schlagen“, „peitschen“, „fetzen“ und „zupackenden Biß“ haben.

Diese angeblich doch sensible und individualistische Musik erscheint hier als Gewalttat und Maschinentakt, als wollte die Diktion sämtliche Vorurteile, die je gegen den Jazz laut wurden, bestätigen. Da gibt es Eruptionen und Explosionen, Power und Feuerorkan, Hammer- und Axtschläge (letztere von Klavier und Saxophon). Menschlich geht es nie zu, kaum einmal „tierisch“ (ein Klavier „brüllt“ mal auf), sondern fast immer ist Naturgewalt und außer Kontrolle geratene Maschinenteknik am Werk. Musik läßt Dampf ab, hebt ab wie ein Düsenjet, wird verschweißt, motorisiert, aufgeladen; Schlagzeuger „explodieren“, „katapultieren sich“ oder sind einfach eine „Swingmaschine“. Von treibenden Kräften, Apparaten, Durchbrüchen, Schub und wackelnden Wänden ist die Rede. Man zieht voll durch oder vom Leder, reißt sich an der Kandare, „arbeitet wie eine Maschine“.

Hinter all dem steht die Mentalität von Kasernen- und Werkmeistern, diese Lust am Herausholen der letzten Reserven und endgültigen In-die-Brüche-Gehen. Andauernd wird aus dem Vollen geschöpft, werden alle Möglichkeiten ausgeschöpft, wird das Letzte abverlangt, werden das ganze Spektrum, die ganze Palette, die gesamte Breite und Skala heran- und alle Register gezogen. Was solche Leistungs- und Steigerungsfantasien musikalisch bedeuten, ob sie überhaupt etwas musikalisch Sinnvolles bezeichnen können, bleibt hier ebenso fraglich wie bei der Beteuerung von Perfektion und Ausgewogenheit.

## II. Historizismus

Nicht nur werden Musiker zu Produkten und Maschinen verdinglicht, kategorisch ist auch die Wahrnehmung der Musik selbst. Das Hauptanliegen der Jazz-Journalisten scheint es zu sein, neuen Schallplatten rasch ihren Platz in der begrifflich verhärteten Stilbreite und -geschichte des

Jazz zuzuweisen, anstatt sich mit ihrer konkreten musikalischen Beschaffenheit wirklich auseinanderzusetzen. Natürlich ist es notwendig, daß man Musik einordnet und dabei auch die geläufigen Stilzeichnungen verwendet, um den Lesern einen Eindruck vom musikalischen Konzept zu geben. Wichtiger als die Generalisierung wäre aber eine weitere Differenzierung, die sich nicht mit Formeln wie „08/15“, „Reinkultur“ und „Lupenreinheit“ zufriedengibt, denen irgendwelche, nie genau bezeichneten Musterbeispiele oder Normen vorschweben, oder sich andererseits auf die Konstatierung eines „Einflusses“, einer „Orientierung“ beschränkt, die nichts und alles meinen können.

Natürlich macht die Vielfalt der heutigen Jazz-Praxis es den Journalisten nicht leicht. Bei jedem von ihnen bildet sich wohl zwangsläufig eine Grenzscheide zwischen dem „Kommunikativen“ und dem „Elitär-Esoterischen“, was natürlich völlig relative Marken sind, die nicht technisch objektiv eingelöst werden können. Letzteres behauptet der Journalismus aber, wenn er zu wissen glaubt, was „jazz-gerecht“ ist, „worum es im Jazz geht“ und wo sich der „Boden der Jazz-tatsachen“ befindet. Was jenseits der Grenzscheide liegt, was in die eigenen Kategorien nicht mehr paßt oder gar nicht erkennen läßt, ob es überhaupt nach irgendwelchen Kategorien konzipiert wurde, das transzendiert dann vom Musikalischen ins Klang- und Geräuschhafte. So bildet sich die neue Kategorie der „Sounds“, der „Sphärenklänge“ und „Klänge an und für sich“ (ein philosophisches Umding), der ominöse Bereich des „Experimentellen“, „Atmosphärischen“, „Abstrakten“ und „Absoluten“. Dort sind dann oft Schlagworte wie Aktionismus und Kollektivismus, akademische Kälte und starre Ästhetik angesiedelt.

Daß eine solche Marginalisierung ihre Wirkung tut, gründet vielleicht gerade im Verzicht auf erläuternde Details und Facetten des Urteils. Hier fehlt der Mut zu einer Naivität, die durch einfache Anschaulichkeit ihr Unverständnis plausibel machte, anstatt so allmächtige Kriterien einzuschalten, die selbst einen „unkatalogisierbaren Musiker“ doch noch als „echten Universellen“ zu katalogisieren verstehen. Begriffe wie das „Universelle“, das „Europäische“ oder „Kammermusikalische“ haben natürlich auch im Jazz einen Sinn, dessen ursprüngliche Konkretheit aber vollends zergeht, wenn man solche Kategorien absolut setzt. Ihre Berechtigung besitzen sie in Abgrenzung gegen andere Spielformen des Jazz, aber nicht als sogenannte „Reinkulturen“; mit Etiketten wie „euro-überspitzt“, „erz-europäisch“ oder „impressionistisch“ ist einer Musik nicht beizukommen, solange wirkliche europäische Kammermusik noch etwas vollkommen anderes ist.

## Tradition und Avantgarde

An derartigen Differenzierungen sind die Journalisten aber nicht interessiert, solange es den Fetisch der Jazzgeschichte und Stilentwicklung gibt, mit Hilfe dessen sich trefflich von der Musik selbst absehen läßt. Tendenziell besprechen Plattenkritiken ja gar nicht mehr, was da konkret erklingt, sondern welchen jazzhistorischen Stellenwert das einnimmt. Der Erfolg des Jazz-Historismus gipfelt beim unbefangenen Leser in dem Eindruck, Jazz werde nicht etwa deshalb gespielt, weil die Musik Spielern und Hörern Spaß macht, sondern um irgendeine Bedeutung oder Beeinflussung zu dokumentieren. Im Anfang war anscheinend eine jazzhistorische oder -theoretische Erkenntnis, und die Platte wird nun als Beweis nachgeliefert.

So sind die Musiker, wenn man den Plattenbesprechungen glauben darf, andauernd damit beschäftigt, sich als gute Solisten zu erweisen, überhaupt sich auszuweisen, ihr Talent zu präsentieren, Einflüsse zu dokumentieren, etwas erkennen zu lassen oder zu bestätigen und irgendwen von irgendwas zu überzeugen. Schallplatten sind viel mehr Lektionen und Zeugnisse als Tonträger; es wird auf ihnen Bop- und Jazzgeschichte geschrieben, nicht etwa geboppt und gejazzt; hörens- und interessant sind sie meist mehr aufgrund ihrer historischen Wichtigkeit als des musikalischen Vergnügens wegen. Die Sphäre der verallgemeinerten Bedeutung überlagert das tatsächlich Hörbare so sehr, daß es wirklich der Betonung wert ist, wenn der Rang einer Musik in der Musik selbst noch „voll zur Geltung“ kommt und „zum Ausdruck gebracht“ wird.

Zentral für solchen dokumentations-süchtigen Jazz-Historismus ist der Begriff der Tradition. Ich wüßte keinen Kulturbereich heute, in dem Traditionspflege und -bewußtsein eine so wichtige Rolle spielte wie im Jazz. Traditionalismus ist hier nicht bloß eine Stilrichtung, ein Revival, sondern Grundlage oder zumindest Forderung für jede Spielart, die sich durch ihren Bezug zur Tradition nämlich „auszuweisen“ hat. A priori vertritt Tradition also -sowenig definiert sie auch sein mag - einen grundlegenden positiven Wert, ganz analog zu autoritätsgläubigen, immobilen, meist ländlichen Kulturen der Vergangenheit. So verwundert es nicht, dem ganzen Vokabular einer patriarchalen Welt der Scholle zu begegnen, dem Erdigen, Bodenständigen, Archaischen, Urwüchsigen, Blutvollen, Verwurzelten, Vererbten. Man spielt „bodenverhaftet“, „erdverbunden“ oder „im Jazz verwurzelt“, besitzt überhaupt immer irgendwelche „musikalischen Wurzeln“, geht den „Weg zu den Wurzeln“ oder fußt „auf tiefen Wurzeln“. Jedenfalls reicht alles mächtig in die Tiefe, einschließlich dem „tiefen Bewußtsein“

der eigenen Verwurzelung. Man gewinnt den Eindruck, den Jazzern müßte dieser seltsame Morast mindestens bis zum Hals stehen, weil sie doch immer „zutiefst in der Tradition“ stecken; selbst gesellschaftskritische Impulse werden in eine „Tradition des Protests“ eingebaut. Natürlich hört ein Musiker die Musik anderer, entwickelt seine Spielweise nicht im sozialen und musikalischen Vakuum. Aber sich ihn deshalb immer als Wurzelmännchen zu denken, das seine „Tradition“ und „Herkunft“ nicht „verleugnen“ kann, sich ihrer andauernd bewußt zu sein hat und sie andernfalls sogar „verraten“ würde, das grenzt geradezu an Ahnenkult. Die musikalischen Ahnen huschen demnach als allgegenwärtige Geister durch

die Plattenrillen, und schon Berendts Jazzbuch hat in den 50er Jahren den Grundstein dazu gelegt, daß in der deutschen Jazzsprache alle immer von irgendwem „herkommen“. Dabei handelt es sich kaum darum, ein lebendiges Verhältnis zur Vergangenheit zu bewahren, sondern diese herrscht vielmehr als wahres Totenreich übers Diesseits, als der erstarrte „jazzhistorische Kontakt“, als ständig zu reflektierende Historie. Die primitiv religiöse Ehrfurcht, die in solchen Vorstellungen mitklingt, erhärtet die Bezeichnungen, die den Gläubigen selbst verpaßt werden. Für die Journalisten-Priester sind die Jazz-Freunde das „Jazzvolk“, die „Fan-Gilde“ oder als lokale Sekte die „Euro-Jazzgemeinde“.

Den anderen magischen Pol des Jazz-Historizismus bildet das „Zeitgemäße“, das keineswegs in historischer Dialektik zur „Tradition“ vorgestellt ist, sondern wie diese auch als unanschaulicher, unbewiesener, verfestigter Slogan eingebleut wird. Natürlich ist es eine Binsenwahrheit, daß Jazz heute anders klingt als vor Jahren und Jahrzehnten. Die zeitbedingten Veränderungen der Spielweise - nicht zuletzt durch Markt- und Modestrategien bewirkt - als den jazzhistorischen „Fortschritt“ schlechthin zu preisen, bedürfte aber im Einzelfall sehr der musikalisch begründeten Untermauerung. Die Stilgeschichte des Jazz kennt „regressive“ Tendenzen so gut wie „progressive“, und es gehört wohl viel empirizistische Gleichgültigkeit dazu, jede Stilwandlung als „qualitative“ Weiterentwicklung mißzuverstehen.

Da alles mögliche fortschreitet - man weiß nur nicht wohin -, läßt sich das Zeitgemäße kaum anders definieren als eben als dasjenige, was in einer bestimmten Zeitspanne vorkommt. Was sonst soll die historische Zeit denn bezeichnen als die Gesamtheit ihrer Erscheinungen, und wenn etwas in einer geschichtlichen Phase existiert, wie sollte es da dieser Zeit nicht gemäß sein? Daher ist die häufige Feststellung, eine Musik sei zeitgemäß, genauso platt wie das Prädikat „zeitgenössisch“, eine bloße Tautologie zum Aufnahmedatum der Schallplatte. Dennoch kann man lesen, Musiker seien „der Jetztzeit verhaftet“ (wie andernorts der Tradition), als hätten Zeitgenossen die Möglichkeit, etwas anderes zu sein als zeitgenössisch, als könnten sie aus ihrer historischen Situation heraustreten und eine Schallplatte produzieren, die dieser Situation nicht gemäß, „nicht dem Zeitgeist getreu“ wäre.

Was die Journalisten eigentlich sagen wollen, ist natürlich, daß es in der Vielzahl heutiger Stilformen fortgeschrittenere und weniger fortgeschrittene gibt. Parolen der „Modernität“ und „Aktualität“ verschweigen aber völlig, in welcher Hinsicht denn Fortschritt stattfindet - in harmonischer Differenzierung, tonaler Freiheit, spieltechnischen Belangen usw. Ich kann mir gut einen Vertreter des Swing-Revival vorstellen, der in der Entwicklung technischer Fertigkeiten weitaus „fortgeschrittener“ ist als ein sogenannter Avantgarde-Bläser. Die Anmaßung der Journalisten besteht also darin, einerseits die Erörterung musikalischer Qualitäten auszusparsen, andererseits aber rundweg Fortschritt oder Stagnation zu behaupten. Die Journalisten allein wissen, welcher Jazz „modern“, „moderner“, „modernst“, „sehr modern“, „ganz modern“, „zeitgemäß modern“, oder gar „ultramodern“ ist. Sie allein wissen, welche Tendenzen sich als die „bleibenden“ erweisen werden, welche die Avantgarde, die „Verkörperung des Fortschritts“ darstellen, „Perspektiven für die Zukunft eröffnen“ oder „geistig

am weitesten in die Zukunft orientiert“ sind. Sie allein wissen auch, welches der „gültige“ Jazz ist, sagen aber nicht warum. Wer es aber nicht fertigbringen sollte, so wie sie aus der Zukunft in die Gegenwart zu blicken, dem wird es sehr schwerfallen, in diesen 80er Jahren zum Beispiel einen Jazzer zu finden, der nicht „wie ein Künstler der 80er Jahre“ klänge, der sich nicht „zeitlichen Strömungen“ öffnete, dessen Musik nicht seiner Zeit entspräche. Denn selbst wenn er Swing spielte, wird das wohl seinen historischen Grund haben und diesen Jahren gemäß sein. So absolutistisch regiert der Zeitgeist nicht, wenn man ihn denn schon zitieren will; er fördert vielmehr die Widersprüche.

### III. Idealismus

Freilich ist es im Grunde aussichtslos, gegen Ideologien argumentieren zu wollen, da sie nicht als homogene, stringent begründete Denksysteme auftreten, sondern voll inneren Widerspruchs sind. So ist gerade das Unstimmige, in sich Unvereinbare ein charakteristisches Kennzeichen der Ideologie. Zwar finden sich im Jazz-Historizismus Ansätze zu historisch-materialistischem Denken (denen man freilich mehr Konsequenz wünschen möchte), doch dann werden sie umgehend von einer blauäugigen Beschwörung zeitloser Werte widerrufen. Wird das Humane im Jazz als Maß aller Dinge dargestellt, so folgt im nächsten Satz eine diese Darstellung verhöhnende Einordnung der Musiker in Spitzenklassen und Aktivposten. Erst betont man die Originalität des persönlichen Ausdrucks, und dann würdigt man den Professionalismus, der Soli wie fertige Serienprodukte „vom Stapel“ läßt. Im Widerspruch von Materiellem und Ideellem, Humanismus und Marktkalkulation, Individualität und Perfektionierung stellen die einzelnen Vorstellungen einander wechselseitig als unwahr und scheinbar bloß. Die verzweifelten Subjektivismen im Jazz-Jargon und anderswo sind nichts als eine hilflose Überreaktion auf die Verdinglichungen der Warengesellschaft, in ihrer propagandistischen Fixiertheit untrennbar gerade mit diesen Tendenzen verwachsen. Ohne vom „Poll-Syndrom“ und Vermarktungskategorien selbst Abstand nehmen zu können, reklamiert man doch zugleich den Menschen, ja mit unkritischem Anspruch die „Individualität“ und „Persönlichkeit“ für den Jazz. Im Interesse der Wahrheit wäre hier darauf zu dringen, daß das im Vergleich zur Konzert- und Popmusik musikalisch „Individuelle“ des Jazz wirklich benannt und nicht diese ganze Musikrichtung mit der Patina eines plakativen Humanismus überzogen wird.

#### Der Mensch und das Wesen

Das „Spontane“, „Spezifische“ im Jazz

betrifft die Improvisation, das Spiel aus dem Augenblick, sein Timbre, seine Phrasierung, das Ungeprobte der Interaktion. Dieses „Persönliche“, die einem Musiker „eigene“ Spielweise, sein „unverwechselbarer“ Ton, ist aber gewiß ein äußerst begrenzter Aspekt von „Persönlichkeit“. Der Jazz-Journalismus jedoch versteigt sich zu unüberlegten Gleichsetzungen musikalischer Äußerungen mit der Individualität eines Musikers als Menschen. Es wird zum Beispiel behauptet, ein Mensch könne sich in seiner Musik „entfalten“, „bewältigen“ und „verwirklichen“, als erforderte Entfaltung und Verwirklichung keine soziale Dimension, als gäbe es keine weitere Freiheit außer derjenigen, in die auf Free-Jazz-Platten gewöhnlich „ausgebrochen“ wird. Die Sprache vermengt hier Person und Musik widerstandslos. Es verbinden sich Spielweise und Mentalität, sympathisches Wesen eines Musikers und seine Musik, menschliche und musikalische Harmonie, Erfahrung und Stil, musikalische Ähnlichkeiten und „Seelenverwandtschaft“. Menschen, die Musik machen, sind offenbar immer „bei sich selbst“ und „ganz sie selbst - ohne jede Einschränkung“, gehen also genau und restlos in ihrer Schallplatte auf. Dies wird wohl auch mit der vielbeschworenen „Identität“ gemeint sein, die sie angeblich im Jazz suchen und finden, indem sie ihre ethnische Herkunft oder musikalischen Vorbilder zu ihren urpersönlichen „Wurzeln“ erklären.

Man wird das Gefühl nicht los, daß der Begriff „Persönlichkeit“ hier zu einem Werbeprädikat für Schallplatten wurde, also zu einem Teil gerade jener Verdinglichung und Vermarktung, gegen die er doch eigentlich protestieren will. Stücke bekommen „persönlichen Charakter“, manche Spielweisen gelten als „persönlichkeitsstärker“, man kennt auch „sehr persönliche“ Kapazitäten, „Initialpersönlichkeiten“, persönliche, eigene oder „ur-eigene“ Stile. Mit dem Wort „Personality“ gibt sich jene Ware vollends zu erkennen, die das Show Business als „Image“ verkauft.

Diese ganze Persönlichkeitsverehrung oder eher -Verleumdung scheint Ausfluß einer in der Gesellschaft weiter verbreiteten Ideologie des Subjektivismus zu sein, die zwischen Selbsterfahrungskursen, und Human Engineering pendelt. Aus diesen psychologistischen Vorstellungsreichen kommen Begriffe wie Labilität, Medialität, Erfahrung, Vitalität, Extro- und Introversion, Verinnerlichung, Sensibilität, Kreativität. Unterbewußtsein, mit denen sich trefflich jonglieren läßt und die im Jazz-Journalismus vollends sinnlos werden. Die Achtung vor dem „Gefühl“, der „Emotionalität“, der „Echtheit“ und dem sozusagen authentischen „Traum“ gehört ebenfalls in diesen Bereich und affirmiert etwas vorgeblich Ursprüngliches gegen jene verfälschenden Repressionen, von

denen es doch längst schon verstümmelt ist. Oft sind es nur noch diese „differenten Stimmungen“, die in einer Musik wahrgenommen werden, die „Gefühlsmomente“, die „unter die Haut gehen“, ohne daß man mehr etwas von ihnen erfährt.

Erwähnen muß man hier auch die Fetischisierung des Natürlichen, eine Überreaktion gegen die allgemeine Zerstörung von Natur und insofern verständlich, aber übertragen aufs Musikalische eine unverdiente Glorifizierung. Denn das Musikalische selbst ist nicht Natur, sondern Organisation, Naturbeherrschung, und darum ist der „Sound afrikanischer Trommeln“ auch keineswegs natürlicher als der eines industriell gefertigten Drum-Sets, sondern entspricht lediglich einer anderen Stufe der Naturbearbeitung. Das Naturgegebene, Unmittelbare und Ungebrochene ist in Wirklichkeit ein musikalisch Beherrschtes, Reflektiertes und Kultiviertes. Solche Ideologie des Archaischen decouvriert sich aber selbst, indem sie ehrlicherweise immer wieder die angeblich humanen Qualitäten als Funktionen der Technik entlarvt: Der „Naturklang“ verdankt sich auch mal der hochwertigen Wiedergabe, „Sensibilität“ dem Aufnahmeverfahren, „Ausdruck“ der Plunger Mute, „Emotion“ der Lautstärke. Illusionsloser läßt es sich kaum sagen.

Was für den einzelnen Musiker die Selbstverwirklichung sein soll, das heißt im Zusammenwirken mehrerer, einschließlich des Publikums, „Kommunikation“. Auch dieser sozio-psychologische Modebegriff wird inhaltlich kaum erläutert. Was da stattfindet, ähnelt offenbar eher einer Versuchsanordnung im Labor oder einem linguistischen Diagramm als einem spontanen musikalischen Verkehr. Zwar fallen in diesem Zusammenhang Worte wie „Prozeß“ und „Erfahrung“, aber das Ganze wird doch sehr unbewegt und leblos nur als „Kommunikationsdreieck“ oder „-Vorgang“, als „totales Kommunizieren“ oder als „hundertprozentige Gefühlskommunikation“ bezeichnet, wobei sich die Teilnehmer in einer „verzahnten“ und „dichtgefügt“ Interaktion „multiplizieren“.

Kommuniziert wird im Jazz der pure Geist, der reine Gedanke, die Idee an sich. Die Metapher vom musikalischen Gedanken kommt ja aus der „klassischen“ Musik und bezeichnet dort einen konkreten Einfall von wenigen Takten, dessen Struktur bereits eine große Entwicklungsfähigkeit innewohnt. Im Jazz-Journalismus hingegen bleibt der Gedanke wirklich ideal und hinter der musikalischen Gestalt selbst in der Sphäre ihrer höheren Bedeutungen versteckt. Darum wohl erfährt man nie, was denn nun jene „Ideen“ und „Gedanken“ seien, die andauernd die Musik „inspirieren“, von ihr „getragen“ und „formuliert“ werden. Als Trost für dieses inhaltliche Vakuum liest man nur, daß die Gedanken „eigene“ und „sehr persönliche“ seien oder im „sprunghaften Geflamme

freier Flüge“ umherhuschten.

Ebenso bleibt im Jazz mystisch verborgen, was die Journalisten seine „Aussage“ nennen. Er soll hier keineswegs bestritten werden, daß der Hörer emotional oder künstlerisch im weitesten Sinne aus der Musik etwas „mitnimmt“; dies, was zu ihm „herüberkommt“, aber stets im Mund zu führen, ohne es bestimmen zu können, stellt die Wahrheit des Gegenstands doch sehr in Frage, macht ihn zu einer religiösen oder lächerlichen Angelegenheit. Andauernd werden „Aussagen“ entdeckt, gewertet und mit Prädikaten versehen, aber keine von ihnen - und wenn es eine rein musiktechnische Erkenntnis wäre - wird inhaltlich bestimmt.

So gibt es „reife“ und „subtile“, „künstlerische, musikalische“ und „zeitlos musikalische“ Aussagen. Ein Musiker soll „technisch unbegrenzt aussagefähig“ sein, einem anderen fehle Aggressivität „zur eigenen Aussage“. Man trifft auf „packende, emotionell gesteuerte Jazz-Aussagen“ und auf solche, die „von kühl beherrscht bis zu freien Ausbrüchen“ reichen. Alle Musiker sind von einem enormen „Mitteilungsbedürfnis“, „Lyrik“ und „Stories“ kommen da zustande, selbst Covers werden „aussagekräftig“. Es gibt verschiedenste Ausdrucksweisen, auch eine „Botschaft an uns alle“, man hat sich etwas oder sogar vieles zu sagen - der Leser erfährt nur nicht: was.

Das ganze Gerede von der „Aussage“ des Jazz, die hinter oder in seinen musikalischen Realitäten objektiv unsichtbar bleibt, mutet schon vulgär-idealistisch an. Der Jazz soll nicht nur sein, was er ist, sondern obendrein noch etwas bedeuten, ein „Wesen“ besitzen und „beseelt“ sein. Eine geheimnisvolle Dimension von „grandioser Hintergründigkeit“ wird hier erschlossen, die berühmte philosophische „Tiefe“. Da gibt es nun Musik mit „Tiefgang“ und „tiefem Feeling“. Man empfindet mit Vorliebe „tief“ oder „schürft tief“; es läßt sich sogar tiefschürfend singen oder, obwohl ein Widerspruch in sich, „bodenständig-tiefgründend“ Kontrabaß spielen.

Die „farbige, leuchtende Tiefe“ der Musik, ihre „Weite und Stille“, ihr „Raum“, das ist ganz offenbar ihr Eigentliches, ist ihre „Substanz“, ihr „Wesen“ und „Gehalt“. Besonders „tief“ trifft den Jazz-Journalisten darum ein etwaiger „Substanzverlust“; was er hingegen braucht wie das tägliche Brot, ist „beredete Beseeltheit“, eine „musikalische Seele“, ein „warmer Strom von Klängen“, kurz: ein „Gefühl von Substanz“. Da muß dann alles „essentiell“ oder „wesentlich“ sein, „bedeutend“ und „gehaltvoll“. Der Geist „überkommt einen“, der „Ensemblegeist“, der „Geist der großen Solisten“ oder auch der „Zeitgeist“, und strömt „in unser aller Herzen“. Selbst in schwarzamerikanischer Musik kann deutscher Tiefsinn noch das Wahre und Ewige offenbart finden,

die „zeitlose Bedeutung“ und „zeitlose Schönheit“.

Damit das Bild vom wieder verstandenen deutschen Idealismus nicht zu schön wird, muß er hin und wieder seinem Zeitgeist Tribut zollen. Heutzutage können Ideale schon auch vermessen und skaliert werden wie im Fall jenes vitalen Bläasers, der „alle Skalen seines von heftigen Gefühlsäußerungen durchtränkten Musizierideals im Solo auslotete“. Oder die Weite und Tiefe der essentiellen Bedeutung des Jazz kann direkt in die Weite und Tiefe



des Weitraums überfließen, wo dann die Science Fiction mit musikalischen „Kosmen“, einem „Weltall“ von Klängen, „galaktischen Expansionsmöglichkeiten“ und einem ganzen „Einflußuniversum“ herübergrüßt.

Die Vermischung eines philosophischen Einsseins mit allem und der Fantasy-Mode und Psychedelik verbirgt sich wohl auch hinter Vorstellungen von innerem Frieden und innerem Glanz, von Spiritualität, Meditation und Ganzheit, die in und durch Jazz erlangt werden sollen; das Ziel heißt persönliche und musikalische „Reife“. Mit diesem Wort wird nicht nur wieder psychologisierend Menschliches und Künstlerisches unbedacht vermischt, sondern auch eine offen repressive Kategorie eingesetzt. Indem man nämlich eine inhaltlich unbestimmte „Reife“ an sich positiv besetzt, als könnte nicht auch Schlechtes und Verlogenes reif werden, muß das Unreife per se als minderwertig gelten. Das ist die Mentalität des Alters gegenüber der Jugend, der Eingeweihten gegenüber den Laien, oft genug der Arrivierten, einer Norm Angepaßten und Erstarrten gegenüber dem lebendigen Experiment. Die Einen im Jazz sind „gewachsen“, „profiliert“, „ausgereift“ oder im Besitz eines mysteriösen „Wissens“, die Jüngeren dagegen bestenfalls „von erstaunlicher Reife“ oder noch auf der Suche nach ihrem „Profil“, ihrem „Stil“, ihrer „Aussage“.

„Wesen“ und „Botschaft“ des Jazz, der „Geist“, der über einen kommt, „innerer Friede“ und das geheime „Wissen“; alles das verweist letztlich in die Sphäre des Religiösen, den Prototyp von Ideologie. Gewiß ist es legitim, im Zusammenhang mit Jazz von Religion zu sprechen; die sogenannte „neue Religiosität“ jedoch bringt Journalisten geradewegs dazu, der Phrasierung eines Musikers sein Glaubensbekenntnis abhören zu wollen. Da dies nicht möglich ist, muß wieder die Person dazwischengeschaltet werden. Wer als gläubig gilt, dessen Musik hat auch gläubig zu klingen, selbst wenn „Ungläubige“ dieselben Akkordfolgen mit ähnlichem Aufwand intonieren.

Wenn ein Musiker sich also bekennender geäußert hat oder Bluestexte, Stück- und Plattentitel Religiöses assoziieren lassen, dann gewinnt eine „Klangkultur“ „durch ihre Fülle und Schönheit“ plötzlich „religiösen Charakter“. Die Musik bestätigt dann genau den „Gefühlseindruck“ des Covers oder Stücktitels, der „Spirit“ wird gerade durch die Technik „fühlbare“, ein Rubato gerät zu „beinahe kultischer Verzückung“, wird zum „Prayer“. Andauernd hört man dann der Musik ihre religiöse „Inbrunst“, ihre „Ekstase“ oder ihren „Frieden“ an. Nicht genug damit, ist die Religiosität auch noch eine „tiefempfundene“, die Inbrunst „bodenlos“, das Bekenntnis von „hymnisch-geistlicher Großartigkeit“ und der Prayer „tiefreligiös“.

Das Vorurteil über die Musik, das sich anhand der Person bildet, bestimmt nicht nur religiöse, sondern auch politische Interpretationen des Jazz. So wird im Rahmen einer Schallplattenbesprechung z. B. verkündet, die Schwarzen stünden halt in der „Tradition des Protestes“ und „Risikobereitschaft“ sei ihnen in die Wiege gelegt. Auch läßt sich einer Musik anscheinend nicht nur der „Atem Afrikas“ anhören, sondern ebenso, daß sie für die „Seele“ des südafrikanischen Volks und bewußt „nur für Schwarze“ gespielt wird. Die Sympathie mit der Emanzipation der Schwarzen, garniert mit Spitzen gegen die europäische Avantgarde und ihren Mangel an Bodenständigkeit, verkehrt sich leicht in positiven Rassismus.

### Nachbemerkungen

1. Die vorliegende Untersuchung gibt nur ein fragmentarisches Bild der ideologischen Überfrachtung des Jazz. Sobald sich der Journalismus Veranstaltungsberichten oder gar der Theorie zuwendet, eröffnen sich ihm noch weit mehr Möglichkeiten der Verallgemeinerung und Andeutung. Dabei sind die Journalisten wahrlich nicht die einzigen Ideologen des Jazz. Ihre Fantasie wird nicht zuletzt durch verbale Äußerungen der Musiker angeregt, die ihre Musik manchmal mit durchaus kosmischen Ideen und prophetischer Attitüde belegen. Hier und zumal bei den Produzenten und Covertexten ist die Verbegrifflichung von Musik zwangsläufig dem Einfluß des eigenen Profitinteresses nicht völlig entzogen.

2. Desto wichtiger wäre es für die Journalisten, sich auf die Musik an sich zu konzentrieren. Aber ihre Zauberworte - Kreativität, Vitalität, Inspiration, Kommunikation und wie sie alle heißen - unterscheiden sich nicht mehr von den Werbe-Etiketten, die für den Verkauf von Jazz-Platten von den Firmen aufgegeben werden. Wenn die Journalisten-Sprache die Reklame-Ideologie wiederholt, erlischt ihre Mitteilungsfähigkeit. Es ist nur noch bloß tautologisch, einer Musik „Ausdruck“ oder „Emotion“ zu attestieren, Eigenschaften, die unbedingt zum Wesen aller Musik gehören, oder einem Musiker „Musikalität“, einem Jazz-Publikum „emotionale Beteiligung“ zu bescheinigen. Es bleibt zu hoffen, daß im Jazz ein Stück doch noch mehr ist als sein Titel, dem es „gerecht“ wird, ein Solo mehr als ein Exemplar, das für seinen Solisten „typisch“ ist.

3. Das Gute am Jazz, vielleicht sein Bestes - auch in einem politischen Sinn - ist sein Pluralismus, das reiche Nebeneinander von Verschiedenem. Gerade dies verlangt vom Journalisten Differenziertheit im Gebrauch seiner Worte, Verflüssigung verhärteter Terminologie. „Schönheit“ ist im Cool Jazz etwas anderes als in den 80er Jahren, und irgendeine „Disziplin“ gibt es in der Swing-Big-Band genauso wie im Free-Jazz-Ensemble. Es gilt also, die Begriffe zu problematisieren. Geschlossenheit, Ausgewogenheit, Sicherheit, Logik, Dynamik, Kompromiß, Authentizität, Form, Kalkül, Geschmack, Organisches: das sind abstrakte Kriterien, die in der Musik nicht einfach erfüllt oder nicht erfüllt sind, sondern in jedem Einzelfall erst und jeweils neu konzipiert und realisiert werden müssen. Hierin liegt die wirkliche „Substanz“ des Jazz, die man weder bejahen noch verneinen kann, solange man sie nicht konkret bezeichnet hat.

4. Ideologie setzt sich am Gegenstand fest, insofern dieser nicht mehr naiv wahrgenommen werden kann. Um sich ein wenig von ihr zu befreien, bedarf es jener Sensibilität und Spontaneität, die die Fans am Jazz so sehr schätzen und wovon sie doch auch ein Stückchen in sich tragen müßten. Eine Ahnung davon gibt vielleicht die schöne Vielfalt, in der der „swing“ des Jazz körperlich empfunden werden kann. Die Plattenbesprechungen unterscheiden zwischen zupackendem, geschmackvollem, ehrlichem und tierischem Swing; sie kennen auch ein „delikat-swingend“, ein „super-swingend“, „kompakt-swingend“ oder „stampfend-swingend“. Man möchte sich mehr solche Subtilität des Höreindrucks wünschen, auch einmal ein Wort wie Liebe oder Zärtlichkeit in einem konkreten, sinnlichen Kontext und nicht nur als spirituelle Hintergründe und Wesenhaftigkeiten, die irgendwie „zum Ausdruck kommen“. Derartige Assoziationen werden gewöhnlich verdrängt, und das Wundermal dieser Repression bilden dann Vorstellungen aus dem Militär- und Maschinenbereich.

(Das Zitat im Eingang dieses Beitrags ist weder einer Plattenbesprechung noch einem Konzertbericht entnommen, auch wenn es danach klingen sollte. Der erste Satz steht wörtlich so in einer Tiergeschichte von Gottfried Strohschneider und beschreibt einen Katzensang. Der zweite Satz ist leicht verändert einem Kochbuch entnommen; statt „musikalisch“ steht im Original „gastronomisch“, statt „Jazz“ „Küche“ und statt „Spielgepflogenheiten“ „Kochgepflogenheiten“.)

# Jazz aktuell

Schöne Musik aus allen Richtungen

## Volle Säle, Entdeckungen und verpaßte Chancen beim Jazzfest Berlin

George Gruntz kann zufrieden sein. Noch nie, seit er das Programm fürs Berliner Jazzfest macht, waren alle Konzerte so früh ausverkauft und das, obwohl die ganz großen Namen - so etwa vom Schlage Keith Jarrett, Miles Davis, Ornette Coleman - diesmal fehlten und Branchen-Auguren schon Schlimmes prophezeit hatten. Aber die von Gruntz gesetzten Schwerpunkte und die weniger bekannten Namen hatten den Appetit angeregt. Gruntz hatte wie üblich auf den Anspruch dokumentarischer Vollständigkeit auf irgendeinem Gebiet verzichtet und machte sich auch nicht zum Sklaven vermeintlicher oder tatsächlicher Trends. Die Welt ist groß, der Jazz ist bunt und unüberschaubar - also läßt uns schöne Musik aus allen Richtungen von heute und gestern auf die Bühne bringen; und wenn sie von vorgestern ist, macht's auch nichts. Und die von morgen spielen wir erst nächstes Jahr. Das etwa ist die Einstellung von George Gruntz, der im lockeren Bekenntnis zum fragmentarischen Charakter allen veranstalterischen Tuns dann eben doch so etwas wie ein „wahres“ Bild des Jazz entwirft.

Die Schwerpunkte waren nicht besonders aktuell. Wenn man sich aber überlegt, was eigentlich im Moment im Jazz „aktuell“ ist, kommt man sowieso ins Grübeln, und thematische Ideen haben wohl immer auch eine starke rein formalästhetische Komponente - einfach zur Gliederung der gewaltigen Veranstaltungsmasse. Die Themen also waren diesmal: Italien, die Klarinette im Jazz, weißer Rhythm and Blues und Schlagzeuger als Bandleader.

Die Klarinette ist schon seit zehn Jahren auf dem Weg zurück in den Jazz, aber ein „exotisches“ Instrument wird sie dort weiterhin bleiben, weil ihre Variabilität die der Saxophone nun einmal nicht erreicht. Zwei Auftragskompositionen zur Präsentation der Klarinette gab es. Und mit Auftragskompositionen und folglich Uraufführungen ist das so: Sie sind der Stolz jedes Musikfestivals und als Vorzeigeeobjekt dafür gedacht, daß die Veranstalter den Gang der Dinge nicht nur abbilden, sondern selbst beeinflussen. Bei Jazzfestivals gehen Auftragskompositionen meistens in die Hose. Man hört sie sich an, hofft darauf, daß bei der nächsten Gruppe die Post etwas besser abgeht und vergißt schnell die akademische Anstrengung des Spielens und Hörens gleichermaßen. Bei Eddie Daniels, einem kultiviert und eher unauffällig spielenden, gemäßigt modernen Amerikaner war es nicht anders. Ein Kom-

ponist namens Jorge Calandrelli hatte da ein Werkchen für Streichquartett und Klarinette verfaßt, das eklektisch durch die Musikgeschichte reiste und bei Bach, Brahms und Gershwin kurz und bei Stravinsky sehr lang halt machte. Um Daniels ein paar Improvisationsschnörkel zu ermöglichen, wurden die Streicher immer wieder einmal dazu verdonnert, nur Halteakkorde zu spielen und alle harmonischen Komplexitäten außer Kraft zu setzen, weil Jazzmusiker wie Eddie Daniels nun einmal lieber über einfachen Harmonien spielen. Das Stück entbehrte so nicht einer gewissen unfreiwilligen Komik. Mit dem Gitarristen Jack Wilkins spielt Eddie Daniels dann sanfte Kammermusik für Leute mit Abitur. An die Stelle von Daniels hätte Tony Scott gehört, der erste große Weltmusiker des Jazz, der die Klarinette gegen den Wind hielt, als wirklich niemand mehr von diesem Instrument sprach, nämlich in den fünfziger Jahren. Tony Scott ist kürzlich wieder aktiv geworden.

Der Kompositionsauftrag für Hamiet Bluiett hatte auch ein Ergebnis mit Schwächen. Es gab hübsche Ellington-Farben, ein paar Free Jazz-Turbulenzen, eine Ballade, eine ironische Ballsaal-Reminiszenz und ein Kollektiv aufgeregter Gänse. Da zumindest die prominenteren Mitglieder des Ensembles, John Purcell, Buddy Collette und Bluiett selbst, die Klarinette nur als Zweitinstrument spielen, gab es nicht einen einzigen guten Solisten, einige waren sogar kläglich, und die Musik schleppete sich etwas trocken und uninspiriert dahin; wahrscheinlich träumten alle von ihren Flöten und Saxophonen. Hätte man den Beweis erbringen wollen, daß die Klarinette nicht in den Jazz zurückgekehrt ist - diese acht Klarinetten hätten ihn

bravourös geliefert.

Aber die Klarinettenvollprofis kamen dann schon auch noch. Theo Jörgensmann etwa, der sich für fast reinen Free Jazz entschieden hatte und mit seinem alten Kumpel Georg Gräwe am Klavier sein strahlend warmes Instrument gut ins Gespräch brachte, während Paul Lytton am Schlagzeug nicht den Hauch einer Chance hatte (wahrnahm?), ins Geschehen einzugreifen. Und John Carter, der im Moment wohl das Maximum dessen markiert, was an Ausdrucksmöglichkeiten (Mitsingen, Überblastechniken) auf der Klarinette erreicht werden kann. Einen grandiosen Auftritt hatte Jimmy Giuffre, ein Musiker, der schon in den vierziger Jahren bei Woody Herman gespielt und sich danach, abseits aller Moden, enorm weiterentwickelt hat. Mit seiner hauchigen Klarinette aber auch mit verschiedenen Flöten und Tenorsaxophon malte er märchenhafte Klanglandschaften voller Geheimnisse und Ruhepunkte, in denen die Phantasie schweifen konnte. Dabei ist er der Jazztradition stets nahe und streichelt auch einmal Evergreens wie „Round midnight“ und „Stella by starlight“. Pete Levin steuerte phantasievolle, nie in sich selbst verliebte Klangfarben am Synthesizer bei. Eine gute und ausgefallene Idee war es, einmal die Klezmer-Musik vorzustellen. Das ist Party- und Tanzmusik der Ostjuden, die per Emigration nach Amerika gekommen ist und dort in den siebziger Jahren ein Revival hatte, was, wie bei allen Folklore-Revivals, dazu führte, daß die Musik kunstvoller und virtuoser wurde. Deshalb paßt sie heute gut in den Konzertsaal und auch auf ein Jazzfestival, weil die Improvisation eine große Rolle spielt. Im Mittelpunkt: die Klarinette, geblasen in diesem Fall von Andy Statman,

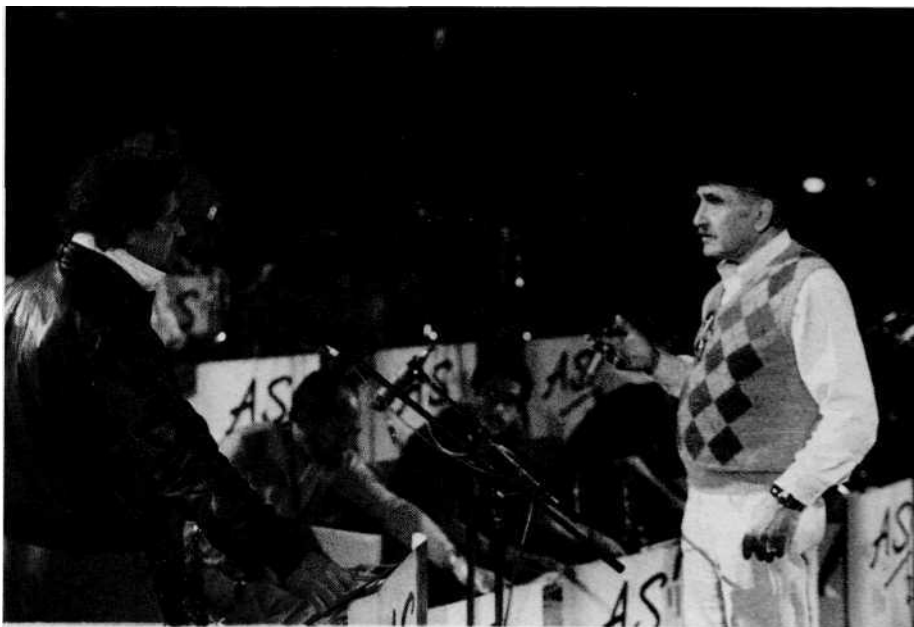


Hübsche Ellington-Farben, Free Jazz Turbulenzen, ironische Ballsaal-Reminiszenz, Kollektiv aufgeregter Gänse: Hamiet Bluiett (Mitte) mit der Clarinet Family Foto: Hans Kumpf

der mit seinem Quartett (Horn, Gitarre, Baß) die besondere Mischung aus verschiedenen osteuropäischen Folklore-Spielarten und die in allen Ecken nistende jiddische Melancholie glänzend in Szene setzte. Peter Brötzmann faßte in seinem hochdifferenzierten Auftritt geradezu mit Weisheit eine ganze Ära, nämlich die des Free Jazz, zusammen: unendliche Materialreize, witzige Strukturparameter, stürmische Virtuosität, wilde Kollektive, bedächtiger Fluß erkaltender Lava und auch Aktionselemente, etwa wenn Toshinoro Kondo übers Megaphon unverständliche Anweisungen gab, die von der Band prompt befolgt wurden.

Mit dem 74jährigen Artie Shaw hatte man einen Mann aus jenen Swing-Tagen geholt, als die Klarinette tatsächlich noch eine zentrale Rolle im Jazz spielte. Der Herzensbrecher von einst, der Filmstars wie Hemden verbrauchte, überläßt das Klarinettespielen zwar heute Dick Johnson, war aber als Band-Chef und Ansager durchaus präsent. Die Art sich zu geben und die Musik der Band wirkten wie von einem anderen Stern - so lange ist die große Zeit der Swing-Tanzorchester nun schon vorbei. Deshalb hat die Sache aber auch einen gewissen nostalgischen Witz. Phänomenal ist, wie sich die scheinbar mühelos erreichte Perfektion des Zusammenspiels bei diesen amerikanischen Big Bands trotz wechselnden Personals erhalten läßt. Shaw ließ hauptsächlich die alten Arrangements spielen, die Amerika nach dem Krieg, auch wenn die Musik da stilistisch längst überholt war, vielleicht mehr Freunde in der Welt gewonnen hat als die Care-Pakete.

Der italienische Jazz war mit zwei Gruppen vertreten - zu wenig, da die ganze Free Jazz- und Third Stream-Abteilung fehlte. Das spektakulärere Projekt hatte der Trompeter Enrico Rava auf die Beine gestellt - wieder so ein Kompositionsauftrag. Daß er sich zur Demonstration italienischen Folklore-Kolorits nach Sardinien wandte, war lobenswert, da die sardische Volksmusik archaische Formen bewahrt hat, wie es sie auf dem Stiefel mit seinen alles vereinnahmenden Schlagnern und politischen Liedern längst nicht mehr gibt. Zwei glänzende Musiker hatte sich Rava von dort geholt, die Sängerin Elena Ledda, die einen aus scharfem italienischem Belcanto und orientalischer Melismatik gemischten Gesang pflegt, und den absoluten Meister des sardischen Volksinstruments Launeddas, Luigi Lai. Die Launeddas ist ein aus drei Schalmeipfeifen bestehendes Instrument, das ausschließlich mit Zirkularatmung gespielt wird und dessen Beherrschung wenigstens ein Jahrzehnt beharrlichen Übens erfordert. Elena Ledda und Luigi Lai sangen und spielten wundervoll und stellten mit ihrer Kraft und dem n Jahrhunderten gewachsenen und in



**Scheinbar mühelos erreichte Perfektion des Zusammenspiels: Artie Shaw mit Orchester und Dick Johnson (links)**  
Foto: Hans Kumpf

sich schlüssigen Formenreichtum ihrer Musik die Jazzgruppe glatt in den Schatten. Rava hatte eine Band der Namenlosen, die nicht zum Besten gehören, was der italienische Jazz zu bieten hat, mit Ausnahme allerdings des Pianisten Antonello Sardinis, der in einem großen Solo romantischen Virtuosen donner immer wieder durch witzige Ausschweifungen und Zitate ad absurdum führte. Rava gelang es nicht, die beiden Volksmusiker dauerhaft in das Jazzgeschehen einzubinden; sie blieben weitgehend isoliert. Einen blendenden Eindruck hinterließ dagegen der Pianist Enrico Pieranunzi, ein vielseitiger Virtuose mit klassischer Anschlagskultur und luzider Perlechnik, mit dem Abstraktionsvermögen eines Lennie Tristano, der besonnenen Gesprächsbereitschaft eines Paul Bley aber auch einer rasant treibenden Motorik. Wenn Klavierduos sein müssen, dann sollte sich Chick Corea mal mit Pieranunzi treffen statt mit Herbie Hancock. Mit Clownerien käme er da nicht durch.

Schwerpunkt weißer Rhythm and Blues: Warum nicht! Auf die Verdienste der Weißen an einer so schwarzen Gattung wird man ja mal hinweisen dürfen, ohne in den Ruch des Rassisten zu kommen. Wie George Gruntz das allerdings tat, das führte zu der am wenigsten befriedigenden Leistung des Festivals. Die Akzente zwischen Rockabilly, frühem Rock 'n' Roll und Chicago Blues waren unter den drei Gruppen Los Lobos, Nighthawks und Fabulous Thunderbirds nur geringfügig verschoben. Los Lobos hätten genügt. Sie spielten im Stil von Elvis Presley und Bill Haley wenigstens mit weit mehr Dampf als die Originale. Als sie einen Ausflug in die Volksmusik des texanisch-mexikanischen

Grenzgebiets machten (Texmex heißt diese Musik), trugen sie das Schmalz so dick auf, daß die Zuhörer zu buhen vergaßen und einfach nur noch schallend lachten. Die Gruppe NRBQ dagegen kann schon nicht mehr in diesen Zusammenhang gestellt werden. Was dieses Hackklotz-Ensemble an provinziellem Bierhallen-Rock auf die Bühne brachte (auch noch als letzten Beitrag, also „bleibenden“ Eindruck), gehört zu den unrühmlichen Kapiteln in der Geschichte der Berliner Veranstaltung. Eine Offenbarung dagegen der 42jährige John Hammond, der den Blues ohne alle Trauer mit einer hektisch vitalen und trotzdem an „ethnischen“ Grundmustern orientierten Extrovertiertheit singt und spielt, wie man sie noch nicht gehört hat, und der Stimme, Gitarre und Mundharmonika zu einer sonst nur von Gruppen erreichten Dichte zusammendrängt. Dem Schwerpunkt weißer Rhythm and Blues fehlte der Charakterkopf vom Format etwa eines Johnny Winter, Stevie Ray Vaughan und Roger Chapman. Und vor allem fehlte ihm eine Frau, so als hätte es nie eine Janis Joplin gegeben. Gut, an Bonnie Raitt war man „dran“ und ließ die Sache platzen, als deren Manager sechs (zur Band) zusätzliche Flüge forderte. Nun ist es zwar richtig, diesen spinnerten amerikanischen Impresarios (und der von Bonnie Raitt ist einer der schlimmsten) nicht alles durchgehen zu lassen. Wenn man aber bedenkt, was dieser betörende Paradiesvogel Bonnie Raitt für das Festival im Vergleich zu der weit teureren konventionellen Mainstream Big Band von Buddy Rich an Farbe und rarer Information gebracht hätte ... Und wenn schon nicht Bonnie Raitt, wo waren sie alle, die Janis-Kolleginnen der siebziger Jahre:

# Jazz aktuell

Genya Ravan, Lydia Pense, Martha Velez oder Maggie Bell? Irgendeine wird doch wohl noch singen. Im Programmheft sind siebzehn Berater des Festivalleiters aufgeführt.

Von den Schlagzeug spielenden Gruppenchefs wirkte Paul Motian nicht als solcher und spielte so eintönig, daß man dahinter schon wieder ein Programm vermuten konnte. Der Punk-Jazz-Pionier Ronald Shannon Jackson machte einen etwas heruntergekommenen Eindruck. Die ehemals so komplexen Kompositionen sind auf langtönige Melodien über irgendwelchen Ostinati reduziert, was nicht schlimm wäre, wenn der Saxophonist und der Geiger nicht derart ungelenke Spieler wären, in deren Amateur-Habitus alles Aufrührerische des Punk-Jazz verloren geht. Nicht jeder, der nicht Geige spielen kann und es trotzdem tut, ist ein genialer Musiker so wie Ornette Coleman, der Lehrmeister von Jackson. Lediglich der Gitarrist Vernon Reid hat, neben mancherlei elektronischen Farbnuancen noch etwas von der unberechenbaren Gewalt, die dem Punk-Jazz heute noch eine gewisse Frische geben kann.

Anders Bob Moses, der einen Afro-Rock-Jazz mit spannenden und originell verqueren Stimmführungen in den von der Geschichte des biblischen Namensvetters angeregten Kompositionen spielte und der in Bob Mintzer Tenorsaxophon, Tiger Okoshi, Trompete, und Bill Frisell, Gitarre, vitale und „stechende“ Solisten hatte. Er stelle sich als ein Mann dar, der die ehrliche Haut schwitzend zu Markte trägt, und wurde zum Liebling des Publikums.

Es gab natürlich auch Beiträge, die nicht in die Themen eingebunden waren. Michele Rosewoman verband in einer sanft tumultuösen, manchmal aber auch dilettantischen Musik afrikanische Stammesgesänge und Rhythmen mit Klangfarben der Mingus- und Ellington-Palette. Die Dirty-Dozen Brass Band holte Swing- und Bebop-Themen ins Freie und spielte sie mit den unversämmt gut gelaunten Grobheiten von Straßenmusik aus New Orleans. Stanley Clarke und Miroslav Vitous trafen sich zum Baß-Duo, wobei Clarkes Gitarren-Behendigkeit am Elektrobaß Eindruck machte und Vitous wieder einmal bewies, wie tief die vor fast einem Vierteljahrhundert produzierten „Sketches of Spain“ von Miles Davis und Gil Evans im Gemüt der Jazzmusiker sitzen: Mit der für solche großen Paraphrasen üblichen Treferausbeute von etwa 50% improvisierte er über dem „Concierto de Aranjuez“ und sogar über der selten zitierten „Saeta“. Und Stephane Grappelli spielte mit der gewohnten nervigen Leichtigkeit seine Geigen-Musik, die ein bißchen Hinterhof und Stehgeigertum touchiert und mit ihrer Eleganz und Virtuosität doch souverän daran vorbeiswingt.

Dem Jazzfest Berlin fehlte es dieses Jahr etwas an Größe und spektakulärer Aktion. Geschichte wurde diesmal nicht gemacht, und Gesprächsstoff wird es nicht lange bleiben. Aber das kann man auch nicht immer erwarten. Unterhaltung und Information bot es in einiger Fülle. Über ein paar verpaßte Chancen sollte George Gruntz nachdenken.

Ulrich Olshausen

## Randbemerkungen zum Jazzfest Berlin '84

Bei keinem europäischen Festivalort wird einem wohl mehr bewußt, wie deutlich der Kontrast noch ist zwischen dem „philharmonischen“ und dem Jazzkonzert-Publikum. Dabei steht dieses 21. Jazzfest ganz im Zeichen der offenen Grenzen, was Jazz-Nachbarliches betrifft, des „laissez faire“. Das Publikum - schon in Moers war das zu spüren -, das mit bedenkenswerter Dankbarkeit (fast) immer reichen Beifall geradezu vorrätig hat, applaudiert schon gleich zu Beginn in der Philharmonie bei Eddie Daniels, Klarinette, mit Streichquartett höflich einer Musik, die etwa zu Zeiten, als 1972 Ornette Coleman hier spielte, kaum weiter als zwei Minuten gekommen wäre.

Charakteristisch für das ganze Festival an seinen beiden so ambiente-verschiedenen Orten Philharmonie und Delphi-Kino war, daß hier weder etwas erklingt, das sich durchsetzen muß, worüber heftig zu diskutieren, zu polemisieren wäre, noch, daß das Publikum irgendwelche bestimmten Vorstellungen spüren läßt, die es zu diesem Entwicklungszeitpunkt des Jazz noch hätte. Es ist zwar offen für alles - eine Tendenz, die George Gruntz geschieht in dieses Festival der Reflektionen gehabter Trends eingebaut hat. Aber die Urteilskraft, durch eine so ausufernde Differenzierung musikalischer Auf- und Abspaltungen, Fusionen und Aufbereitungen von Altem keineswegs gestärkt, verwandelt sich, seit es nun auch den Schrei nach Neuem nicht mehr gibt, in freundliche bis heftigere Formen von interessierter Anteilnahme, immerhin. Aber Identifikation mit der Musik wird rar. Identität der Musiker auch.

Da verändern auch die Festival-Schwerpunkte nichts: „Die Rückkehr der Klarinette“, sie wird eigentlich nur angekündigt und - wie bei allem anderen Festivalgesehen auch - ihre Geschichte aufgearbeitet. „Der Schlagzeuger als Bandleader“ ist von Buddy Rich in neu faszinierender alter Frische am überzeugendsten dargestellt, weder bei Shannon Jacksons inzwischen etwas totgedrummt wirkender Koketterie mit der schwarzen Potenz wird einem heiß oder kalt noch bei Bob Moses'

wohl resignationsbedingter Ausflucht in die Mätzchen, nach dem Rezept: ein bißchen Ethno, ein bißchen dritte Welt, launig verteilt mit etwas buntem Glimmerstaub und Sprudelwassersprühungen, dazu der Häuptlingskopfschmuck, wohl „Indianer“-Status-Symbol des Jazzmusikers. Leider gab auch Paul Motian mit Gruppe hier keine erregende Präsentation oder gar Fortsetzung seiner selbst zum Besten.

Die vierfache Repräsentation von weißem Rhythm & Blues bewegte sich zwischen Lust und Frust des Deplazierten. Der vierte Akzent, „die italienische Szene“, wurde von Enrico Rava und seiner aus Jazz- und Volksmusikern gemischten Gruppe gesetzt. Sein Rückgriff auf eigene volksmusikalische Wurzeln, die Eindringlichkeit, mit der man sich auf eigene Identität und Tradition besinnt, hatte etwas, das sonst auf diesem Festival, so kompakt auf europäische Musikkultur bezogen, nicht vorkam. Bezeichnenderweise. Die Italiener jedenfalls „hatten die roots“, ihre eigenen, und ihr Auftritt (mit Saltarello, fast orientalisches timbrierender Sängerin, und dreirohriger Schilf-Launedda und frei davon abgesetzten Sätzen der Jazzgruppe) hatte die Faszination überzeugender Spieler, Das vermittelt schon etwas von jener neuen Jazz-Italienität, wie man sie etwa auch in Andrea Centazzos „Cjants“ hört, einem Werk, das er zur 1000-Jahr-Feier der Stadt Udine schrieb und - mit noch stärker in die Komposition gearbeiteter friaulischer Volksmusik - durch die Jazzformation „Mitteleuropa“ aufführen ließ.

Ich glaube, man muß doch einmal darüber nachdenken, daß ein großer Teil der Veranstaltenden solcher „Main“-Festivals, und auch der Kritiker, und das ist wichtig, einer Generation angehören, die noch ein erlebtes Verhältnis zum zeitgeschichtlichen Flair und Couleur von Blues, Swing, Bebop haben. Diese Art von Kompetenz hat aber auch die Kehrseite einiger nostalgischer Perspektiven - und entwicklungs-einschränkender Auswirkung in der Einrichtung und Einschätzung solcher Festivals. Natürlich beschäftigt die Jüngeren die eigene Gegenwart nachhaltiger, und es ist letztlich auch bei diesem rundum ausverkauften Festival spürbar, daß - trotz Rhythm & Blues und Orleans-Jubel und Trubel - die nicht nur geografisch stärkere Nähe etwa der Rava-Gruppe oder auch der Hamiet Bluiett-Klarinettenfamilie mehr „überkommt“. Bluietts Gruppe haftet mit John Purcell, Fred Hopkins, Ronnie Burrage und Bluiett selbst etwas vom intellektuell sehr europaverwandten Geist der New Yorker „Young Lions“-Szene an.

Um gleich bei der Klarinette zu bleiben: Bei Bluietts Musikern gleicht sie - was instrumentale Spezifika betrifft - einer attraktiven, aber nicht sehr in die modernen Möglichkeiten vertieften „Family“-Vorstellung.



lung, weil die meisten sonst Saxophon spielen. Ein sehr schönes Duo, fein zusammengespielt und eigentlich in Delphis eher rauhem Genre in seiner Ambivalenz von Tiefe und Leichtigkeit fast etwas deplaziert, kam von Theo Jörgensmann und dem amerikanischen Klarinettenisten John Carter. Jörgensmann, im Trio zuvor durch einige Diskrepanzen der „Wellenlänge“ seiner Sidemen nicht recht präsent, was die Palette seiner außergewöhnlich kräftigen Klarinettensprache betrifft, traf hier mit Carter in einer höchst subtilen musikalischen Begegnung zusammen. Damit war dann auch schon das Kapitel von eigener Gegenwartsmusik beendet - zu einem Stand der Entwicklungen, wo „Spektakuläres“, wie zur Zeit festivalüblich, vornehmlich Attraktionen amerikanischen Namens vorbehalten bleibt.

Der schwarze Klarinetrist John Carter ist sowohl in den Festivalkritiken als auch im Publikumsbewußtsein fast „untergegangen“. Deshalb noch einige Worte zu diesem ebenso feinsinnigen wie bescheidenen und klugen Musiker, für den dieser sein erster Berlinbesuch eine besondere Bedeutung hatte. Einer Generation angehörnd, die das Kriegsgeschehen um Berlin von Amerika aus mit geschärft beteiligtem Interesse verfolgte, war ihm die Fahrt zur Mauer, Reichskanzlei und all jenen geschichtsträchtigen Stätten ein fast europäisch anmutendes, in seinen Äußerungen an ein Berlin-Gespräch Uwe Johnsohns erinnerndes Anliegen. Der musikalische und menschliche Horizont dieses Amerikaners, der seinem die „roots“ in Afrika suchenden Sohn schon vor der Reise dorthin anriet, nicht zuviel „Verwandtschaft“ in der afrikanischen Vergangenheit zu vermuten (die der Sohn, wie Ellington und Blakey, dort wirklich nicht fand) -, er hat in seiner unaufdringlichen eigenen Identität, in seiner „weltmusikalischen“ Intelligenz eine bedeutungsvolle Affinität zu europäischer Musik und Geschichte.

Es ist bemerkenswert und erstaunlich, wie wenig „Selbst-Bewußtsein“ paradoxerweise bei all diesen großen Festivals immer wieder sich gerade im Schwarz-Weiß-Denken bei der Präsentation europäischen Geistes zeigt, jenen Amerikanern gegenüber, denen Europa und seine Geschichte, mit all seinen differenzierten Aspekten und Möglichkeiten so interessant erscheint, daß sie mehr hier sind als drüben (vom business abgesehen!).

So wird es auch im nächsten Jahr schwer sein, aus der Spur der gehabten Trendgleise zu springen und im Gewirr des eigenen jungen musikalischen Unterholzes den Wald vor lauter zarten Bäumen zu sehen. Klar, daß einen die Leute, die zu Berlin den Fernseher eingeschaltet haben, fragen: „Deutschen Jazz, gibt's den?“

Dita von Szadkowski

# Jazz aktuell

Höhepunkt Salsa-Band Havana beim

## Sommer-Jazz-Treffen Barsinghausen

Das Sommer-Jazz-Treffen in der Deister-Freilichtbühne in Barsinghausen behauptete sich auch in seiner vierten Auflage als Publikumsmagnet für Zuhörer aus nah und fern. Erstmals richtete die Jazzmusikerinitiative Hannover e. V. dieses Mammut-Festival nicht im Juli, sondern erst im September aus, doch waren trotz der herbstlichen Temperaturen 500 Besucher zu verzeichnen. Nach Amateurtheater über mehrere Monate nun acht Stunden Live-Jazz mit größtenteils Amateurmusikern zum Abschluß der Freilichtbühnen-Saison 1984, und dabei folgte ein musikalischer Reißer auf den anderen.

Das Wetter an den Tagen zuvor versetzte die Mitglieder der Jazzmusikerinitiative (JMI) zunächst in Ungewißheit, ob das Festival überhaupt unter freiem Himmel über die Bühne gehen kann. Freude herrschte dann bei ihnen, als am Sonntagmorgen die Sonne durch den bewölkten Himmel brach. Ferner stand das Jazz-Treffen gewissermaßen unter militärischem Schutz, denn britische Soldaten lagerten im Rahmen ihres Manövers unmittelbar am Eingang der Freilichtbühne; für einige Besucher allerdings ein weniger einladender Anblick.

Die musikalischen Beiträge fanden ihre Höhepunkte in der spritzig und knackig vorgetragenen Salsa-Musik der Band „Havana“, die südamerikanisches Temperament auf die Bühne zauberte, im fesselnden Duo-Konzert von Isabella Celentano (Gesang), und Johannes Klose (Klavier), sowie im eigenwillig arrangierten Konzept der Gruppe „Viel Wind um Nanni“ mit der Sängerin Nanni Byl. Volle orchestrale Klänge erzeugten an diesem Tage gleich zwei Big Bands: Eine aus Braunschweig, die ohne eigentlichen Leiter arbeitet und hörenswerte Bläusersätze servierte, denen ein solider rhythmischer Teppich untergelegt wurde, die andere aus Hannover, das „Thursday Evening Just For Fun Orchestra“ als Haus-Big-Band der JMI, auch mit neueren Klängen arbeitend und in puncto regionalen Jazz-Musiker wurde ergänzt von der Newcomer-Gruppe Tune Up, deren akademisches Herangehen nicht wegzuleugnen war, und von der modifizierten Doil-Maass-Group, die kurzfristig anstelle der zweiten Gitarre ein Klavier mit aufnahm. Beide trugen Jazz-Standards im Combo-Stil vor. Packend war Havanas energische Rhythmik, feurig manche Big-Band-Partien, erwärmend in der herbstlichen Kälte das liebeliche Duo Celentano/Klose und spannend Matthias Weises Arrangements für „Viel Wind um Nanni“ - die Rosinen waren also gut gespickt im Festival-Ku-



Südamerikanisches Temperament: Havana

Foto: Johannes Klose

chen. Das Festival trug also erneut Rechnung darüber, wie stil- und niveauvoll der zeitgenössische Jazz der JMI-Mitglieder und Angehörigen in und um Hannover ist, eine Feststellung, die mancher Sommer-Jazz-Besucher erfreut auf den Nachhauseweg mitnahm.

### Neues von Alfred Harth

## „gestalt et live“<sup>1</sup>

Wollte man den vielseitigsten Jazzmusiker der Republik ermitteln, der Frankfurter Saxophonist Alfred Harth käme allemal in die engere Wahl. Neben seiner Mitwirkung in der aufsehenerregenden Avantgardegruppe Cassiber (die zweite LP von Cassiber liegt inzwischen unter dem Titel „The Beauty and the Beast“ auf Riskant vor) fungierte er als Spiritus rector verschiedener progressiver Formationen, was ihn freilich nicht hinderte, die Schönheit der Natur auf seiner letzten Langspielplatte zu preisen. „This Earth“ (ECM 1264) nennt er diese Einspielung, bei der ihm mit Paul Bley, Trilok Gurtu, Maggie Nichols und Barre Phillips Musiker von internationalem Format zur Seite standen. Einen „ruhigen“ Alfred Harth erlebte man auch, als vor einiger Zeit auf dem Römerberg die „Frankfurter Stadtoper“ zur Aufführung gelangte, ein szenisch-musikalisches Spektakel mit nicht weniger als 250 (nichtprofessionellen) Akteuren. Seine aus 22 mehr oder minder eigenständigen Sequenzen zusammengesetzte Komposition beeindruckte letzthin am stärksten bei einem ambitionierten Unterfangen, das sehr frei nach Goethes „Italienischer Reise“ Traumbilder im Alltag aufspüren wollte.

Beim zweiten Auftritt - nach dem Debüt in Moers - in der Frankfurter „Batschkapp“ zeigt sich der Vielseitige von der wilden Seite, sucht mit seiner neuen Gruppe „gestalt et jive“ keine Traumbilder und erst recht keine Schönheit der Natur, sondern Klänge, die der Härte unserer Gesellschaft angemessen sind. Hervorgegangen ist „gestalt et jive“ aus der inzwischen aufgelösten Band Reklame der Wirklichkeit, von der neben Harth allerdings einzig der einheimische Schlagzeuger Uwe Schmitt übrigblieb. Programmatisch weist schon der Name des jüngsten Projekts darauf hin, daß die Ekstase der - so die wörtliche Übersetzung - heißen Jazzmusik kontrolliert, also in Form gebracht werden soll. Zu hören ist jedoch keinesfalls Free Jazz, der sich ja hierzulande in der sogenannten Kaputtspielphase in endlosen Improvisationen verlor und wie mit Scheuklappen herumposaunte. Die Erfahrungen dieser Epoche bleiben freilich in der Musik von „gestalt et jive“ präsent, werden aber nicht verabsolutiert - der Aufschrei klingt beherrscht. Selbst in kompromißlosen Attacken, wenn rockig gehärtete Rhythmen, Ferdinand Ricards angerissene Baßfiguren und die Klangfetzen des Organisten Steve Beresford sich hoffnungslos ineinander verschrauben und dazu Alfred Harth mit voller Lunge Saxophonchorusse röhrt, verselbständigen sich niemals die musikalischen Abläufe. Sehr zur Freude der Zuhörer setzen sich die vier Avantgardisten bisweilen mit der Tradition auseinander - ironisch natürlich. Seien es heimelige Leierkastenmotive, sei es irrwitziger Kastraten-Rock: Was auch immer dabei anklingt, wird noch jedes Mal im Verlauf wie von einer Säure aufgelöst, als gelte es stets aufs neue zu beweisen, daß Traditionen nicht mehr unbesehen gelten. Solch reflexiv-ironische Verflüssi-

gung des Bekannten war so ganz nach dem Geschmack des avantgarde-begeisterten Publikums, das sich schmunzelnd einverstanden erklärte, um dann wieder die schonungslos musikalische Analyse der Gesellschaft, wie „gestalt et jive“ sie konsequent betreibt, zu unterschreiben. Was lustig sein darf und ernst sein muß: die ineinander verschlungene Reflexion von Tradition und Realität - das ist der Beitrag der jüngsten Gruppe von Alfred Harth zum aktuellen (Jazz-)Geschehen. Von „gestalt et jive“ wird noch zu reden sein; Tournee und Platte sind geplant.

Erk Walter

**Kultfigur, Asket, Hexenmeister**

## Ornette Colemans Prime Time

Nach nahezu acht Jahren stand er am Samstag wieder auf einer Münchner Bühne, der fast schon zur Kultfigur gewordene Free Jazz Revolutionär von einst, Ornette Coleman. Mit einem symmetrisch besetzten Gitarren-Baß-Schlagzeug Doppeltrio demonstrierte er vor der ausverkauften Alabama Halle, daß es jenseits von Miles Davis noch eine andere Alternative zu den festgefahrenen Rock- und Jazzmustern gibt.

Welch ein Ereignis für die Hauptstadt mit dem Herz, das im Jazzbereich zu den konventionellen Klängen des Bebop schlägt - mit der Jazzschule als Schrittmacher. Schon vor einem Vierteljahrhundert hat dieser Ornette Coleman die Formen des konventionellen Jazz als Schablonen empfunden, untauglich als Ausdrucksmittel neuerer originärer Musik, und spielte mit einem Doppelquartett das Album „Free Jazz“ ein. Fünfzehn Jahre später sieht er auch den Free Jazz zu Schablonen geronnen und verkündet sein „harmolodisches“ Konzept: Die harmonischen, melodischen und rhythmischen Funktionen werden von den Instrumenten gelöst und von jedem Musiker im freitonalen, polyphonen Raum wahrgenommen. Die Ausdrucksabsicht bestimmt die freie Form.

Erneut ist Prime Time eine Doppelbesetzung, mit der Coleman dies zu verwirklichen sucht. Die gemeinsamen Nenner im freien Spiel sind das rhythmische afro-amerikanische Erbe des Rhythm 'n' Blues, mit dem Coleman einst debütierte, und die vorgegebenen Melodielinien des Leaders. Und so beherrschte Coleman in München auch ganz das Geschehen. Wie einst spielte er asketische, abstrakt schöne Linien auf dem Altsaxophon, die allerdings in dem lautstarken, Boogaloo-Beat beherrschten Brodeln des Doppeltrios fast untergingen. Einzelne Linien waren bei

diesem Hexensabbath zunächst fast nicht auszumachen.

Allmählich aber hörte man sich ein, auch die Tontechniker fanden sich zurecht, und siehe da, was erst kompromißloses, un-kommunikatives Klanggewitter war, erwies sich zunehmend als überzeugendes, ständig neu gewobenes Motivgeflecht, das, immer auf dem Punkt, der ätzenden Schönheit der Saxophonlinien orchestrale Gestaltdimension verlieh.

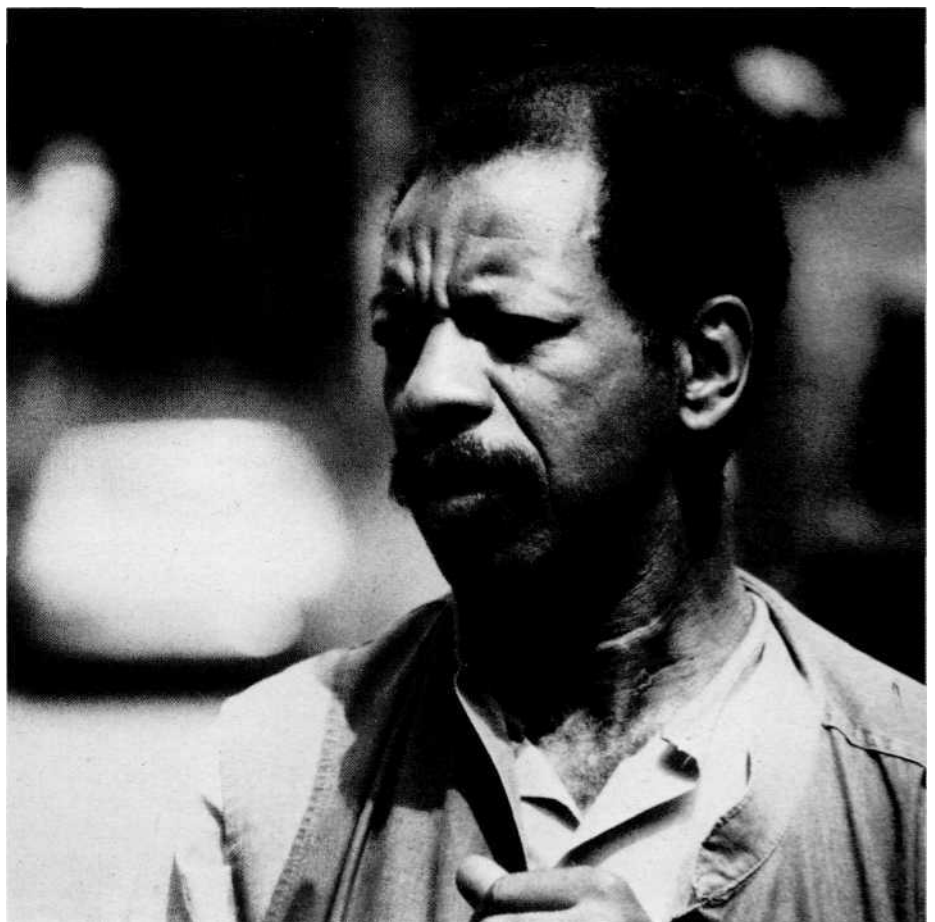
Die Doppeltrio-Akteure blieben dabei dennoch Wasserträger im konventionellen Sinn, durften aber dafür im Finale sich in einer Runde unbegleiteter Soli selbst präsentieren. Ornette Denardo Coleman eröffnete den Reigen mit einer rockigen Demonstration seines elektronischen Schlagzeugs: Al McDowell dann behandelte seine Baßgitarre zunächst lyrisch mit singenden Doppelgriffen, um dann mit dem Daumen fetzende Funkpatterns aus seinem Instrument herauszupeitschen. Das Publikum raste, und Bern Nix geriet in Zugzwang, dem er sich durch den Rückzug auf Jim Hall-Elegisches entzog. Doch Jamaaladeen Tacuma stellte sich mit seiner Baßgitarre der Herausforderung, spielte mit Standardmotiven und fuhr dann in eine irrwitzige up-tempo walking Baßlinie ab. Nach diesem erneuten Furioso hatte es Charlie Elberbee schwer, er versuchte an seiner Gitarre - nicht ganz

glücklich - mit Rockpattern-Parodien zu konterkarieren.

Auch Kamel Sabirs Solo auf seinem akustischen Schlagzeug orientierte sich stark an Boogaloo-Patterns, die er aber doch zunehmend virtuos und souverän variierte. Doch diese Runde ging eindeutig an die Bassisten. Schade, daß die Musik des Doppeltrios nicht kommunikationsoffen genug war, die Einzelbeiträge der Mitglieder im Ensemble anders als nur als dichtes Trägergewebe, als freegejazzter Bitches Brew-Teppich, für den omnipräsenten Leader einzusetzen, der übrigens auf der Trompete, die er in der zweiten Konzerthälfte neben dem Altsaxophon einsetzte, erhebliche Fortschritte gemacht hat. Seine krausen Geigenkünste beschränkte er auf ein kurzes Intermezzo im Finale.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß derjenige, dem anfangs die Lautstärke nicht schon die Ohren verschlossen hatte, in einem dreistündigen musikalischen Ritual Ornette Coleman als den Asketen der Saxophonästhetik erfahren konnte und gleichzeitig als einen Hexenmeister, der den Kreis von Rhythm 'n' Blues, Free Jazz, No Wave und Punk in einer neuen Dimension jenseits der bekannten Stilformen prophetisch schloß.

Thomas Fitterling



Beherrschte das Geschehen: Ornette Coleman

Foto: Frank Knittermeier

# Jazz aktuell

Zur Nachahmung empfohlen

## Internationales Colloquium über Jazz-Pädagogik In Mulhouse

Sechsendvierzig „Jazz-Pädagogen“ aus Frankreich, Italien, England, den Niederlanden, Belgien, Dänemark, Polen, USA und der Sowjetunion trafen sich am letzten Septemberwochenende im elsässischen Mulhouse. (Zwei aus der BRD angekündigte Teilnehmer nahmen den Termin aus unbekannten Gründen nicht wahr.) Eingeladen hatte das Französische Kulturministerium, Abteilung für Musik, das auch für die gesamten Reisekosten, Hotel und Verpflegung für alle Teilnehmer aufkam (!) - mit dem Ziel, einen Überblick über die Praxis der Jazz-Pädagogik in Frankreich zu geben, und dies in einen internationalen Zusammenhang zu stellen.

Die Teilnehmer waren aufgefordert, in einem Kurzreferat (Thema eigener Wahl) Standpunkt, Ideen, Erfahrungen, Methoden etc. aus ihrer jazz-pädagogischen Praxis darzustellen. Die Beiträge, auf die im einzelnen einzugehen hier nicht der Platz ist, waren von ganz unterschiedlicher Art und Qualität. Es gab minutiöse Darstellungen isolierter Spezialgebiete (zum Beispiel Jef Gilson über seine Skalen/Akkord-Theorie), Vorstellung von Lehrmethoden (Ramon Ricker über Skalenimprovisation, Mike Richmond über Walking-Baß-Technik), auch autobiographische Selbstdarstellungen (Alan Silva, George Russell) und historische Überblicks (W. L. Carter über die Geschichte der Jazzpädagogik in den USA). Chico Freeman gab als Vertreter der Chicagoer AACM ein sehr beeindruckendes kulturpolitisches Statement ab, in dem er nicht zimperlich mit den institutionalisierten Methoden umging, aber auch konstruktive Vorschläge anbrachte: daß zum Beispiel vermehrt „praktizierende“ Musiker als Gastdozenten in den Unterricht eingeladen werden sollen, gerade wenn es auch um die Vermittlung „historischer Formen wie Bebop“ geht, solle man die „noch lebenden Legenden“ (das heißt Musiker wie Barry Harris, Max Roach, Von Freeman u. a.) als „Vermittler“ einsetzen. Es blieb nicht bei Selbstdarstellungen, Vorschlägen und guten Ideen - dazu war das Colloquium zu hochkarätig besetzt. Trotz des dichtgepackten Stundenplans kam es zwischen den einzelnen Referaten zu Diskussionen, in denen manch einer harte Kritik an seiner Darstellung hinnehmen mußte, öfter tauchten auch kritische, sich selbst oder die eigene Arbeit in Frage stellende Äußerungen auf: „Lehren wir wirklich Jazz?“ (W. L. Carter), oder: „Warum bilden wir eigentlich Flugsimulator-Pi-

loten aus?“ (Franpois Jeanneau). Musik im eigentlichen Sinn fand in Mulhouse kaum statt - einzig John Tchicai und Michael Garrick brachten in ihren Beiträgen das Colloquium zum Singen (und swingen ...). Trotzdem war die Atmosphäre durchweg locker und bot Gelegenheiten zu einer Vielzahl von persönlichen Kontakten, Gesprächen und Diskussionen, auch in kleineren, über das eigentliche Colloquium hinausgehenden Runden. Die gute Vorbereitung, Auswahl der Teilnehmer (verantwortlich: Philippe Gumpowicz) und die erstklassige Organisation vor Ort durch die AMC Mulhouse (Direktor Paul Kanitzer und Madame Salvetti) haben sicher dazu beigetragen, daß diese Veranstaltung für alle Beteiligten erfolgreich und lehrreich zugleich war.

Alle Redebeiträge und Diskussionen des Colloquiums wurden auf Band aufgezeichnet und werden voraussichtlich im Dezember beim Kulturministerium als schriftliches Protokoll vorliegen; Interessenten können sich bei Jean Caraballona, Direction de la Musique/Ministère de la Culture, 53 rue Saint Dominique, F-75007-Paris über Erhältlichkeit und Preis dieses hoffentlich nicht einmaligen (... zur Nachahmung empfohlenen) Dokuments informieren.

H. L. Lindenmaier

**Im Jazzclub Rödermark mit Ray Brown und Milt Jackson**

## Doppelgeburtstag

Ein fünfjähriges Jubiläum ist sicher kein Datum, das man unbedingt an die große Glocke hängen muß. Dreht es sich aber um einen Jazzclub, der mitten in der Provinz ein erstaunliches Durchhaltevermögen demonstriert, dann sind Tusch und Laudatio durchaus am Platze. Rund 400 beitragspendende Mitglieder zählt heute der „Jazzclub Rödermark Rodgau e. V.“, der im Ortsteil Ober-Roden ein eigenes Kellerlokal betreibt und dort Veranstaltungen aufzieht, nach denen sich manche Großstadt die Finger lecken könnte. Gerade das benachbarte Frankfurt (einst als „Deutschlands Jazzhauptstadt“ gepriesen) hätte guten Grund, neidisch zu werden: Die noch junge Gästeliste des Jazzclubs Rödermark glänzt mit Namen, die man im Kulturangebot der Mainmetropole schon lange nicht mehr - oder gar noch nie - zu Gesicht bekommen hat. Wer Peanuts Hucko mit Jake Hanna, Jack Lesberg, Ralph Sutton und den kanadischen Vibraphonisten Peter Appleyard hören wollte, der mußte schon in den Jazzkeller nach Ober-Roden fahren. Aber auch Dick Wellstood und Joe Turner sind

hiergewesen, Trummy Young und Joe Muranyi; Benny Bailey, Wild Bill Davison, Jim Galloway, Benny Waters und der großartige George Masso. Aus Polen waren die Vistula River Brass Band und die Großformation Sami Swoi zu Gast, aus Italien die renommierte Milano Jazzgang und aus der Schweiz das nicht weniger prominente Metronome Quintett (ein europäisches Spitzenensemble des Mainstream-Jazz, das in den 31 Jahren seines Bestehens noch nie ein Frankfurter Podium erklommen hat).

Maximal 180 Leute faßt das Kellerdomizil in der Friedrich-Ebert-Straße, und wenn jeder einen Schuhlöffel mitbringt, passen auch schon mal 220 hinein. Lokalfavorit ist die Barrelhouse-Mannschaft um Reimer von Essen, aber auch andere Bands des Frankfurter Umfelds finden hier ein dankbares Publikum: die Hotswingers, die Red Hot Hottentotts und die Red Hot Beans, Gustl Mayers Jazz Stampede und die La Vida New Orleans Jazzband, um nur ein paar zu nennen. Wenn Conny Jackel Urlaub von der hr-Big Band macht, dann bringt er seine Kollegen Kurt Bong und Karl Katz (Klarinette, Tenorsaxophon) mit. Auch die Mangelsdorff-Brüder haben hier gespielt, auch Ali Claudi's New Four, aber in der Regel steht das Publikum Free Jazz und/oder zeitgenössischen Fusion-Bestrebungen eher reserviert gegenüber. Hier hält man's mit dem Wahl- und Mahnspruch Duke Ellingtons: „It don't mean a thing if it ain't got that swing“, und jeder, der diese Maxime zu der seinen erkoren hat, kann im Jazzkeller Rödermark mit Zustimmung und Beifall rechnen. Wer diesen musikalischen Mainstream - Hauptstrom und Lebensader zugleich - als „tödlichen Trott“ bezeichnet (wie in der vorletzten Ausgabe dieser Zeitschrift), der sollte mal gründlich sein Verhältnis zum Jazz überdenken.

1980 sind im Rödermark-Keller auch zum erstenmal Schallplattenaufnahmen gemacht worden, u. a. mit Alvin Alcorn, Trummy Young, Freddie Kohlman und Carrie Smith. Seit dem finanziellen Debakel einer Hallenveranstaltung mit der Dizzy Gillespie Group beschränkt man sich strikt auf die eigenen vier Kellerwände, abgesehen von regelmäßigen Riverboat Shuffles auf dem Main und Open-Air-Konzerten auf dem Waldfestplatz nahe Urberach. Mit ganz besonderem Engagement hat man sich der Nachwuchsförderung verschrieben. Jeden Abend üben Amateure im Jazzkeller, unter fachkundiger Anleitung, und sporadisch gibt es auch Fortbildungslehrgänge für „Weiterentwickelte“. Die ersten „hauseigenen“ Formationen spielen Dixieland, Swing und Skiffle Music; eine kurz nach Clubgründung konstituierte Jugend-Big-Band aus 18 Jazzschülern ist dagegen wieder auseinandergefallen.



Bemerkenswert sind die Aufgeschlossenheit und Begeisterungsfähigkeit des Mitgliederstammes, die all diese Aktivitäten erst ermöglichen. Auch wer als „Fremder“ in den Rödermark-Keller kommt, spürt sofort die Liebe und Motivation, mit der hier für den Jazz gestritten wird. „Herzlichkeit“ ist die treffende Beschreibung der familiären Atmosphäre, die zwischen Podium und Theke herrscht. Rund 70 Mitglieder stellen sich reihum als Techniker, Bierzapfer, Kassierer und Schmalzstullenbereiter zur Verfügung. Auch die Frikadellen werden auf eigener Flamme gebruzzelt, aber wer eines der begehrten Hackfleischbällchen ergattern will, muß sich schon sehr beeilen.

Daß sich Jazzclub-Präsident Horst Matto zum fünfjährigen Jubiläum etwas Besonderes einfallen lassen würde, durfte man fuglich vermuten. Daß es aber gelänge, zur Geburtstagsfeier Weltprominenz wie das Ray Brown/Milt Jackson Quartett mit Cedar Walton und Mickey Roker in den Jazzkeller zu lotsen, werden wohl nur die wenigsten für möglich gehalten haben. Trotz ihres Starruhs sind die beiden Co-Leader - gewohnt an größte Häuser und Hallen, und an Publikumszahlen, die in die Zehntausende gehen - echte Jazzer geblieben, die auch schon mal mit bescheideneren Konditionen vorliebnehmen, wenn sie mit Enthusiasmus und uneigennützigem Veranstaltermut konfrontiert werden. Die Stimmung im klotzvollen Keller tat ihnen sichtlich wohl, und bis zum zweiten Set hatten sie sich derart in Dampf gespielt, daß sogar der stets fröstelnde Milt Jackson die Lederjacke auszog. In Kontrast zur „fetten“ Akkordik von Monty Alexander - der auf der letzten Welttournee dabei war - machte Cedar Waltons lineares Einzelnotenspiel die Musik des Quartetts schlanker und durchsichtiger, ohne an den dominierenden Grundkonsens der allgegenwärtigen Blues Roots zu rühren. Die überall auf der Jazzszene spürbare Rückbesinnung auf Thelonious Monk (zumindest, was dessen kompositorisches Schaffen anbelangt) wurde auch von Ray Brown und Milt Jackson demonstriert: ein als Hommage gebrachtes Medley gehörte zu den Höhepunkten der denkwürdigen Geburtstagsfete. Was sich da an Kongruenz zwischen Cedar Walton und Mickey Roker offenbarte (hervorragende Besenarbeit des Schlagzeugers!), erinnerte mehr als einmal an die glückliche Partnerschaft Monk/Art Blakey.

Von den Co-Leadern wird Ray Brown nicht zu Unrecht an erster Stelle genannt. Er ist Dreh- und Angelpunkt dieser Formation, bei ihm laufen alle Fäden zusammen, er bestimmt den Pulsschlag und die musikalische Direktion. Seine tief in der Rhythmustradition verwurzelte Baßmethode verzichtet gänzlich auf gitarristische

Profilierungstendenzen; er formuliert geradezu „akademisch“ streng, setzt voll die Finger auf, bringt so den Ton zum Ausblühen und forciert den marschierenden Spielfluß. Welches Volumen und welchen Drive er damit einbringt, demonstrierte er am augenfälligsten mit der Neukomposition „Captain Bill“, die er als Reverenz an den verstorbenen Count Basie geschrieben hat.

Daß die Jubiläumsgala in Rödermark ausgerechnet mit dem 58. Geburtstag von Ray Brown zusammenfiel, nutzten die Veranstalter zu einer gebührenden Doppelfeier. Pünktlich um Mitternacht schmet-

terten die Publikumskehlen „Happy birthday to you“, und mit Blumen, Sekt, Geschenk und Kerzentorte wurde alles dargeboten, was des Ereignisses würdig schien. Der Baß-Doyen nahm die Ovationen mit Souveränität und Noblesse entgegen und revanchierte sich zum guten Schluß mit einer kurzen Dankesrede.

Ein großer Abend im kleinen Keller des Jazzclubs Rödermark. Die tatkräftige Einsatzfreude der Crew um Horst Matto - Ute Pehl, Raimund Schultz, Rudolf Schleicher und viele andere - dürfte Garantie dafür sein, daß es nicht der Letzte gewesen ist.

Horst Schade



**Bestimmt den Pulsschlag und die musikalische Direktion der von ihm und Milt Jackson gemeinsam geleiteten Gruppe: Ray Brown**  
Foto: Jochen Richter

Gelungene Jazznacht in Frankfurt

## Barrelhouse Jazz Party

Was da in Frankfurts neuer Alter Oper an einem lauen Oktoberabend geboten wurde, waren wieder ein paar nette Überraschungen aus Dieter Nentwigs Wundertüte, Barrelhouse Jazz Party mit Sekt und Snacks, so lud der hessische Jazzimpresario nun schon zum zweiten Male ein. Gemeint war eine Party, bei der die einheimischen Barrelhouse Jazzband den Gastgeber spielte, und hochkarätige Gäste aus allen Windrichtungen sich mit ersteren ein munteres Stelldichein gaben. Sei's denn: Barrelhouse in der Alten Oper. Zur Einstimmung marschierte eine zackige Brass Band in den sehr gut besuchten Opernsaal, und die Barrelhouse Band eröffnete den Partyspaß mit ihrem „Barrelhouse Boogie“. Wer, wie ich, die Lokalmatadoren vom Main nur mal alle Jubeljahre hört, ist stets von deren vorzüglichem Spiel überrascht. Die von Reimer von Essen geleitete Band bietet einen exzellenten New Orleans Jazz à la Jelly Roll Morton, pechschwarz und mit unüberhörbaren Swing-Elementen. In den letzten Jahren scheint mir auch eine deutliche Hinwendung zum Blues vollzogen worden zu sein. Indem die Barrelhouse Jazzband auf die grobschlächtige Posaune verzichtet und statt derer mit zwei Reed-Instrumenten arbeitet, erreicht sie jenen melodisch-swingenden Sound wie er frühen Big Bands der Lunceford-Schule zu eigen war. Die Frankfurter Gruppe verfügt über raffinierte Arrangements und ein bemerkenswert anspruchsvolles Repertoire. Es reicht von einem voluminösen „That's a plenty“ im Big Band Bash bis zu „Martini-que“ von Wilbur de Paris mit heiterem franko-karibischem Einschlag. Für mich gehören die sieben Frankfurter zur besten Oldtime-Formation in Deutschland.

An diesem Abend gefiel mir insbesondere Trompeter Horst Schwarz, der seine abgeklärten und ausgesprochen einfühlsamen Soli in bestechender Technik blies. Positiv ist auch zu vermerken, daß Klarinetist und Bandleader von Essen in seinen informativen Ansagen um Transparenz bemüht ist. Erster Gast des Abends war der Sänger und Pianist Willie Mabon, dessen herzhafter Chicago-Blues sich aufgrund des Handicaps einer plötzlichen Heiserkeit stärker auf den instrumentalen Einsatz verlagert und auch so über die Bühne kam. Die Premiere einer anderen Formation bildete die eigentliche Überraschung des Abends: die „Big Band Memories“. Sie setzt sich aus 13 Musikern verschiedener Frankfurter Hot-Jazz-Combos zusammen, wobei die Barrelhouse Jazzband wiederum den Dreh- und Angelpunkt bildet. Im wesentlichen knüpft diese frisch geborene Big Band an die

Tradition Count Basies an, ist dem Sound nach noch mehr den älteren Zeiten verbunden, stets gekennzeichnet von einer ungeheuren Vitalität. Basies „Jumpin at the Woodside“ und dem Sampson, Webb und Goodman gemeinsam zugeschriebenen „Stompin at the Savoy“ mit ihren Riff-Melodien lehnten sich an die Originalarrangements an. Nur schade, daß der Drummer seine leisen Schwierigkeiten mit dem Zeitmaß im Swing hatte und nach einer Leicht-Schwer-Metrik auf sein Schlagzeug drosch, als ob es sich noch immer um die Barrelhouse Band handelte. Der frenetische Jubel, der die Big Band Memories nach leider nur vier Titeln bei ihrem Abgang von der Bühne begleitete, war als Aufforderung zu verstehen, nur ja dies nostalgische Projekt weiterzuführen. Mit Ellingtons „Creole love call“ führte sich die Sängerin Adelaide Hall ein. Mrs. Hall ist seit ihren Revueanfängen mit „Shuffle Along“ und „Brown Bodies on Broadway“ eine formidable Show-Vokalistin, die ebenfalls über ein ansprechendes Jazz-Feeling verfügt. Auch mit ihren jetzt 75 Jahren besticht sie durch ihre klare, intonationssichere Stimme, die insbesondere bei Balladen wie Ellingtons „Solitude“ überzeugt. Von der Barrelhouse Band, die Adelaide Hall begleitet, gelang es wiederum Trompeter Schwarz am besten, sich auf die rauhe Lyrik der Amerikanerin einzustellen. Unangenehm wurde es jedoch dann, wenn Mrs. Hall ihre Showbiz-Attitüde raushängen ließ. Da sollte dann mitgeklatscht, der Refrain gar mitgesungen werden, oder sie traktierte das Publikum mit drögen Pop-Songs wie jene „Streets of London“, mit denen ein gewisser Ralph McTell schon vor zehn Jahren die Leute nervte. Abschließend erklimmte eine All-Stars-Band das Podium. Der Trompeter Joe Newman, der Posaunist Gene „Mighty Flea“ Connors, der Bassist Major Holley und der Tenorsaxophonist Gustl Mayer bliesen und zupften sich vom Barrelhouse-Rhythmus assistiert, ihre Swing-Seelen aus dem Leib. Joe Newman ist ein eleganter, lyrischer Swing-Trompeter aus dem Umfeld der Count Basie- und Lionel Hampton-Band. Sein Feature, das gediegene, bluesige „St. James Infirmary“ ließ die melodische Kraft und technische Versiertheit dieses herausragenden Trompeters hörbar werden. „The Flea“ Connors mag vielleicht wie ein Floh aussehen, seine kraftstrotzende und rasanten Spielweise lassen ihn jedoch durchaus mighty erscheinen. Sein auf kühne Effekte angelegtes, bisweilen clowneskes Spiel zaubert schier unglaubliche Töne aus seiner Posaune hervor. Preßlaute, überlappende Töne einerseits und die poetische Kraft seines „Stardust“ andererseits, weisen ihn als Posaunisten der Ausnahmeklasse aus.

Der 60jährige Bassist Major Holley verfügt

zweifelsfrei über eine forschende und robuste Spielweise. Seine Spezialität ist das „Bowing and Singing“, das Baß-Spiel mit dem Bogen und gleichzeitig dazu passenden Gesangspartien. Manchmal allerdings, wie bei Irving Berlins „Blue Skies“ übertreibt er es wirklich ein klein wenig. Da hätte er doch besser seinen Baßwettbewerb mit der Barrelhouse-Dame Lindi fortführen sollen. Überhaupt die Rhythmusgruppe: ins kalte Wasser geworfen wirkte sie, insbesondere Arndt Huppertsberg am Flügel, gelöster und freier als im oft festen Schema der Barrelhouse Jazzband. Das Klavier blieb beileibe nicht nur musikalischer Stichwortgeber für die Solisten, sondern mühte sich erfolgreich um Impulse und Inspiration.

Der Frankfurter Saxophonist Gustl Mayer, der die Frontlinie der amerikanischen Gastmusiker komplettierte, überzeugte durch seinen enormen Drive und Pep. Seine Soli, die zuweilen an Buddy Tate erinnerten, waren der Qualität, die Newman und Connors vorlegten ebenbürtig, zum Ausklang dieser gelungenen Jazznacht fand man sich in den Foyers der Alten Oper zu lautstarken Jam Sessions zusammen. Die Frankfurter Musiker feierten mit ihren amerikanischen Freunden darob eine fröhliche Party, an deren Ende, gegen zwei Uhr morgens, ein leicht angesäuselter Besucher des Chronisten Gewissen befragte. Na, auf welchem Kontinent wird denn heutzutage der beste Hot-Jazz geboten? Leichte Frage.

Wolf J. Stock

Der New Orleans Musik verbunden

## Brian Carrick's Heritage Hall Stompers

Daß der New Orleans Jazz auch in der jüngeren (weißen) Generation weiterlebt, wird spätestens dann jedem deutlich, wenn er die alljährliche „Festa New Orleans Music“ in Lugano besucht. Zu den Bands, die die alte New Orleans Musik mit besonderer Hingabe pflegen, müssen mit an oberster Stelle die Heritage Hall Stompers aus Nordostengland genannt werden, auch wenn sie bis jetzt noch nicht in Lugano gespielt haben. Ihr Bandleader ist der Klarinetist Brian Carrick, der in Tyne & Wear zu Hause ist.

Brian Carricks Interesse an der New Orleans Musik begann im Jahre 1958, in jener Zeit also, in der Europa vom sog. „Trad-Boom“ erfaßt war. Als Auslöser nennt Brian Carrick eine Schallplatte von Bessie Smith: „After hearing a record of Bessie Smith singing 'Young Woman Blues' I subsequently fell in love with the

## Respektable Vorstellung

### Der Jazzpianist Keith Jarrett spielte Bartok

Eingerahmt von Werken zeitgenössischer Musik stand auf dem Programm der 31. Veranstaltung des Straßburger Festivals für Neue Musik „Musica '84“ das 3. Klavierkonzert des ungarischen Klassikers Bela Bartok. Auf dem Tabouret saß jedoch kein befrackter Meister klassischer Klavierkunst, sondern im schlichten grauen Straßenanzug ein Jazzpianist: der 39jährige Amerikaner Keith Jarrett.

1965 von Art Blakey entdeckt, avancierte das begnadete Pianotalent in den Siebzigerjahren zum führenden Solopianisten der Jazzwelt. Wie die meisten Jazzpianisten genoß auch Jarrett eine gründliche klassische Schulung. Nur ein geringer Teil führt jedoch diese fundamentale Instrumentalkenntnis neben dem frühzeitigen Genrewechsel zur Konzertreife. Jarrett gehört zu ihnen, obgleich dies wegen seiner alles überstrahlenden Karriere als Jazzpianist bislang wenig zur Geltung kam. In Deutschland präsentierte er sich erstmals 1982 in Stuttgart mit Werken des zeitgenössischen amerikanischen Komponisten Alan Hovhaness als Konzertpianist.

Das aus der dritten Schaffensphase Bartoks stammende Klavierwerk weist, obgleich in ihm Stilmerkmale der früheren Phasen reflektierend enthalten sind, nicht mehr jenen drallen Expressionismus auf, der von hart konturierter Klangarchitektur, waghalsiger Metrik, intensiven rhythmischen Spannungen und dynamischen Herausforderungen, schließlich von einer Überbetonung der Perkussivität vor der Melodik in den ersten beiden Klavierkonzerten oder dem frühen Allegro barbarico markiert war und kam damit der pianistischen Grundhaltung Jarretts entgegen. Nicht die kurzen aufblitzenden Motive oder gar die hart zu schlagenden Oktav- und Akkordballungen treffen dessen Spielideal, sondern die behutsam zu zeichnenden langen, singenden Themen, wie sie Bartoks letztes Klavierkonzert zu Beginn des ersten und in der Mitte des zweiten Satzes enthält. Hier ermöglichte ihm seine ausgefeilte Anschlagstechnik die Herausarbeitung feinsten Klangnuancen ohne romantisierende Verbiegung der Vorlage, wohingegen den tabulaturumfassenden Fortissimi des zweiten Satzes mit dem rasanten Wechselspiel von Solist und Orchester die nötige Prägnanz und dynamische Schlüssigkeit mit dem Orchester fehlten. Ohne daß Letzteres an Jarrett allein lag: Auch bei dem von John Eliot Gardiner geleiteten Orchester der Oper von Lyon - ein junges Ensemble von erstaunlicher Reife - behindert die Lust am Detail die Einhaltung des übergreifenden

dramaturgischen Bogens, den Überblick und den Schwung zur Erfassung dynamischer Abstufung im Gesamtkontext der Partitur. Möglicherweise lag dies auch an der fehlenden Vertrautheit von Solist und Orchester. Wobei beiden Seiten wiederum die Routine fehlte, um dies wettzumachen. Insgesamt ist allen Beteiligten nichtsdestoweniger eine respektable Vorstellung zu attestieren, die von den ausverkauften Rängen des Palais des Congrès, Jazz- und E-Musikliebhaber in selten anzutreffender Einmütigkeit, mit anhaltendem Applaus bedacht wurde.

Ab und an wurde die wohlwollende Zustimmung dann doch noch von Genre-Eifersüchtelei überwältigt. So antwortete ein Klassikfreund danach befragt, wie ihm die Bach-Zugabe von Jarrett gefallen habe: „Es war nicht Bach, es war wohl eine Beethoven-Sonate, allerdings bis zur Unkenntlichkeit verhunzt.“ Da lag er nun völlig falsch. Zwar stammte Jarretts zugegebenermaßen nicht sehr ausgewogene Solo-Interpretation nicht vom bekannteren Johann-Sebastian, dafür aber von dessen zweitem Sohn Carl Philipp Emanuel, dem Erneuerer des Sonatensatzes, und Jarrett hatte sich das Largo aus dessen zweiter Klaviersonate vorgenommen ...

Wie 1983, als Anthony Braxton und Steve Lacy mit von der Partie waren (vgl. JP12/83, 24), gab es auch bei der Zweitaufgabe des Straßburger Festivals für zeitgenössische Musik, dessen 50 Veranstaltungen sich auf die umliegende Elsaßregion erstreckten, wieder etwas für Jazzanhänger. Freilich nichts für Puristen - dies legte schon das Festivalmotto nahe.

Am genretypischsten musizierte da noch das Trio Trovesi aus Italien. Dem steht nicht entgegen, daß es Gianluigi Trovesi, Saxophonist, Flötist und Leiter des Ensembles, die mittelalterliche Musik angeht. Sie und die Musiktradition des Mittelmeerraumes ließ er mit variiert Deutlichkeit in den modernen, zwischen Melodie und Freitonalität treibenden Jazz seines seit 1978 bestehenden Trios einfließen, so daß eine Musik von starker europäischer Prägung entstand. Um jenen Elementen stärkere Authentizität zu verleihen, setzte er gelegentlich Originalinstrumente wie die Ukulele (wer hat die Tonflöte je swingen hören?) ein oder das Baghat, ein dudelsackähnliches Instrument. Schade, daß dem neben Trovesi aus den nicht nur als solche fungierenden Rhythmikern Paolo Damiani und Giani Cazzola bestehenden Trio in dem außergewöhnlichen Ambiente des Dominikanerklosters von Guebwiller nur ein kleines Publikum beschieden war - ganz im Gegensatz zum Gros der Festivalveranstaltungen (viele ausverkauft, 30% Publikumszuwachs gegenüber dem Vorjahr).

Mit einer „Conte Sonore“, einer musikalischen Sage, stellte sich im Theatre muni-

cipal von Epinal das Baßgeigentrio Joelle Leandre/Barre Phillips - von diesen beiden wurde die Musik geschrieben - und Robert Black vor. Der seit geraumer Zeit in Frankreich lebende amerikanische Bassist Phillips ist bekannt dafür, daß er sich gerne im Grenzland von freiem Jazz und Neuer Musik - und damit von festgefügter Ordnung und spontaner Gestaltung - bewegt. Die junge französische Kontrabassistin Leandre, wohl die erste Frau, die mit diesem Instrument die internationale Jazzszene betrat, war bislang ebenfalls überwiegend im freien Jazz tätig und scheint sich nunmehr wie viele ihrer französischen Kollegen das genreübergreifende Arbeitsfeld erschließen zu wollen. Die „Conte Sonore“ geriet hierbei zu einem beeindruckenden Auftakt. Das nicht nahtlos durchkomponierte Werk bot genügend Raum zur spontanen Gestaltung, der von den Ausführenden kollektiv wie solistisch zur Präsentation der klanggestaltenden Möglichkeiten des seiner rhythmusfunktionalen Grenze entledigten Instrumentes genutzt wurde. Gleichwohl wollte das in noch so unkonventionelle Winkel erweiterte Klangspektrum nicht ausreichen, um nicht bei dem einen oder anderen Zuhörer nach vorgerückter Spielzeit den Wunsch nach größerer Klangfarbenpalette aufkommen zu lassen.

Gerhard Litterst

## Transparenz und Temperament

### John Abercrombie Trio

Gitarist John Abercrombies erster großer Erfolg war seine Mitgliedschaft bei der amerikanischen Jazz-Rock-Formation Dreams, der die Brüder Michael und Randy Brecker, Billy Cobham u. a. angehörten. Er avancierte zu einem der meistgefragten Studiomusiker New Yorks und fand Profil in Bands wie denen von Gato Barbieri oder Gil Evans. Chico Hamilton engagierte ihn für seine Gruppe, Enrico Rava für sein Album „Katcharpari“, Billy Cobham für seine Langspielplatten „Crosswinds“, „Total Eclipse“ und „Shabbazz“. Joachim Ernst Berendt schreibt in seinem Standardwerk „Photo-Story des Jazz“: „John Abercrombie ist - ähnlich wie Coryell - gleichermaßen der traditionellen Jazz-Gitarre wie dem Jazz-Rock verpflichtet, und doch hat er diese Mixtur zu neuen Ergebnissen geführt. Abercrombie hat mit zwei der wichtigsten Schlagzeuger der siebziger Jahre gespielt - Jack DeJohnette und Billy Cobham. Vielleicht hängt es damit zusammen - mit einer Vorliebe zu hervorragenden Schlagzeugern -, daß es in seiner Spielweise eine gewisse ‚Perkussivität‘ gibt, die aufregend und faszinierend wirkt.“

John Abercrombie und seine Freunde, der Kontrabassist Marc Johnson (Bill Evans,

Woody Herman) und der Schlagzeuger Peter Erskine (Weather Report, Steps Ahead), liefen während ihres Konzerts in dem Münchener Jazzlokal Vielharmonie keinen Augenblick Gefahr, monoton und langweilig zu klingen. Sie verhalten dem Genre Jazz-Rock - zumindest für die Dauer ihres Auftritts - zu Kreativität und Kurzweil. Ein Erfolg, den ich hoch einstufen darf, angesichts ihrer enggewählten Besetzung. Sie pendelten geschickt zwischen Transparenz und Temperament, subtiler Zurückgezogenheit und hemmungsloser Offenbarung. Sie schufen, oft Jim-Hall-verliebt, Bindeglieder von kühltraurig zu erdhaft-rockend, von romantisch-verträumt zu bodenständig-swingend. Sie starteten John Abercrombies „Lock around“ melancholisch schwermütig, unterbrachen mit straffen Tango-Sequenzen Balladencharakter, integrierten intelligent dosierte Rockanleihen. Sie ergründeten sein „Night“ ruhig und gedankenversunken, näherten sich jener Stille, die nächtliche Tiefe und Verlorenheit schildert. Sie ertasteten seinen „Ralph's piano waltz“ lyrisch rücksichtsvoll, bald entschlußfreudig sicher, streckenweise brahmsassoziiierend zwei gegen drei. Sie steigerten mit seinem „Strange brew“ Erwartungen Note um Note, um auf flexiblem Energielevel Rockversprechen einzulösen. Sie unterstrichen mit Jerome Kerns „All the things you are“ sämtliche Authentizität und Überzeugungskraft, die sein Stück mittlerweile seit über vierzig Jahren in den vielseitigsten Versionen garantiert. John Abercrombie & Co. boten nachahmenswerte Alternativen zwischen Rock und Jazz. Sie bestanden nie auf purer Eingleisigkeit; sie fusionierten gekonnt und überlegt. Sie begnügten sich mit vergleichsweise geringen Phonzahlen und weckten Hoffnung für die Zukunft: Jazz-Rock ohne ohrenbetäubende Lautstärke, Sparsamkeit als Stilmittel, Effektivität als Selbstverständlichkeit.

Michael Wangler

## Beste Verstärkungsebene mit Schülern und Publikum

### Reginald Buckner

„Wo sind eigentlich Deine Schüler“, fragte mich Reginald Buckner, als er an einem sonnigen Sonntag aufs Gelände des Evangelischen Aufbaugymnasiums in Mössingen kam. Sicher hätte er am liebsten gleich mit Klavierunterricht angefangen und mein zögernder Hinweis, daß heute Sonntag sei und die Schüler in Anbetracht des herrlichen sonnigen Wetters kaum anzutreffen wären, enttäuschte ihn eher und überzeugte ihn wohl nicht sehr. Am Montag beim Mittagessen war es dann endlich soweit: während er noch zu

Ende aß („I am the slowest eater of the world“), vereinbarte er mit den Schülern, die Unterricht in Jazz-Piano haben wollten, in welcher Reihenfolge sie kommen sollten und dann ging's los: Bis zum Abendessen unterrichtete er ohne Unterbrechung jeweils zwei Schüler an zwei Klavieren oder auch mit Gitarre und Klavier, wie es sich ergab.

Hatte ich anfänglich gedacht, vor allem den jüngeren Schülern bei der Verständigung helfen zu müssen, so merkte ich bald, daß dies überflüssig war. Lehrer und Schüler verständigten sich problemlos - jeder in seiner Muttersprache - auf musikalischer Ebene. Der erfrischend und ermutigend herzliche Ton seines Unterrichts gab dann nach dem Abendessen der Jazz-AG noch spürbare Impulse („I only played with them“) und als wir nach längerem Spiel als sonst auseinandergingen, um uns über die musikalischen Möglichkeiten der Amerikaner im Vergleich zu den Europäern, insbesondere der Deutschen weiterzuunterhalten, war es schnell Mitternacht. Der nimmermüde Lehrer hatte sich aber für den nächsten Vormittag bereits wieder mit einigen Oberstufenschülern verabredet, die ihn jeweils in ihren Hohlstunden aufsuchen konnten; auch die beiden Musiklehrer konnten so am Morgen von ihm Unterricht bekommen. Dabei war es immer wieder verblüffend, wie rasch und treffend er verstand, jeden auf seiner Stufe anzusprechen und für das eigene Spiel des Jazz-Pianos zu begeistern.

Auch der Nachmittag stand unter dem Zeichen einer ungebrochenen Unterrichtsintensität; nur als eine Schülerin



**Problemlose Verständigung: Reginald Buckner (Mitte) mit Schülern des Evangelischen Aufbaugymnasiums in Mössingen**

noch einmal auftauchte, um gar zwei Stunden am gleichen Tag von ihm unterrichtet zu werden, meinte er etwas nachdenklich, daß eine Stunde pro Tag vielleicht doch ausreiche. Eine kurze Pause vor seinem Hauskonzert genügte, um ihn auf die andersartige Tätigkeit einzustimmen („I am sure with my notes about 80%, for the rest I'll hope and see“) und auch hier fand er rasch die Verständigungsebene mit seinem Publikum. Buckner ist ein ruhiger Mensch. Mit leiser Stimme wendet er sich, wenn's denn sein muß, ans Publikum. Genauso unaufdringlich ist sein Spiel. Die Themen seiner Kompositionen sind einleuchtend kurz und einfach. Mehr Lyrik denn Prosa drückt er in die Tastatur. Er kann seine schwarze Tradition nicht verleugnen: In bald klassischer Form kommen die beiden Merkmale des Blues zum Vorschein, dessen Leichtigkeit einerseits, die Tristesse auf der anderen Seite. Blues und Gospel, das schwarze Kirchenlied, sind Elemente der Musik Buckners.

Sie schaffen eine unmittelbar ansprechende, von der Seele kommende unintellektuelle Musik. Buckners Stücke sind Ausdruck von gelebtem Leben, Nicht umsonst betitelt er sie mit Vorliebe nach Personen, die ihm ans Herz gewachsen waren. Dabei wird stets jene vielbeschworene Intensität spürbar, die wohlgesetzten Akzenten, der Phrasierung, der Dynamik, der Harmonik etwa entspringt.

Buckner benutzt dabei das Instrumentarium des traditionellen Jazz, vielleicht in der Nachfolge eines Ralph Sutton oder Fats Waller. Charakteristisch der „Stride-Stil“, das Sich-Selbst-Begleiten mit der linken Hand in den unteren Lagen. Alles schwarze Tradition. Buckner ist schwarzer Musiker mit dem Bewußtsein der Geschichte eines Malcolm X oder Martin Luther King, die auch in einer Quasi-Suite von ihm repräsentiert sind. Buckners „Roots“, seine Verwurzelung zeigen sich nicht zuletzt in einer seiner Zugaben: „Summertime“ ist nicht nur ein Standard unter den Jazz-Stücken, es ist vor allem ein Teil - der stärkste - aus Gershwins „Porgy und Bess“ - einer Neger-Oper. Die Nachklänge zu seinem Besuch begleiteten mich noch lange und als er sich am nächsten Morgen von seinen Schülern verabschiedete, gingen mir ständig die Harmonien von Bill Evans' „We will meet again“ durch den Kopf, die ich ein paarmal in seinem Spiel anklingen hörte. Reginald Buckner möchte in einem Jahr wieder nach Deutschland kommen. Für mich blieb nach seinem Besuch der Eindruck zurück, nach langer Berufstätigkeit doch einen geborenen Lehrer getroffen zu haben, wie er sonst nur in Lehrbüchern zu rechtgeschrieben erscheint.

Wer wollte nicht ein solcher Lehrer werden!

Hans-Jörg Lund



# Jazz aktuell

Blues um Mitternacht

## Guitar Crusher

Aufgepaßt, wenn der „Crusher“ kommt und seine Blues-Power freisetzt. „All aboard? - Alle Mann an Bord?“ Der „Nighttrain“ soll abdampfen. Sidney Selby, wie Guitar Crusher ganz bürgerlich heißt, tänzelt herum, zuckt mit den Armen, stößt mit seiner kräftigen Stimme den Song in die Menge, gibt ihm mächtig Schwung, sorgt für Faszination, für schwindelerregendes Tempo. Crushers schwitzende Heizer sind die Midnight Rockers. Der Zug zischt durch die Nacht. Die Leute im schummrigen Abteil - das Publikum im alten Kreuztaler Feuerwehrhaus, dem örtlichen Kulturzentrum - werden rhythmisch hin und her geschüttelt, mitgerissen. Bitte festhalten! Die Stimmung ist gut, ausgelassen.

Der Name Guitar Crusher wurde ihm, Sidney Selby aus New York, nicht etwa verpaßt, weil er auf ungewöhnliche oder exzentrische Art Gitarre spielt. Nein - das Gitarrenspiel ist sowieso nicht seine Stärke. Die ist und bleibt der Gesang. Guitar Crusher? Da steckt eine andere Story dahinter. In irgendeinem heißen Gettoclub von Brooklyn oder der South Bronx gab's - wie so häufig in diesem Milieu - eine handfeste Keilerei. Crusher geriet dazwischen und mußte sich wehren. Er packte den Hals seiner Gitarre, wirbelte mit dem Korpus durch die Luft, schoß nach vorn und schlug dazwischen, was das Holz hielt. Crush, crush, crush ... guitar-crushin! Vorläufig Ruhe.

Crusher wurde am 28. Juli 1931 in North



Setzt seine Blues-Power frei: Guitar Crusher  
Foto: Martin Feldmann

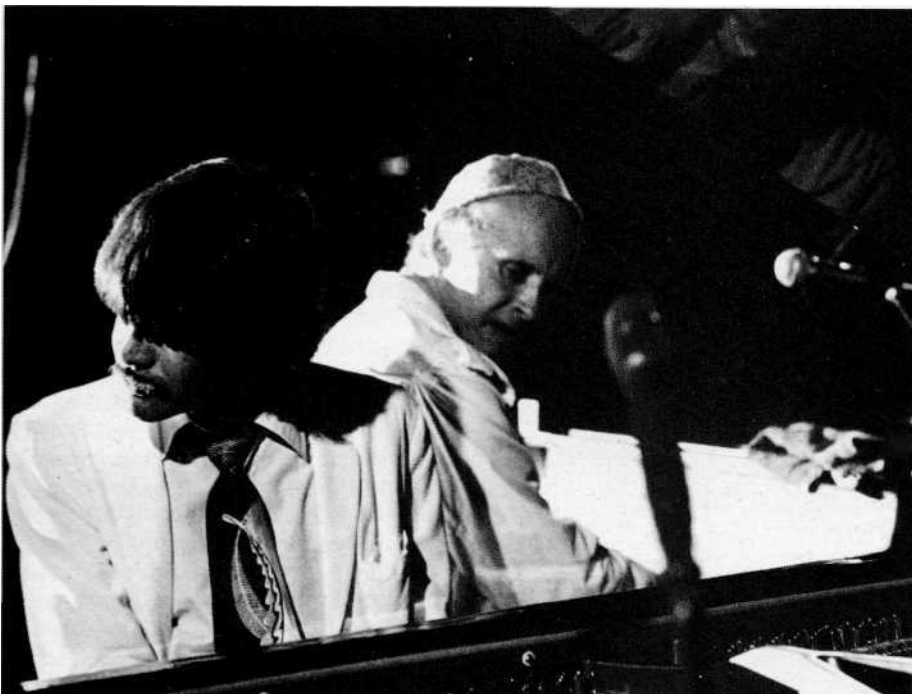
Carolina (Hyde County) geboren. In seiner Familie und der schwarzen Umgebung hörte er schon früh Spirituals und Gospels. „Ich sang bei den Gospel-Wings in unserer Sonntagsschule mit“, erzählt er in einem kurzen Gespräch. „Gesungen wurden diese Lieder auch in unserer Kirche, einer Baptist Church.“ Nach der harten Arbeit auf den Tabakfeldern der Gegend zog es ihn als 18jährigen nach New York. Obwohl hier nie - im Vergleich zu Chicago oder der Westküste - eine typische Bluesszene existierte, gewann er eine Vorliebe

für T-Bone Walker, B. B. King und Ray Charles. Von der frommen Musik zum weltlichen, ordinären Blues. Bullshit, man! Keine Ketzerei. Blues ist vielfach gospel-durchtränkt, so auch bei Crusher, der - wie die vielen anderen - dieses Feeling im Herzen trägt und niemals verliert. Er braucht darüber nicht zu reden, er läßt es spüren, auch beim Konzert in Kreuztal, New York war immer schon eine Metropole - mehr als Chicago -, wo die unterschiedlichen ethnischen Gruppen mit ihren Musikkulturen aufeinanderstoßen. Crusher wurde überall beeinflusst. Die heutige Bühnenshow beweist's. Also sind auch Songs angesagt, die sich beispielsweise an der Folklore der Westindischen Inseln orientieren. Sound mit Reggae, Jazz und viel Soul und Rock.

In die Staaten wolle er nicht mehr zurück, betont er. „New York is a rough place,“ Da gebe es zu viele verrückte Leute. Lieber möchte er in Europa bleiben, in Berlin, wo er seit zwei Jahren lebt. Hier hat der 53jährige Crusher seine neuen Midnight Rockers zusammengestellt, die aus dem hervorragenden New Yorker Gitarristen Nick Katzmann, dem Bassisten Bob Rickardo (New York), dem Tenorsaxophonisten Paul Griesbach (Kalifornien) sowie aus dem Keyboardspieler Wolfram Wahner und dem Drummer Ralph Steinmetz (beide Berlin) bestehen.

Zu Plattenaufnahmen hatte Crusher in den 60er Jahren Gelegenheit. Seine Singles zählen inzwischen zu raren Scheiben. Allein seine beeindruckende Stimme hätte es verdient, schleunigst erneut auf Platte dokumentiert zu werden. Crusher plaudert gern über die Kings des Blues, von denen er das eine oder andere Stück auch in Kreuztal interpretiert. Kings hin, Kings her. „Ladies 'n' gentlemen, I'm Guitar Crusher.“

Martin Feldmann



Griffen in die Tasten zweier Flügel: Axel Zwingenberger (links) und Leopold von Knobelsdorff  
Foto: Klaus Mumpfer

Omniblues in Lahnstein

## SWF-Blues Festival 1984

Mit dem Rollstuhl hat Axel Zwingenberger sie in die Lahnsteiner Stadthalle gefahren. Auf der Bühne hält sich Sippie Wallace an der Stuhllehne fest, hat den Krückstock an den Flügel gelehnt. Doch dann beweist die alte Dame Standfestigkeit. Sie, die den Vaudeville-Blues schon interpretierte, bevor die meisten ihrer Zuhörer geboren waren, lebt vom Blues und mit ihm. Sie, die mit 85 Jahren zu den letzten noch lebenden Sängerinnen aus den wilden Zwanzigern gehört, fängt bei „Shake it to a jelly“ mit winzigen Tanzschritchen den Takt auf. Die Hand, die den schwarzen Federfächer hält, unterstreicht den Text, den die

noch immer warme und ausdrucksstarke Stimme in die Bluesformel umgesetzt: routiniert und dennoch vital. Ihr Auftritt als die „grande dame“ in dunkelroter und schwarzer Seide hat nostalgische Züge. Sippie Wallace, die aus der musikalisch vielseitigen Thomas-Familie in Texas stammt, hatte mit ihrem leicht stöhnenden Sound schon vor fünfzig Jahren den großen Erfolg, der noch immer nachklingt: Ihr „Special delivery Blues“ und der „Suitcase Blues“ wecken ein angenehm prikelndes Feeling.

„Omniblues“ nannten die Initiatoren Thomas Dittrich, Manfred Miller und Tom Schröder das Festival in Lahnstein. „Omniblues“, weil diese Südwestfunkveranstaltung die vielfältigen Formen dieser ursprünglichen, schwarzen Musik vorführen wollte. Und so kam nach dem geschichtlichen Rückblick mit der greisen und doch sangeskräftigen Sippie Wallace der zeitgenössische, rockende Rhythm & Blues: Die Charles Ford Band aus Kalifornien riß zur mitternächtlichen Stunde die fast 1400 Zuhörer von den Stühlen. Fetziges Soli auf der Slide-Gitarre, ein mitreißendes und heißes Spiel auf der Mundharmonika, ein hämmerndes und dennoch variationsreiches Schlagzeug sowie ein treibendes Spiel auf dem akustischen wie dem elektrischen Piano. Die junge, weiße Mannschaft aus dem sonnigen Westen Amerikas hat den schwarzen Big-City-Blues aus dem industrialisierten Osten im Kopf und im Bauch. In Lahnstein brachten sie ihn zum Rocken. Sie kommen aus der Blues-Schule, die zuvor schon der Gitarrist Philipp Walker sowie der Blues-Harpspieler und Sänger Charlie Musselwhite besuchten. Und so fanden diese beiden in den Ford-Brothers ebenbürtige Musiker. Nicht nur zeitlich, auch regional blätterte „Omniblues“ das dicke Buch dieser Musik auf. In der Cajun- oder Zydeco-Musik ist der Blues die Wurzel. Country und Hillbilly gesellten sich im Südwesten Louisianas hinzu. Als Fernest Arceneaux mit seiner Louisiana French Band auf der Lahnsteiner Bühne zum Akkordeon griff, und Baß, Gitarre sowie Schlagzeug dazutraten, da spürten die Zuhörer, warum die Menschen in diesem Teil Amerikas so gerne tanzen. Die Körperverwandtschaft zum Calypso ist im Spiel von Fernest Arceneaux unüberhörbar. In dieser Musik klingt all dies eben beschwingt zusammen. Das Halbblut aus Louisiana dürfte einer der stilsihersten Vertreter jenes Blues-Ablegers sein, den manche Puristen gar nicht gerne zur Kenntnis nehmen.

Begonnen hatte der Abend in der Lahnsteiner Stadthalle mit swingender Musik aus den eleganten Dreißigern: die beiden Boogie-Pianisten Leopold von Knobelsdorff und Axel Zwingenberger griffen in die Tasten zweier Flügel. Dann gesellte sich als Dritter im Bunde Chris Rannenber

dazu: Der Boogie wurde wieder zurückgeführt auf seinen rollenden Ursprung im Blues. Die perlende Leichtigkeit, die selbst in der Spiritual-Bearbeitung des Pianisten von Knobelsdorff vorherrschte, wich der Erdverbundenheit. Chris Rannenber blieb allein auf der Bühne zurück, während aus dem Dunkel des großen Saales soulige Saxophon-Phrasen über die Köpfe der erschauernden Zuhörer hinwegwehten. Gary Wiggins blies das heiße Horn zu den verschleppten Akkorden des Pianisten. Das International Blues Duo war bereits im vergangenen Jahr beim SWF-Blues-Festival in Lahnstein Liebling des Publikums. Auch dieses Jahr wurden die beiden den gesetzten Erwartungen gerecht. Ihr Spiel ist Körpermusik: aufregend und emotional.

Die „Udo“-Rufe aus dem Publikum haben den Programmveranstaltern hoffentlich bewiesen, daß Udo Wolff vom „Dritten Ohr“ mit nur einem Solo-Part nicht ausreichend Gelegenheit erhalten hatte, zur Mundharmonika seine tiefe und rauhe Blues-Stimme erklingen zu lassen. Er ist wohl der schwärzeste der weißen Blues-Musiker in Deutschland. Das Publikum fand zu recht, daß er in diesem Konzert in Lahnstein sichtlich benachteiligt wurde. Der Auftritt von Arceneaux's Cajun-Gruppe hätte zu seinen Gunsten um einen beträchtlichen Teil gekürzt werden können. Denn sie waren bei allem Reiz dieser Blues-Spielart für die einzige Länge dieses langen Abends verantwortlich.

Klaus Mümper



Noch immer warme und ausdrucksstarke Stimme: Sippie Wallace, 85 Foto: Klaus Mümper

# Jazz aktuell

## Im memoriam Wolfgang Lauer

Wolfgang Lauer, der durch seinen plötzlichen Tod mitten aus einer Phase aktiver musikalischer Tätigkeit herausgerissen wurde, war am Abend des 31. Oktober eine Retrospektive im Zweiten Programm des Bayerischen Rundfunks gewidmet, die besonders seine letzte Periode, die seine wachsende Bedeutung als Komponist dokumentiert, präsentierte. Lauer, 1951 in Dinkelsbühl geboren, fand erst relativ spät zum Jazz. Doch seine bereits im Kindesalter einsetzende, umfassende klassische Ausbildung als Pianist hat ihn in späteren Jahren, als er durch Rock und Blues zunächst als Gitarrist die Enge einer konventionellen Musikerziehung überwand, enorme Entwicklungsmöglichkeiten geboten, die ihm dann als Bassist und Arrangeur zugute kamen.

Im Jazzforum des Erlanger Musikinstitutes, unter der Leitung des Flötisten Dieter Bihlmaier, prägte sich sein Interesse am zeitgenössischen Jazz mehr und mehr aus. Gleichzeitig gelang ihm durch beharrliche Arbeit der Wechsel vom elektrischen zum Kontrabaß. Die außerordentlich anregende Atmosphäre, die Anfang der siebziger Jahre im Jazzleben Erlangens durch die Gruppe um Dieter Bihlmaier, mit Gerhart Ziegler am Schlagzeug, Gerhard Dietz am Vibraphon und die Bassisten Jan Jankeje oder Harry Rettenbacher, herrschte, motivierte Lauer zu fortgesetzten Studien sowie zur Formierung eigener Gruppen. Er war eigentlich zum Studium der Germanistik nach Erlangen gekommen, doch schon nach kurzer Zeit nahm die Musik mehr und mehr Raum in seinem Leben ein. Seine Zielstrebigkeit und sein Engagement lassen sich auch daran ablesen, daß er trotz seiner beträchtlichen musikalischen Aktivitäten, auch als Lehrer, sein philologisches Studium abschloß, und doch kontinuierlich an seiner künstlerischen Ausbildung arbeitete: Kontrabaßstudium in Nürnberg, weiterführende Studien beim Solobassisten der Bamberger Sinfoniker, mit dem er 1981 auch gemeinsam öffentlich konzertierte und dabei auch im klassischen Bereich voll überzeugen konnte, belegen dies.

Die Erfolge blieben nicht aus: Bereits 1978 gewann er mit der Gruppe Orexis den Deutschen Schallplattenpreis. Darüber hinaus wurde er als regulärer Bassist der Dieter Bihlmaier Selection durch deren rege Konzerttätigkeit unaufhaltsam überregional bekannt. Lange Zeit begleitete er zudem Musiker wie die Gitarristen Alfred Henrich oder Bobby Falta, sogar im Mal Waldron Trio wirkte er während mehrerer DeutschJand-Tourneen dieses international renommierten Pianisten. Seine

Individualität konnte er aber am besten im Duo „Flute Colours“ mit Dieter Bihlmaier zur Geltung bringen. Es entstanden überaus interessante und anregende Spielweisen, die gerade zum Zeitpunkt von Bihlmaiers überraschendem Tod im Begriff waren, sich auch außerhalb der Bundesrepublik Gehör zu verschaffen.

Doch schon damals war Lauers Reputation längst groß genug, um eine Gruppe hervorragender Musiker, unter ihnen etwa der Schlagzeuger Josef Vejvoda, unter dem Namen Wolfgang Lauers Touch zu formieren, mit denen er drei Jahre lang voll in der bundesdeutschen Jazzszene präsent war. Zahlreiche Tourneen und Rundfunkaufnahmen geben davon Zeugnis. In Erlangen war er zuletzt beim Poetenfest Ende August dieses Jahres zu hö-

ren, und zum Jazzweekend im November stand seine Gruppe ganz oben auf den Plakaten. Die Band nahm übrigens diesen Termin als Memorial-Konzert wahr, indem seine Kompositionen interpretiert wurden. Lauers Bedeutung als Komponist und Arrangeur wuchs während der Arbeit mit der Gruppe und ist glücklicherweise durch etliche Rundfunkeinspielungen dokumentiert. Seine Kompetenz als Studiomusiker ließen ihn ganz im Musikgeschäft aufgehen: Die Musik wurde zum beherrschenden Prinzip in seinem Leben. Auftritte mit Musikern wie Allan Praskin, Bill Elgart, Albert Mangelsdorff, Heinz Sauer oder Trilok Gurtu demonstrierten die Breite seines musikalischen Spektrums und das Niveau seines Könnens.

Die Übersiedlung nach Stuttgart im letzten



Die Musik war das beherrschende Prinzip im Leben von Wolfgang Lauer (rechts)

Foto: Bernd Bahner

Jahr brachte ihm weiteren künstlerischen Aufschwung, der sich auch in einem vollen Konzertterminkalender niederschlug. Seine international besetzte Gruppe stand hoch im Kurs, und der Tod dieses Musikers ist nicht nur für die unmittelbar betroffenen Musiker ein schwerer Verlust, sondern nimmt der bundesdeutschen Jazzmusik eine einfallsreiche und kompetente Stimme.

Klaus Treuheit

## Plattenhinweise

Dieter Bihlmaier Selection „Manipulation“, PläneS 3004 (1976)

Orexis „Inspiration“, Intercord 160 108 (1978)

Orexis „Reflections“, Intercord (1980)

Wolfgang Lauer solo (Single) Fusion 7596-8008(1981)

## Chicago-Blues von der Mosel

### Percy Harris & The Blues Unlimited

Manchmal läßt sich das Leben herab und gibt ein kitschig Märchen zum besten. Ähnlich mag es der Blues Unlimited Band ergangen sein, die seit ihrer Gründung 1980 mehr schlecht als recht die spärlichen Musikkneipen der heimatischen Moselregion abklapperte. Man spielte zwar, so wurde ihnen zwischen Trier und Koblenz höflich bescheinigt, einen ganz passablen City-Blues, die 'reine Lehre' sei dies aber nun wohl doch nicht.

Eines schönen Tages half dann Meister Zufall höchstpersönlich: in einem Wittlicher Plattengeschäft stieß 1982 der Schlagzeuger der Band auf den in der Nähe stationierten GI Percy Harris. Und was sich herausstellte: Harris hatte schon in seiner Heimatstadt New York in den Clubs und Kneipen der Bronx als Bluessänger gearbeitet. Die Bluesmusiker von der Mosel und der New Yorker Vokalist, das war sowas wie Liebe auf den ersten Blick. „Diese Leute haben den echten Blues gespielt, das kam rüber zu mir“, sagt Percy Harris. Mit Percy Harris haben die jungen Musiker der Blues Unlimited einen wahren Glücksgriff getan. Der ehemalige Schlagzeuger der Bronx Streetrunkers und das einstige Mitglied des Gesangssextetts Streetharmony Singers bringt das rauhe Flair New Yorks in die deutsche Bluesband. Percy Harris gehört zur jungen Generation schwarzamerikanischer City-Bluesmusiker, die in der musikalischen Tradition von Willie Dixon und Otis Spann versuchen, aus den 40er Jahren Blues der US-Industriestädte auch für unsere heutige Zeit in anregender Weise am Leben zu erhalten. In den bisherigen zwei Jahren der Zusammenarbeit mit Percy Harris ist es der Blues Unlimited gelungen, ein umfangreiches musikalisches

Programm mit Kompositionen von Muddy Waters, Willie Dixon, Otis Spann und Little Walter zu erarbeiten. Eigenes Ton- und Textmaterial in Anlehnung an ferne Vorbilder, so der rasante „The gambler“, gerät der Gruppe recht gekonnt. Die Unlimited liebt den Blues der frühen 50er Jahre, in dem akustisches Klavier, Kontrabass und eine unverzerrte Gitarre gespielt wurden. Damit beugt man der heute so oft anzutreffenden Unsitte vor, den Blues zu verrocken, ihn durch übertriebene Lautstärke und Technik zu einem faden Steckdosenprodukt zu verunstalten.

Auch wenn die locker-lyrische, aber stets volle Blues-Stimme von Percy Harris in der Band dominiert, so versuchen die Musiker doch merklich als Kollektiv, ohne solistische Mätzchen, zu glänzen. Gelegentliche stilistische Unsicherheiten und ein technischer Mangel hier und da werden die Musiker, die alle in den frühen Zwanzigern stehen, wohl rasch ausbügeln können. Die Band wird von dem Bassisten Uli Pohl (Wildbadstr. 5, 558 Traben-Trar-

bach) gemanagt, der voller Stolz schon auf erste Erfolge verweist: Tournéeen im Ruhrgebiet und Niederrhein, eine kurze Zusammenarbeit mit dem WDR und erst kürzlich hat sie Peter Horton, der ein feines Gespür für junge Talente besitzt, zu einer großen Veranstaltung eingeladen. Neben Harris, inzwischen Zivilist und Pohl bilden Stefan Moll, Gitarre, Rudi „Face“ Becker, Mundharmonika, Christoph Adams, Piano, Michael Kempf, Saxophon, und Thomas Schöfer, Schlagzeug, die Formation. Inzwischen liegen schon zwei LPs der Gruppe vor, zu denen der Grafiker Thomas Lutz erfrischend einfallsreiche Cover entworfen hat. „The gambler“ und „I feel sorry, babe“ überzeugen durch bodenständigen, jazzhaften Chicago-Blues. Einstweilen reichen die Gigs allerdings noch nicht, um mit der Musik den Lebensunterhalt zu finanzieren. Man kolportiert, Mr. Harris gehe die halbe Woche bei Hunsrückbauern Holz hauen. Da bleibt nur ein Trost: That's the spirit of the Blues.

Wolf Stock



Locker-lyrische, aber stets volle Blues-Stimme: Percy Harris

Foto: Norbert Böer

# Jazz aktuell

Von Stockholm bis Singapur

## „Beryl Bryden the Queen of the British Blues“

So wurde sie einmal in einer Ausgabe des Melody Makers von 1975 genannt. Mit dem Sammeln von Schallplatten hat ihr Interesse für den Jazz begonnen. Später, als sie die Schule abgeschlossen hatte und Stenotypistin geworden war, besuchte sie abends zunächst die Jazzclubs ihrer Heimatstadt Norwich, bald darauf die in Cambridge. Dort begann sie mit einer Swing Group zu singen. 1945 siedelte sie nach London über, wo sie für Musikinstrumentengeschäfte und dann für Schallplattenläden wie „Esquire“ und „melodise“ arbeitete. Sie sang mit vielen traditionellen Gruppen wie Chris Barber und Monty Sunshine. Bei einem ihrer zahlreichen Auftritte mit der Graeme Bell Australian Jazz Band, um 1950, entstand die Idee, Waschbrett zu spielen. („Beryl Bryden, die einzige Frau der Welt, die washboard spielt“, so wurde sie einmal von Champion Jack Dupree beim North Sea Jazz Festival in Den Haag vorgestellt).

Ihr erstes professionelles Engagement erhielt Beryl Bryden im Pariser Club du Vieux Colombier (Sidney Bechets langjährigem Domizil) im Juli 1953, ein Jahr später im Club Les Trois Maillets. Hier in Paris freundete sie sich mit vielen amerikanischen Jazzmusikern an: Lil Hardin - Armstrong, Mary Lou Williams, mit der sie Plattenaufnahmen machte, Billie Holiday und Lionel Hampton, mit dem sie im Olympia auftrat. Bald folgten Engagements in Holland mit den Dixieland Pipers, in Zürich mit den Tremble Kids und lange Zeit in Wien mit Fatty George. Der Trad Boom, der Ende der 50er Jahre in England aufkam, verschuf Beryl zahlreiche TV-, Radio- und Platten-Jobs, u. a. mit Mr. Acker Bilk. Im Melody Maker Poll von 1962 wurde sie zur zweitbesten Jazzsängerin Englands gekürt.

Der Ausbruch der „Beatlemania“ verdrängte Beryl Bryden mehr und mehr in Cabarets und Hotels. 1963 sang sie mehrere Wochen zur Eröffnung des Luxus-Hotels Mandarin in Hongkong. Danach tourte sie durch Nachtclubs in Malaysia, auf den Philippinen und 1965 durch den Senegal, Liberia, Ghana und Nigeria. Fünf Jahre später wurde sie in New York in den Clubs von Jimmy Ryan und Eddie Condon gefeiert. In den Jahren 1971/72 nahm sie an mehreren Shows in Australien teil. Bald darauf wurde sie während ihres ersten Aufenthalts beim dortigen Jazzfestival zur Ehrenbürgerin von New Orleans ernannt und erhielt den Schlüssel der Stadt.

Beryl Bryden arbeitete bei vielen Fernsehproduktionen mit, u. a. an dem Film „The story of the D.D.J.B.“, der einen Hollywood-TV-Oscar erhielt. Sie trat bei Jazz-

festivals in England, Frankreich, Deutschland, der Schweiz, der CSSR, Polen, Belgien, Österreich, Holland etc. auf und hat circa 100 Titel mit 34 Bands aus 11 verschiedenen Ländern aufgenommen. Die BBC Jazz Society ernannte sie 1975 zum „musician of the year“. Letztes Jahr, 1983, konnte sie schließlich ihr 25jähriges, also ihr Silberjubiläum als professionelle Jazzsängerin feiern.

Louis Armstrong und Billie Holiday sind ihre großen Vorbilder. Louis Armstrong lernte sie mit seinen All Stars 1952 in Holland kennen. „Das erste Mal sah ich Louis in einem gottverlassenen winzigen Dorf in Holland, wo sie die riesige Markthalle als Veranstaltungsort für ein dreitägiges Pop/Jazzfestival benutzten, bei dem alle möglichen Musikrichtungen vertreten waren. Ein Freund von mir, ein Photograph, erfuhr von dem Besuch. Ich zog mit ihm los auf den Flughafen, um Louis zu begrüßen. Wir bekamen die Erlaubnis, auf die Landebahn zu gehen ... Er war schon an mir vorbei, als jemand sagte: ‚Ich glau-

be, das ist er!‘ Vor dem Konzert fragte ich Louis, ob er mit seinen All Stars den ‚West End Blues‘ für mich spielen würde, und zu meiner größten Freude verkündete er: ‚Auf Wunsch bringen wir für Miss Beryl da unten den West End Blues.‘ Und ich fühlte mich großartig!“

Eine andere Begegnung mit Louis fand kurz nach seinem 70. Geburtstag in seinem Hause in Long Island statt: „Lucille hatte mich in ihrem silbergrauen Cadillac abgeholt. Bei unserer Ankunft lief ich die Treppen hinauf und als ich die oberste Stufe erreicht hatte, hörte ich mich ‚Some of these days‘ singen! Louis hatte mein Kommen beobachtet, den Zeitpunkt perfekt abgeschätzt und die Schallplatte genau im richtigen Moment aufgelegt. Es war ein überwältigender Empfang. Ja, ich bin immer gut mit Louis ausgekommen. Er war ein liebenswerter Mensch.“

In Paris bat Beryl Mary Lou Williams im Jahr 1954, ihr Billie Holiday vorzustellen. Der Kontakt war ausgezeichnet. Billie versprach Beryl, in den Club Trois Maillets zu



Nahm ca. 100 Titel mit 34 Bands aus 11 verschiedenen Ländern auf: Beryl Bryden



kommen, um sie anzuhören: „Oh, ich muß einmal einen Abend hinüberkommen und dich hören.“ . . . Und sie tat es. Ob ich ein bißchen Angst hatte? Ja! Ich dachte: oh Gott, ich singe besser keine ihrer Nummern! Also begann ich mit ‚Young woman's blues‘. Ich wählte Stücke von Bessie und nicht von Billie aus. Ich erinnere mich, wie verständnisvoll Billie war und mir erklärte: ‚Oh, ich liebe diesen Young woman's blues! Als ich Bessie besuchte, bat ich sie, es für mich zu singen, und sie tat es! Könntest Du mir den Text geben und die Akkorde aufschreiben, meine Liebe?‘ Ich tat es natürlich mit Vergnügen.“ Etwas später traf Beryl Billie nochmals, allerdings in London im Stork Club. Nachdem Billie gesungen hatte, kam sie zu Beryls Tisch und sagte: du bist dran. „Mein Herz sank. Aber irgendwie überstand ich ein Million dollar baby und Billie sagte ‚Großartig, großartig!‘ Und als sie ging, sagte sie zu dem Manager: ‚Mann, willst du nicht das Mädchen, das für dich singt, hinauswerfen - und dafür meine Freundin einstellen?‘ - Ich war freudig erschrocken.“

Zu Billies Kunst befragt, meinte Beryl: „Nun ja, Billie, sie hatte ihre ganz spezielle Art, den Dingen eine bessere Gestalt oder Form zu geben als das Original. Sie war einfach eine Individualistin. Sie schuf einfach etwas anderes aus dem Gewöhnlichen. Ob es ankam? Oh ja, und immer dieses Gefühl der Traurigkeit, das in ihrer Musik mitschwang.“ (Informationen: Beryl Bryden, Stan Britt)

Ilse Storb

## Gebändigte Welt-Rhythmen

### Donauesschinger Musiktage

Wie im letzten Jahr, so brachte auch heuer das reguläre Jazzkonzert der Donauesschinger Musiktage die Fortführung eines vorangegangenen New-Jazz-Meetings beim Südwestfunk Baden-Baden: nach dem „Vocal Summit“ ein „Percussion Summit“. Verständlicherweise wurden auch zu diesem „Gipfeltreffen“ von Joachim-Ernst Berendt die Schlagwerker nach subjektiven Gesichtspunkten eingeladen. Freilich wären beim Superlativen-Treff personelle Alternativen denkbar gewesen - der unbestritten weltweit führende Perkussionist, der Brasilianer Aírto Moreira, fehlte ebenso wie die Schweizer Pierre Favre und Peter Giger. Aber durch das Engagement von indischen Instrumentalisten wurde für ein besonderes klangliches Kolorit und für rhythmische Raffinesse gesorgt.

Traditionsgemäß setzten die *Jazz*er wieder einen vitalen Kontrapunkt zum dumpfen Ernst und nur zur indirekten und vermittelten Emotionalität der anderen bei



Schnellzüngig, sich ungemein perkussiv artikulierend: Rama Mani

Foto: Hans Kumpf

den Musiktagen präsentierten Kompositionen. Musizieren darf und soll da Spaß machen.

Allerdings ging die Gleichung, beim „Percussion Summit“ durch Summierung von namhaften künstlerischen Individuen ein hochrangiges Resultat zu erzielen, nicht auf. In kleineren (und eigenen) Gruppen konnten sich die Solisten schon weitaus besser und prägnanter entfalten. So der in Stockholm lebende Türke Okay Temiz, der sein Ein-Saiten-Instrument Berimbao umsonst in die fürstliche Stadt mitbrachte. Beispielsweise die schnellzüngige und sich ungemein perkussiv artikulierende Inderin Rama Mani. Die Einzelakteure hatten sich dem Teamgeist unterzuordnen, und die Gemeinschaftsarbeiten waren sorgfältig geplant. Weniger Freiraum blieb für wirklich improvisatorisches Interplay und eine daraus sich entwickelnde offene formale Anlage.

Eine gegenseitige Vergewaltigung der kulturellen Identitäten geschah glücklicherweise nicht. Die drei Perkussionisten und die Vokalistin vom Karnataka College, einer kleinen von T.A.S. Mani 1965 gegründeten und immer noch geleiteten Musikschule im Süden des indischen Subkontinents, fühlten sich - auch ohne Charlie Mariano - offensichtlich in der ungewohnten Umgebung wohl. Freddie Santiago verkörperte das originäre lateinamerikanische Moment, während der US-Drummer Ed Thigpen für die Jazz-Tradition einstand. Aus Deutschland kamen der musiktheatralische Günter Sommer (Ost) und der sensible Joe Koinzer (West). Der quicklebendige Südafrikaner Johnny Dyanizupfte und strich den Kontrabaß. Weiter ergänzt und vervollständigt wurde das „Percussion Summit“ durch die Lyrismen von John Purcell (Saxophone, Flöte, Eng-

lischhorn) dessen Frau Yvonne am Keyboard und der Polin Urszula Dudziak mit Gesang und Schlagzeug-Einlage.

Eigentlich unzählbar die Instrumente, vielfältig die stilistischen Ausrichtungen. Ob „swing“ oder „soft“, Orient und Okzident, Marsch oder Geräuschhaftes - das 13köpfige Unternehmen demonstrierte in der ausverkauften Baar-Sporthalle eine Variante von einträchtiger „Weltmusik“, jedoch kompositorisch vielfach gebändigt. Doch gab es auch bei anderen Veranstaltungen Jazzverwandtes: Heinz Winbeck machte seine 1. Sinfonie „Tu solus“ auf Hollywood-Edelkitsch-Filmmusik und ließ gegen Schluß ein Saxophon free-jazz-artig quäken und das SWF-Sinfonieorchester etwas swingen, falls dies der klassische Klangapparat überhaupt kann. Konrad Boehmer, einst wichtige Leitfigur der kritischen Musikstudenten der Jahre nach 1968, hatte die in der Jazz-Szene bekannten Vokalistin Dagmar Krause und Phil Minton engagiert, um sie vom lautstarken Achtspur-Tonband bei der Uraufführung von „Apocalipsis cum Figuris“ als Konserve einzuspielen.

Vor allem ist aber Heiner Goebbels zu nennen, welcher den für „Akustische Spielformen“ gestiftete Karl-Sczuka-Preis 1984 zugesprochen erhielt. Ausgezeichnet wurde das 20-Minuten-Hörspiel „Verkommenes Ufer“, bei dem der Frankfurter Berliner Straßenpassanten einen Text von Heiner Müller sprechen ließ und die Aufnahmen im Studio montierte und elektronisch bearbeitete. Außerdem wurden in den Donauesschinger Museums-Lichtspielen noch die bedrückenden Collagen „Berlin Q-Damm 12.4. 1981“ und „Die letzte Buche“ sowie die „Peking-Oper“ vorgeführt.

Hans Kumpf

# Jazz aktuell

## Togetherness

### Bernd Koppen - Heinz Becker

„Immer wieder hat es Versuche gegeben, die Kirchenorgel in den Jazz einzubeziehen ... , besonders erfolgreich in der letzten Zeit etwa bei ‚Baby‘ Sommer, dem Schlagzeuger aus der DDR, und Hans-Günther Wauer, dem Organisten des Merseburger Doms. Diese Platte aber von Bernd Koppen an der Orgel und dem auch wieder aus der DDR stammenden Trompeter und Flügelhornspieler Heinz Becker, geht einen wichtigen und wesentlichen Schritt darüber hinaus; schon deshalb, weil sie jazzmäßiger ist. Sie ist auch freier. ... bei Koppen und Becker spürt man, wie die amerikanischen Musiker das nennen, ‚Togetherness‘, ein wirklich sehr starkes Aufeinandereingehen der Musiker, ein Einanderentsprechen gerade auch in stilistischer Hinsicht, gleichwohl aber in einer inneren Geborgenheit im Kirchenraum“, sagte Joachim Ernst Berendt, als er im Südwestfunk die LP „Tanz der Altarfiguren“ des Duos Köppen/Becker als Platte der Woche vorstellte.

Wie es zur Begegnung der beiden Musiker und zur Aufnahme dieser außergewöhnlichen Platte kam, berichteten Heinz Becker und Bernd Koppen bei einem Gespräch: „Eigentlich ist es der unterschwellige Wunsch eines jeden Musikers, einmal in einer Kirche mit einer Orgel zu spielen“, so Heinz Becker, „und da gab es anlässlich einer Ausstellungseröffnung mit dem Ruhrgebietskünstler Helmut Bettenhausen für uns im Dezember 1983 diese seltene Gelegenheit.“ Bettenhausen, von der Gruppe „gerade“, mit denen der Pianist Koppen schon einige Male zusammengearbeitet hatte, stellte in einer Galerie aus, die direkt gegenüber der Kirche von Haltem-Flaesheim am nördlichen Rand des Ruhrgebiets liegt. „Da wir gerade an einer Konzeption für ein Duo mit Orgel und Trompete arbeiteten und uns die Atmosphäre und vor allem die Akustik in der Kirche ansprachen, entschlossen wir uns, dort erstmals unsere Ideen vorzustellen“, ergänzte Bernd Koppen.

Inspiziert von Orgelmusik der französischen Impressionisten, besonders von Olivier Messiaen, war es vor allem die Klanglichkeit der Orgel, die beide Musiker reizte. Sie wollten die eigentlich klassische Besetzung Orgel/Trompete unkonventionell einsetzen und „aufzeigen, daß die Orgel auch anders klingen kann als sonntagsmorgens im Gottesdienst“ (Koppen).

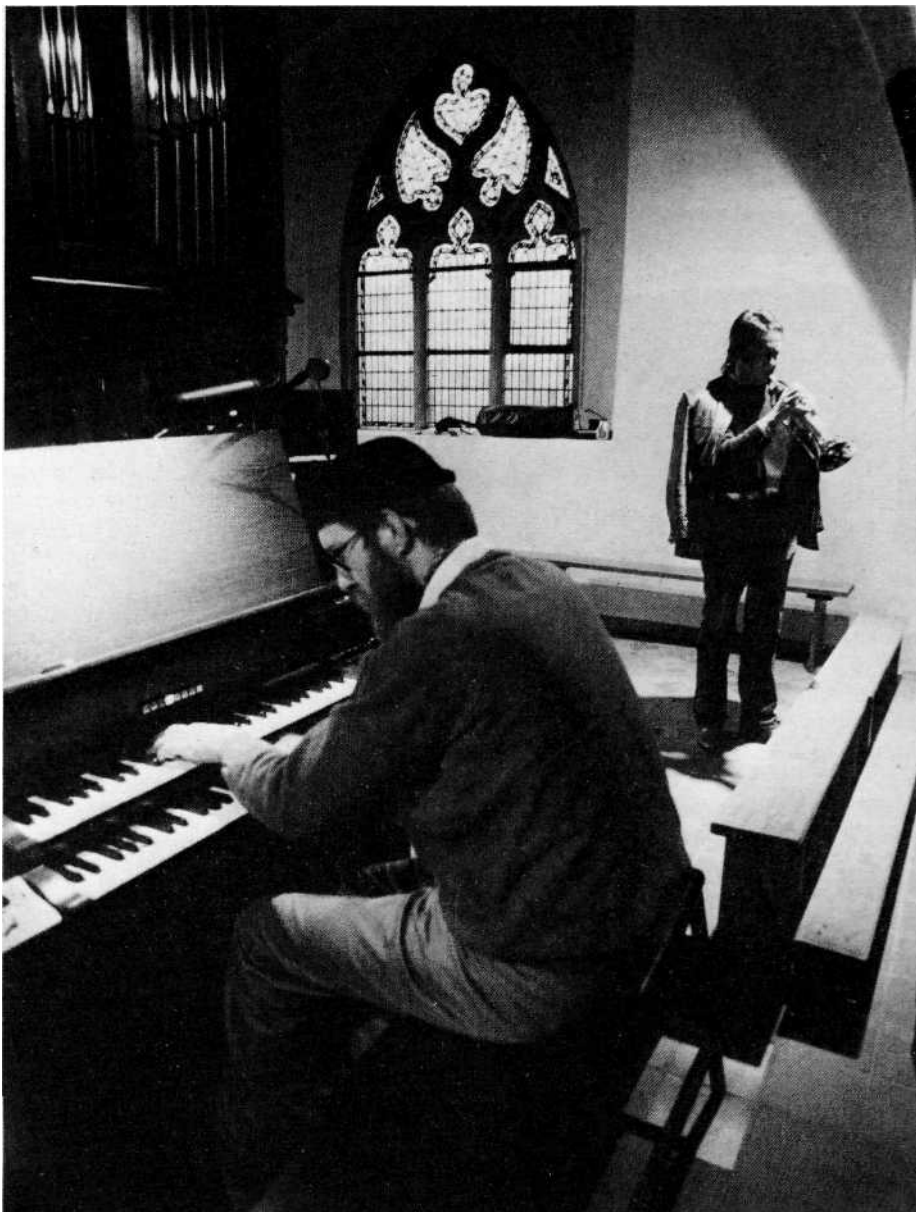
In der Pfarrkirche St. Maria Magdalena fand das Duo ideale Bedingungen, um seine Konzeption weiter auszufeilen und um schließlich am 4. Januar 1984 das Resultat für eine Schallplatteneinspielung

festzuhalten. Interessant war für Heinz Becker, „daß Bernd Koppen kein konventioneller Kirchenorganist ist und mit unkonventioneller Registriertechnik an das Orgelspiel herangeht; dabei entstehen Sounds, die ich bisher noch nie gehört habe“. „Die Wurzeln für diese Musik liegen für mich 10 Jahre zurück, als Gerd Zacher in Wuppertal eine spektakuläre Konzertreihe machte, bei der mich besonders das Stück ‚Volumina‘ von Ligeti nachhaltig beeinflusste“, so Bernd Koppen, der schon als Jungstudent im Alter zwischen 13 und 16 seine erste Orgelstelle hatte, bevor er zur improvisierten Musik stieß.

„Wir wollen allerdings auch keine völlig freie Musik machen“, beschreibt Heinz Becker die von beiden zu gleichen Teilen konzipierte Musik, „auch rhythmische und harmonische Strukturen sind für uns von Bedeutung, wie auch spezifische Sounds, die dieses komplexeste aller Instrumente

ermöglicht. Vor allem die oft gegensätzlichen Polaritäten bringen oft eine enorme Spannung, die dann manchmal unvermittelt in Parallelitäten münden. „Sicherlich wurden auch wir“, fährt Heinz Becker fort, „wie so viele improvisierende Musiker von der von Olivier Messiaen entwickelten Reihentechnik inspiriert und beeinflusst.“ Allerdings sollte es nicht bei einer einmaligen Platteneinspielung bleiben. Vielmehr gaben Heinz Becker und Bernd Koppen im Sommer dieses Jahres ein weiteres Konzert in der alten reformierten Kirche in Wuppertal-Elberfeld. Auch waren sich die Zwei einig, daß diese Musikkonzeption durchaus Erweiterungen zuläßt, die sich zur Zeit in der Zusammenarbeit mit dem Aachener Tuba- und Euphoniumspieler Pinguin Moschner manifestiert.

Für das nächste Jahr liegen bereits Einladungen in die Züricher Tonhalle sowie zum Eröffnungskonzert des Salzburger Jazzfestivals vor; ferner sind Mitschnitte



Einander entsprechen: Bernd Koppen (links) und Heinz Becker Foto: K. H. W. Steckelings

des Südwestfunks in Vorbereitung. „Überhaupt ist für uns jede neue Kirche und Orgel eine enorme Herausforderung, da gerade diese Art der improvisierten Musik von der Akustik und der Atmosphäre des Kirchenraums lebt“, betonten beide Musiker übereinstimmend am Ende unseres Gesprächs.

Rainer Widmann

Plattenhinweis:

„Tanz der Altarfiguren“, Heinz Becker/  
Bernd Koppen, SENTI-Records SE 03 (im  
pläne-Vertrieb)

## Über die Situation der Jazz-Fans in der DDR

Für die Kenner der Jazzszene sind Musiker aus der DDR ein Begriff. Ernst Ludwig Petrowsky, Günter Sommer, Conrad Bauer, „Joe“ Sachse etc. sind international bekannt und anerkannt. In Jazz-Zeitschriften wird häufig über in der DDR stattfindende Festivals und Konzerttourneen berichtet. Alles das zeugt davon, daß die Zeiten, da der Jazz das Stiefkind der Musikszene der DDR war, der Vergangenheit angehören. Wovon jedoch kaum berichtet wird und wofür die wenigsten Jazz-Freunde in der Bundesrepublik Interesse zeigen, ist die Situation der Fans in der DDR.

Musiker aus der Bundesrepublik konnten sich bei ihren Konzertreisen von der Begeisterung und der Herzlichkeit des zu meist jungen Publikums überzeugen. Namen wie Albert Mangelsdorff, Manfred Schoof, Peter Prötzmann, Eberhard Weber und Alexander von Schlippenbach sind echte Kassenmagneten.

Manchmal scheint es mir, daß Musiker aus westlichen Ländern eine größere Anziehungskraft ausüben als die Einheimischen. Sendungen über Jazz bzw. mit Jazzmusik haben in Rundfunk und Fernsehen einen festen Platz. Bedauerlich dabei ist jedoch, daß die Mehrzahl der Kommentatoren dieser Sendungen versuchen, den Geschmack der Hörer zu manipulieren. Das ist gar nicht so schwer, der Jazz-Fan in der DDR kann sich über die Mehrzahl der Musiker in westlichen Ländern kein objektives Bild machen. Für diesen Zustand gibt es zwei Gründe. Zum ersten ist es das Fehlen von aktuellem Informationsmaterial. Mit Ausnahme der englischen Ausgabe der Zeitschrift Jazz Forum gibt es in der DDR keine Jazz-Zeitschriften. In der einzigen Musikzeitschrift der DDR, Melodie und Rhythmus, wird der Jazz, neben Rock, Pop und Schlager, nur auf ein bis zwei Seiten am Rande erwähnt.

Jazz-Literatur ist ebenfalls Mangelware. Neben dem Jazz-Führer als Lizenzausgabe gibt es lediglich drei Bücher und einen Bildband von DDR-Autoren.

Der zweite Grund ist der, daß es nur ganz wenige aktuelle Schallplatten gibt. Ein Großteil des Jazz-Kataloges der Plattenfirma AMIGA umfaßt historische Aufnahmen. Da es in der DDR keine Schallplatten aus westlichen Ländern gibt, sind Lizenzpressungen, zumeist Sampler, sofort vergriffen. Eine kleine Bereicherung des Angebotes sind Platten aus Ungarn, Polen und der CSSR. Sowjetische Aufnahmen gibt es erstaunlicherweise nicht. Eine Rarität sind, man glaubt es kaum, Produktionen von DDR-Musikern. Zum Beispiel

sind bei FMP wesentlich mehr und bessere Aufnahmen dieser Musiker erschienen als in der DDR. Auf die Frage nach dem Grund antwortete mir ein populärer DDR-Musiker: „Weil den Scheiß hier keiner kauft.“ Nun, die Fans sind da anderer Meinung!

Anhand dieser Tatsachen wird dem Leser vielleicht deutlich, warum immer mehr Jazz-Freunde aus der DDR Kontakte zu Jazz-Freunden aus der BRD suchen. Austausch von aktuellen Informationen sowie Plattentausch können oftmals der Grundstein für eine dauerhafte Freundschaft sein. Damit wird der Sinn der Musik, Menschen zu verbinden, erfüllt.

Hilmar Werner



International bekannt und anerkannt: Ernst-Ludwig Petrowsky

Foto: Paul Gerhard Dekker

## ARTS

Daß von der politischen Wende im letzten Jahr der kulturelle Bereich besonders stark betroffen wurde, dürften inzwischen die meisten Jazzmusiker, aber auch Veranstalter, am eigenen Leib erfahren haben. Subventionen von Ländern und Kommunen werden vor allem bei der sogenannten U-Musik drastisch gekürzt oder ganz gestrichen. So sind viele Veranstalter gezwungen, zunehmend ausschließlich auf zugkräftige Namen zu setzen, was wiederum zu verstärkter Konkurrenz unter den Musikern selbst führt. Um so begrüßenswerter, wenn gerade in solchen Zeiten Musikerinitiativen die Kraft zum entschlossenen Handeln finden, so wie das jetzt in Bremen der Fall ist. Unter großem (und unentgeltlichen) Arbeitseinsatz wurde dort in den letzten Monaten von Mitgliedern der MIB (Jazzmusikerinitiative Bremen) ein Ort geschaffen, der für die verschiedensten künstlerischen Aktivitäten ein Forum bieten soll - das Projekt ART'S.

Unter fachkundiger Anleitung eines Mitglieds wurden alle handwerklichen Arbeiten bis hin zur innenarchitektonischen Gestaltung von den Mitgliedern selbst ausgeführt, so daß ein universeller Veranstaltungsort entstand. Das Ergebnis kann sich sehen und vor allem hören lassen. Auf eine gute Akustik wurde großer Wert gelegt, was auch Radio Bremen überzeugt zu haben scheint, das dort in Zukunft Live-Mitschnitte vornehmen wird. Schwerpunkt der veranstalterischen Arbeit ist selbstverständlich der Jazz. Neben der Präsentation international bekannter Musiker wie bisher z. B. Dave Liebman, Bobo Stenson oder Adelhard Roidinger sollen vor allem Gruppen aus dem In- und Ausland hier Auftrittsmöglichkeiten haben, die ebenfalls Musikerinitiativen angeschlossen sind. Das soll den Kontakt zu anderen Initiativen verstärken und könnte vielleicht auch zur Bildung eines Zusammengehörigkeitsgefühls engagierter Musiker beitragen. Daneben erhofft sich die MIB, daß das ART'S zu einem Kristallisationspunkt der Bremer Jazzszene werden wird, die seit dem Abriß des alten Jazzclubs PUB vor IV2 Jahren keinen geeigneten Treffpunkt für privaten Austausch und spontane Sessions hatte. Aber nicht nur Jazzfreunde sollen sich hier wohlfühlen. Wie im Namen „ART'S" schon angedeutet, sollen neben Konzerten (auch aus den Bereichen Klassik, Folk, Rock, Funk) auch andere künstlerische Ausdrucksformen wie Theater oder Performance ihren festen Platz im Programm erhalten. Der Veranstaltungsraum selbst wird als Galerie genutzt. Hier werden vor allem

junge Bremer Künstler und Künstlerinnen Möglichkeiten zum Ausstellen ihrer Arbeiten haben. Erwünscht ist, daß sich daraus Berührungen verschiedener Bereiche ergeben, wie jüngst in einer Performance mit frei improvisierter Musik und Action-painting anläßlich der Ausstellungseröffnung der Malerin Angelika Kolter.

Zum Einstand der ART'S veranstaltete die MIB ein Jazzfestival, bei dem Musiker zugunsten der Kneipe auf ihre Gage verzichteten. Den Auftakt gab Body Control, eine wirklich neuartige Band, die ihre Stilrichtung „undressierte Musik" nennt, welche auf einem Konzept der „totalen Kommunikation" basiert. Diesen Bezeichnungen wurde ihr Auftritt durchaus gerecht, die festgesetzten Themen waren bloß loser Rahmen für das gefühlsbetonte Spiel der Musiker, die an ihren Instrumenten eine Vielzahl an Registern zogen. So z. B. der E-Bassist Willie Hart, der mit seinen eigenwilligen, nicht gerade eingängigen Melodiefolgen und durch den Einsatz seines Wah-Pedals weit über die herkömmlichen Aufgaben eines Bassisten wirkte. Auch der Gitarrist Ulli Sobotta erweiterte und prägte das Klangbild durch den Einsatz von Effektgeräten. Da seine Improvisationen mehr auf der klanglichen als harmonischen Ausnutzung des Instruments beruhten, war beim Zuhören schon volle Konzentration gefordert. Unterstützt wurden Baß und Gitarre vom kraftvollen, energischen Spiel des Schlagzeugers Theo Letters, der noch einiges an Kraft in die Musik brachte. Sehr interessant war Ulli Sobottas Tenorhorn (Euphonium); dieser im Jazzbereich neue Klang erwies sich als eine große Bereicherung für das Trio.

Am zweiten Abend spielte die Feller-Christoph Group, eine der wohl beständigsten Bands in Bremen. Ihre Musik, hauptsächlich Eigenkompositionen, ist eine Mischung aus Hardbop und Newjazz, außerdem sind auch für diese Richtung etwas untypische freie Elemente vorhanden. Charakteristisch sind die interessanten Akkordfolgen und melodiosen, aber nicht allzu glatten Themen bei häufig wechselnden Tempi. Das ausgereifte, melodiose

### Berichtigungen

In Horst Spandlers Beitrag „Jazz Beats" (JP Nr. 11/84 S. 14) haben sich einige Fehler eingeschlichen. So muß es unter „Die Schwarze Kultur als Alternative" im dritten Absatz nicht Hippies sondern Yippies heißen, ein Begriff, mit dem in den späten 60er Jahren in den USA die politisierte, radikale Jugend bezeichnet wurde, die mit den Black Panthers sympathisierte und paktierte. Bekannt geworden sind ihre Führer (u. a. Abbie Hoffman, Jerry Rubin) vor allem durch den Prozeß, der ihnen aufgrund ihrer Aktivitäten anläßlich der National Convention der Demokraten 1968 in Chicago gemacht wurde. (Chicago Seven Trial). Yippies leitet sich von Y. I. P. = Youth International Party ab.

Unter „Jazz und Beat Literatur" (S. 16) muß es im zweiten Absatz heißen: die deutschen Ausgaben sind betitelt „Unterwegs" und „Bebop, Bars und weißes Pulver".

Spiel und der schöne Ton des Saxophonisten Rolf Feller prägt den Sound der Band ebenso wie der Einfallsreichtum und die lockere Technik vom Pianisten Jan Christoph. Gerade bei seinen eigenen Kompositionen kommen diese Fähigkeiten gut zur Geltung. Am dritten Melodieinstrument konnte der Gitarrist Ulli Sobotta seine Vielseitigkeit beweisen, er fühlt sich in der Musik von Body Control genau so wohl (und ein) wie in den eher gemäßigten Stil der Feller-Christoph-Group. Durch das dynamische, kraftvolle Spiel des Schlagzeugers Reinhard Schiemann gewinnt die Musik an Kraft und Power.

Oftmals ist er es, der dafür sorgt, daß die Musik nicht allzu glatt wirkt. Der Bassist Reinhard Hammerschmied bereichert den Sound durch experimentelle, freie Elemente. Diese seltenen Klangbilder machen seine Improvisationen so interessant.

Diese Elemente konnte er bei der nachfolgenden Band Art's Praxis noch stärker zum Ausdruck bringen, bedingt auch dadurch, daß in dieser Besetzung alle Instrumente gleichberechtigt waren. So konnte auch der Schlagzeuger Jens Ahlers wichtige Akzente setzen. Mit seiner Sensibilität und Dynamik unterstützte er das emotionsgeladene Spiel der anderen Musiker sehr einfühlsam und brachte dazu noch einige Ideen ein. Durch das gute Zusammenspiel bildeten Kontrabaß und Schlagzeug eine ideale Basis für die drei Bläser, die aus ihren Instrumenten überraschende Klänge herausholten. Der Saxophonist Wigald Bonnig spielt sehr aggressiv; da er seine spontanen Gefühle so glaubhaft in Klangbilder und Tonfolgen umsetzte, waren seine Improvisationen bildlich, ebenso wie seine Mimik.

Der zweite Saxophonist Vlatko Kucan nutzt sein Instrument nahezu optimal, seine hervorragende Technik und sein Einfallsreichtum machen seine Soli abwechslungsreich und interessant.

Lars Rudolf, der Trompeter, überzeugt durch seine Sensibilität und Musikalität. Er setzt verschiedene neuartige Register passend ein, ohne daß es an Spontaneität fehlt. Durch das Zusammenwirken dieser 5 Musiker ergab sich eine Musikmischung aus vorgegebenem Themenmaterial und spontaner Improvisation, wobei der Schwerpunkt auf letzterer liegt, die Themen stehen hauptsächlich als Reibungspunkt da. Die intensive Spielfreude der Band wurde trotz der Eigenwilligkeit ihrer Musik mit Konzentration und Beifall vom Publikum belohnt.

Den letzten Abend bestritt zunächst das Trio von Tom van der Geld. Der Vibraphonist unterstrich einmal mehr, daß es für dieses Instrument offenbar nur zwei gegensätzliche Spielweisen gibt: zum einen eine vitale, aggressive und andererseits eine sensible, fast lyrische Auffassung.

Tom van der Geld ist der zweiten Gruppe zuzurechnen und zeichnet sich besonders durch sein akzentgenaues, nie die Partner vernachlässigendes Musizieren aus. Beim Konzert im Art's hatte es allerdings auch Nebenleute, die in überaus gefühlvoller Form sein Instrument in den Mittelpunkt zu stellen wußten, ohne selbst dabei zur reinen Rhythmusgruppe zu werden.

Eindrucksvoll wurde diese intensive Kommunikation bei dem Stück „Pulse“ verdeutlicht, als Sigi Busch auf seinem Kontrabaß fließende, fast singende Linien spielte, und Jo Thönes mit dem Schlagzeug titelgemäß einen bezwingenden, gleichwohl aber zurückhaltenden Pulschlag dazu trommelte. Auf diesem dichtgewebten Klangteppich von Baß und Schlagzeug schienen sich die Einfälle Tom van der Gelds geradezu selbstverständlich zu entwickeln.

In der zweiten Gruppe war wieder Sigi Busch zu hören, der seine Vielseitigkeit auch Zupfgeigenhansel, Gabriele Hasler and Foolish Heart zur Verfügung stellt.

Er wirkte im Heinz Wendel Trio neben dem Schlagzeuger Harald Smith und dem Gruppenchef und Pianisten Heinz Wendel. Für diesen Abend (wie auch schon häufiger vorher) hatte sich die Band mit dem Posaunisten Ed Kroger verstärkt. Die vier boten eine Auswahl aus ihrem reichhaltigen Standardrepertoire, ohne allerdings zu herausragenden Momenten zu finden. Ein Hauptgrund dafür mag das verschwommen klingende E-Piano gewesen sein, das Heinz Wendel an diesem Abend bewältigen mußte. Seinem virtuosens Vortrag fehlte die ansonsten von ihm gewohnte, Einschnitte setzende Kraft, die etwa den Posaunisten Ed Kroger zur Auseinandersetzung animiert hätte. Ein kleine Perle soll aber nicht unterschlagen werden: In ironischer Weise und mit dem dazugehörigen darstellerischen Geschick sang der Schlagzeuger Harald Smith „It's easy“.

Tom van der Geld, der zusammen mit dem Heinz Wendel Trio plus Ed Kroger noch zwei Stücke beisteuerte, verlieh dem Abend zu guter Letzt Sessioncharakter. In den eineinhalb Monaten seines Bestehens brauchte sich das ART'S (welches täglich ab 20 Uhr als Cafe und Kneipe nicht nur mit akustischen und optischen Reizen die Sinne ansprechen möchte) nie über mangelnden Besucherstrom zu beklagen, was darauf schließen läßt, daß mit dem Konzept der MIB eine wichtige Lücke geschlossen wird, die bis jetzt im Bremer Kulturleben klaffte. Es wäre sehr erfreulich, wenn dieses Zentrum für Musik- und Kunstbegeisterte sich auch langfristig durchsetzt.

(Kontakt: Musikerinitiative Bremen, 04 21 / 34 36 88)

Thomas Movers



Sensible, fast lyrische Auffassung: Tom van der Geld

Foto: Klaus Mümper

## Spielt mit dem Sound

### Uli Beckerhoff

„Das Ergebnis ist mitreißend“, schrieb die Presse. Und Joachim Ernst Berendt erklärte „Reality“ (Thein 100184), die jüngste LP von Uli Beckerhoff, zur „Jazzplatte der Woche“. Schon zieren beide Aussagen das Promotion-Info „Music is A'Life“. So schnell können Jazzler reagieren. Ein voller Tourneeplan erfordert hirtiges Handeln. Von Aalen bis Viersen, von Lübeck bis Saarlouis, von Düsseldorf bis Paris und Nancy. Jeden Tag eine andere Stadt. Und dann noch Nürnberg, Jazzstudio am Paniersplatz. Uli Beckerhoff will es nun endlich wissen. Seit Jahren ist der Trompeter aus dem hanseatischen Norden eine „konstante Größe im deutschen Jazzgeschehen“. Da waren Jazztrack, Riot, Changes, Festivals und Förderpreise, doch der ganz große Durchbruch steht noch aus. Vielleicht ist er dazu einfach zu bescheiden und zu selbstkritisch. Große Attitüden liegen ihm nicht.

Ein kleiner, optimistisch nach oben weisender Pfeil auf dem Plattencover vor weißem Hintergrund soll es signalisieren. Es geht weiter aufwärts. In Schubladen läßt er sich nicht einordnen. „Europäischer, zeitgenössischer Mainstream“ wurde das mal genannt. Der Arrangeur und Komponist Beckerhoff steht gleichrangig neben dem Trompeter und Stilisten Beckerhoff. Der Bremer Stadtmusikant hat seit Jahren seine genuine Handschrift. Sein Ton gilt. Der lyrische warme Klang seiner Trompe-

te kennt auch mehr und mehr expressive Momente. Die Musik ist griffiger geworden, zum Teil auch rockiger, packender. Uli Beckerhoffs Ausdrucksmöglichkeiten sind vielfältig, schneidend und elegant, strahlend und geschmeidig. Er spielt mit dem Sound, moduliert, gestaltet. „Miles“, der zweite Titel des Abends, „einem großem Trompeter gewidmet“, verdeutlicht, wo Beckerhoff seine Wurzeln sieht. Sicherlich mehr im Miles Davis vom „Fahrstuhl zum Schafott“ als von „Bitches Brew“. Er will „aus der Tradition des modernen Jazz gewachsene Spisformen mit zeitgenössischem Material zu einer Synthese bringen“.

Die Arrangements lassen der Improvisation einen breiten Raum. John Marshall, Drummer aus London, und Gunnar Plümer, Kontrabassist aus Bonn, sorgen für rhythmische Dichte. Bob Degen, der Amerikaner aus Frankfurt, steuert impressionistische Tasten-Intermezzi bei, verzichtet aber ganz auf motorische vorantreibende Akzente. Er ist kein Steuermann. Sein Temperament bleibt handlich und wohlfeil. Das allein genügt nicht als Gegenkraft für einen Trompeter wie Beckerhoff. Nun war ja auch ein Quintett angesagt und erwartet worden. Christof Lauer jedoch blieb aus, ohne daß dieser Umstand einer Erwähnung oder Erklärung für nötig befunden wurde. Das ist so üblich in Jazzerkreisen, wenn auch nicht schön. Doch gerade die Konstellation Trompete - Tenorsaxophon, das Aufeinanderprallen von kühler Strenge und vor Intensität berstender Vitalität hätte den genialischen Funken schlagen können, der noch fehlte.

Bernd Ogan



# Jazz aktuell

Große Namen und Alternativen

## Die 5. Leverkusener Jazztage

Die 5. Leverkusener Jazztage dauerten über eine Woche. Sie warteten mit einem Programm auf, das überdimensional vielfältig Superlative an Superlative reihte. Als Veranstalter fungierten der Jazz-Club Leverkusen, das Kulturamt der Stadt Leverkusen, die Kulturabteilung Bayer AG Leverkusen und Agfa-Gevaert AG. Ich berichte von den beiden Hauptveranstaltungstagen, an denen im Forum eine Weltklassebesetzung die andere jagte. Ort des Geschehens: der Terrassensaal. Für Schlagzeuger Lala Kovacevs Balkan Impressions sprang der jugoslawische Trompeter Dusko Goykovich mit seinem Quartett ein und entwickelte auf Hardbop-geübten Pfaden Einfälle lässig-swingender Eleganz, die intensitätsmotiviert Drive und Aussagekraft gewannen. Er und der Pianist Cees Slinger, der Bassist Robby Langereis und der Schlagzeuger Lex

Tanger illustrierten einerseits Balladencharakter, der in Ton und Phrasierung temperamentvoll anzog (z. B. Dedate Lee Hills „Old folks“, Isham Jones' „There is no greater love“), erreichten andererseits Hitze und Engagement intensiv kochender Überzeugungskraft (z. B. Dusko Goykovichs „Summit“).

Mut zum Risiko bewies der Altsaxophonist Arthur Blythe, als er mit seinem Quartett neben dem Gitarristen Kelvin Bell und dem Schlagzeuger Bobby Battle anstelle eines Kontrabassisten den Tubavirtuosen Bob Stewart präsentierte. Erwartungsgemäß geriet die Rhythmusbegleitung schleppend, verlor Geschmeidigkeit und Flexibilität, bremste allerdings weniger als befürchtet. Keine Frage, daß Blythe straff Regie führte, expressiv-eigenwillig, seinen Kollegen gedanklich weit voraus, keine Sekunde bereit, seinen Vorsprung aufzugeben. Seine Kompositionen, balladesk bis mittelschnell, bluesverwandt trauernd bis tempogesteuert kompromißlos (z. B. „Faceless woman“, „Lower Nile“, „Miss Nancy“), gestatteten enorme Bewegungs-

freiheit zwischen Zurückhaltung klugüberlegt und Seelenbefreiung hemmungslos vorantreibend.

Eine mitreißende Vorstellung bot Rachel Gould aus New York. Die Sängerin, deren Stimmumfang respektable dreieinhalb Oktaven umfaßt, rechtfertigte internationale Vergleiche: sensibel und introvertiert, kraftvoll und selbstbewußt. Unterstützt von dem Tenorsaxophonisten Sal Nistico, dem Posaunisten Glenn Ferris, dem Pianisten Nico Bunink, dem Bassisten Andy McKee und dem Schlagzeuger Clarence Becton verband sie u. a. Nonchalance mit intelligent getimter Improvisationsfreude („The dancer“), porträtierte sie bizarr Hektik und Abgespanntheit („You make me nervous“) und modernisierte sie nachhaltig Jazzklassiker alter Schule (Duke Ellingtons „I'm just a lucky so and so“, Victor Youngs „Stella by starlight“; letzteres in Kombination mit Sal Nisticos „Backlog“). Zur Nachahmung darf ich ihr Fairplay innerhalb ihres Ensembles empfehlen. Sie gewährte sämtlichen Bandmitgliedern Gleichberechtigung. Stets half ge-



Brachte mit ihrem herbklaeren Timbre erfreuliche Aspekte: Jeanne Lee  
Foto: Wolfgang Hoffmann



Sensibel und introvertiert, kraftvoll und selbstbewußt: Rachel Gould  
Foto: Manfred Rinderspacher



Entwickelte auf Hardbop-gewohnten Pfaden Einfälle lässig-swingender Eleganz: Dusk Goykovich  
Foto: Wolfgang Hoffmann

gegenseitige Inspiration als Beitrag selbstständig denkender Partner.

Vom zornigen Erneuerer aus dem Einflußbereich John Coltranes und Cecil Taylors zum souverän integrierenden Pragmatiker, der sich offen und vorbehaltlos zur Tradition der gesamten schwarzen Musik bekennt; diese Rückbesinnung gelang dem Tenor- und Sopransaxophonisten Archie Shepp vergangenheitsverpflichtet gegenwartsbezogen. Er und seine Begleiter, der Pianist Siggie Kessler, der Bassist Peter Bockius und der Schlagzeuger Don Mumford, verweilten bei Altbewährtem, interessant und perspektivfördernd, jedoch zu stark nach rückwärts gerichtet. Die Sängerin Jeanne Lee - Gaststar für Dee Dee Bridgewater - brachte mit ihrem herbklaren Timbre erfreuliche Aspekte. Sie wandelte Shepps Konzept von weit-schweifend erzählend („Mama Rose“; noch ohne sie) zu beinahe enggeschnitten kompakt (John Coltranes „Bahia“, Duke Ellingtons „Sophisticated lady“). Zweifelsohne kamen mit ihr Ereignisse, die griffen, rascher, zwingender und logischer und vertrieben das Gespenst allzu konservativen Flirtens.

Saxophonistische Farbenpracht mit Abstufungen und Nuancen, wie ich sie mit seiner relativ enggewählten Besetzung nicht für möglich gehalten hätte, entfaltete der Tenorist Wolfgang Engstfeld mit seinem Partner Andrew White. Lediglich assistiert von dem Bassisten Daniel Moore und dem Schlagzeuger Peter Weiss entfesselten sie Feuerwerke feelingorientierter Improvisationskunst, die keine Wiederholungen zu kennen schienen und getragen wurden von rasanter Spielauffassung und entwaffnend unkompliziertem Gedankenaustausch. Deckungsgleichheit, See-

lenverwandtschaft und Intuition - bei Engstfeld & Co. Kein Wunschdenken, dem der Boden für Realitäten fehlte, sondern Voraussetzung für kooperatives Handeln. Einige der Titel, die sie spielten: Standards, Blues und Originals, die frische Energien schöpften jenseits eingefahrener Interpretationsgewohnheiten (Fishers-Segals „When Sunny gets blue“, Paul Chambers „Whims of Chambers“, Wolfgang Engstfelds „Things“).

Flexibel und kreativ zeigte sich die Pianistin Geri Allen mit ihrem Quartett, das einem All Star Meeting in Viererformation glich. Allen, deren Kompositionen schmetterlingshaft leicht und unbefangen anmuteten, favorisierte klare Linien ohne Umschweife und störenden Zierrat. Sie und ihre Begleiter, der Alt- und Sopransaxophonist Oliver Lake, der Bassist Santi De Briano und der Schlagzeuger Andrew Cyrille, zeichneten Stimmungsbilder, die wechselten zwischen Elan vorsichtig gesteigert, Erzählkunst zärtlich gefärbt und Angriffslust latent verschleiert. Sie überzeugten mit Logik, die Aggressivität um ihrer selbst willen vermied und variantenreich Ideen und Impulse ausstrahlte. Geri Allens Selbsterdachte („Printmakers“, „Eric“, „Dolphy's dance“, „Celebration of all life“ u. a.) zählt mittlerweile zu den faszinierendsten Beiträgen zeitgenössisch-moderner Jazzkultur, frei von Zwängen, Anspruchsdenken und Verpflichtungen. Jazzfestivals haben ihre eigenen Gesetze: beispielsweise die Gepflogenheit der Parallelveranstaltungen; deshalb ausschließlich die Berichterstattung von einer Programmschiene. Zur gleichen Zeit jazzten andernorts das Randy Weston Trio, das Aki Takase Quartet, Nana u. a.

Michael Wangler

**Gunter Hampel** war 4 Wochen lang mit Cecil Taylors „Music from two continents“ auf Europatournee. Die Band, zu der u. a. Jimmy Lyons, John Tchicai, Frank Wright, Tomasz Stanko, Enrico Rava und William Parker gehörten, spielte auf den Jazz Festivals in Warschau, Prag, Mailand und Paris und nahm in Italien eine Platte für Black Saint auf. Hampel tritt bis Februar mit seinen Galaxie Formationen in den USA auf und reist dann von März bis Mai wieder mit Trio- bzw. Big Band Formationen durch Europa. Kontakt: Birth-Records, Gunter Hampel, Phil.-Reis-Str. 10, 3400 Göttingen, Tel. 05 51/318 71.

**Axel Lauser** hat eine neue Jazz Unit zusammengestellt. Mit dem Schlagzeuger spielen der Trompeter Wolfgang Trattner, der Saxophonist Peter Reiter, der Gitarrist Tobias Langguth, der Pianist Jürgen Dollmann und der Bassist Johannes Schädlich. Das neue Sextett, das Bebop- und Soul-Jazz spielt, stellt sich am 7. Dezember im Deutschhofkeller in Heilbronn vor. Kontakt: Axel Lauser, Nußackerstr. 14, 7100 Heilbronn-Horkheim, Tel. 0 71 31/57 60 56.

**Fritz Herzel** unternahm im September und Oktober mit seinem Jazztett eine ausgedehnte Tournee durch Nord- und Süddeutschland. Mit dem Gitarristen und Sänger reisten der Bassist Reinhard Glöder und der Schlagzeuger Rolf Drese. Herzel machte für den SFB die Musik zu einer literarischen Sendung mit der neuseeländischen Autorin Birgit Neumann. Im Dezember geht Herzel auf eine zweiwöchige Tournee, bei der teilweise der Mundharmonikaspieler und Tenorsaxophonist Dieter Goal mitwirken wird. Daran anschließend besucht Herzel für eineinhalb Jahre das Guitar Institute of Technology von Howard Roberts in Hollywood. Kontakt: Angelika Herzel, St. Annahof 2, 7955 Ochsenhausen, Tel. 0 73 52/16 81.

**Uli Trepte** hat mit Spacebox unter dem Titel „Kick up“ eine Platte vorgelegt, die von der Efa in Deutschland vertrieben wird. Der Elektro-Bassist formuliert sein Konzept wie folgt: „Elektrische Musik, die das playing feeling des Jazz, den Sound des Rock und die Formen vorklassischer europäischer Musik benutzt, um eine möglichst freie, solide, stimmig gespielte und dem kontinentalen Denken verpflichtete Musik zu ermöglichen.“ Kontakt: Uli Trepte, Ägidiusstr. 43, 5000 Köln 41, Tel. 02 21/44 96 23

**Christian Dzielak**, der Posaunist Thomas Lange, der Schlagzeuger Dietrich Rauschtenberger bzw. Axel Kottsieper treten im Dezember mit den Aktionsmalern Elke Wüllenrath und Jochen Ahmann in Frankfurt, Wiesbaden und Bochum auf. Durch Interaktion zwischen freier Malerei und improvisierter Musik erschließen sich neue Ausdrucksmöglichkeiten für die Künstler. Kontakt: Christian Dzielak, Schützenstr. 34, 4352 Herten.

**Martin Theurer** wird mit seinem neugegründeten Quartett, zu dem der Posaunist Radu Malfatti, der Saxophonist Evan Parker und der Schlagzeuger Paul Lytton gehören, im Februar und März auch nach Frankreich, Holland, Österreich und in die Schweiz reisen. In der ersten und dritten Märzwoche kann die Gruppe des Pianisten noch für Auftritte in Deutschland verpflichtet werden. Kontakt: Martin Theurer, Pferdebachstr. 27, 5810 Witten, Tel. 0 23 02/1 38 77.

**Die Pete Allen Jazzband** aus England geht vom 11. bis 24. Januar und vom 28. bis 31. März 1985 in Deutschland auf Tournee. Kontakt: Jürgen Vieregge, Richard-Strauss-Ring 41, 2400 Lübeck 1, Tel. 04 51/4 68 78.

**Budd Johnson**, Saxophonist aus Dallas/Texas, starb am 20. Oktober in Kansas City. Johnson wurde erstmals in den 30er und 40er Jahren bekannt als Saxophonist und Arrangeur des Earl Hines Orchesters, war dann am modernen Jazz der Bands von Billy Eckstine und Dizzy Gillespie beteiligt, spielte in den Orchestern von Count Basie und Quincy Jones, wurde schließlich wieder Partner von Earl Hines in dessen kleinen Gruppen. Er gründete später ein eigenes Quartett, trat an Musikschulen und Akademien auf, reiste mit der Sy Oliver Band, wirkte bei vielen Jazz Festivals und in mehreren Jazzfilmen mit.

**Otto Wolters** nimmt ab Januar 85 wieder die Reihe Klassik und Jazz in sein Konzertprogramm auf. Der Pianist wird dann auf Einladung von verschiedenen Kulturämtern in der Bundesrepublik einige Konzerte mit dem klassischen Pianisten Hans-Christian Wille geben. Kontakt: Otto Wolters, 3304 Wendeburg-Ersehof, Tel. 0 53 03/ 52 55.

**Percy Harris & The Blues Unlimited** haben eine neue LP aufgenommen. Es ist die zweite Schallplatte der Gruppe, die im November unter dem Titel: „Don't let a good feeling slip away!“ erschienen ist und von SK-records, Am Kreuzberg 22, 6601 Bübingen, vertrieben wird.

**Jazz of course** wählten einige Augsburger Modern Jazzmusiker als Titel für ihre achtköpfige Band, die mit Trompete, zwei Altsaxophonen, Tenor- und Baritonsaxophon sowie Klavier, Baß und Schlagzeug besetzt ist. Kontakt: Friedrich Thum, v. Bieberstr. 8, 8900 Augsburg, Tel. 08 21/ 40 49 23.

**Paul Grabowsky** geht vom 17. April bis 12. Mai mit dem Bassisten Rocky Knauer und dem Schlagzeuger Sunk Pöschl auf Tournee. Der Pianist, der u. a. mit Günther Klatt, Art Fanner, Benny Bailey und Roman Schwaller spielt, unterrichtet an der Jazzschule in St. Gallen. Kontakt: Sunk Pöschl, Pollingerstr. 12, 8000 München 70, Tel. 0 89/7 14 19 16.

Einen **Fortbildungsatlas Jazz** bereiten die Herausgeber von „Jazz-unterricht - Leitfaden für Musiker und Musikschullehrer“ vor. Darin soll die Szene von Kursen, Workshops und Seminaren dargestellt werden. Kontakt: Dr. Peter Ortman, Akademie Remscheid, Küppelstein 34, 5630 Remscheid.

**Overhead Project** ist der Name einer neuen Gruppe aus Karlsruhe. Bassist Reinhard Bock, Gitarrist Klaus Braun, Keyboardspieler Reinhold Carmine und Schlagzeuger Bernd Kölner machen rockigen Jazz. Kontakt: Klaus Braun, Schützenstr. 5, 7500 Karlsruhe 1, Tel. 07 21/69 54 22.

Eine neue **Jazzkonzertreihe** wird im Frühjahr 85 im Wasserschloß Herten gestartet, deren künstlerischer Schwerpunkt bei freimprovisierter Musik liegt. Das Eröffnungskonzert der Reihe bestreiten Peter Brötzmann, Christian Dzielak, Martin Theurer, Peter Kowald und Martin Blume. Kontakt: Jazz AG Wasserschloß Herten, Christian Dzielak, Schützenstr. 34, 4352 Herten.

**Ed Kroger Trombone Jazz** heißt die neue Gruppe des Bremer Posaunisten Ed Kroger, in der Hartmut Grabe Klavier, Detlev Beier Baß und Wolfgang Ekholt Schlagzeug spielen. Das Quartett stellte sich bereits in verschiedenen Konzerten und Clubgastspielen vor. Kontakt: Ed Kroger, Rutenstr. 24, 2800 Bremen, Tel. 04 21/ 7 48 38.

Eine **Jazz Convention** wurde im Herbst von Ira Sabin, dem Herausgeber von „JazzTimes“, in New York organisiert. Dabei wurde über Jazz-Radio, Jazz und Videos, Jazz und Technik, Organisationen zur Unterstützung des Jazz, Jazz-ausbildung, Jazzkritik und über die Praktiken der Schallplattenfirmen diskutiert. Daneben gab es abends Jam Sessions mit Ted Curson und historische Jazzfilme.

**Götz Tangerding** übernimmt ab Januar die musikalische Leitung der Münchner Jazzschule. Joe Haider, der bisherige Leiter, wird in Zukunft an der Berner Jazzschule tätig sein.

Eine **kleine Jazzmusik**, die Dixie- und Swingband, brachte zu ihrem 4jährigen Bestehen eine Schallplatte heraus. Die Hamburger Gruppe spielt seit zwei Jahren in unveränderter Besetzung: Volker Reckeweg, Kornett, Arnold Schön. Posaune, Wolfgang Burmeister, Klarinette, Wolfgang Thüsing, Piano, Jochen Ulmer, Gitarre, Cord Boy, Baß, Hans Prinz, Schlagzeug, und Kati Grüning, Gesang. Kontakt: Volker Reckeweg, Groten Hoff 5, 2000 Hamburg 67, Tel. 0 40/6 03 03 10.

**Sigi Busch** erhielt durch den amerikanischen Trompeter Willie Thomas die Einladung, zusammen mit dem Saxophonisten Bunkie Green u. a. innerhalb der International Jazz Group beim National Association of Jazz Educators Convent im Januar 1985 in Dallas, Texas, mitzuwirken. Kontakt: Sigi Busch, Alwinenstr. 42, 2800 Bremen 1.



Budd Johnson t

Foto: Paul Gerhard Deker