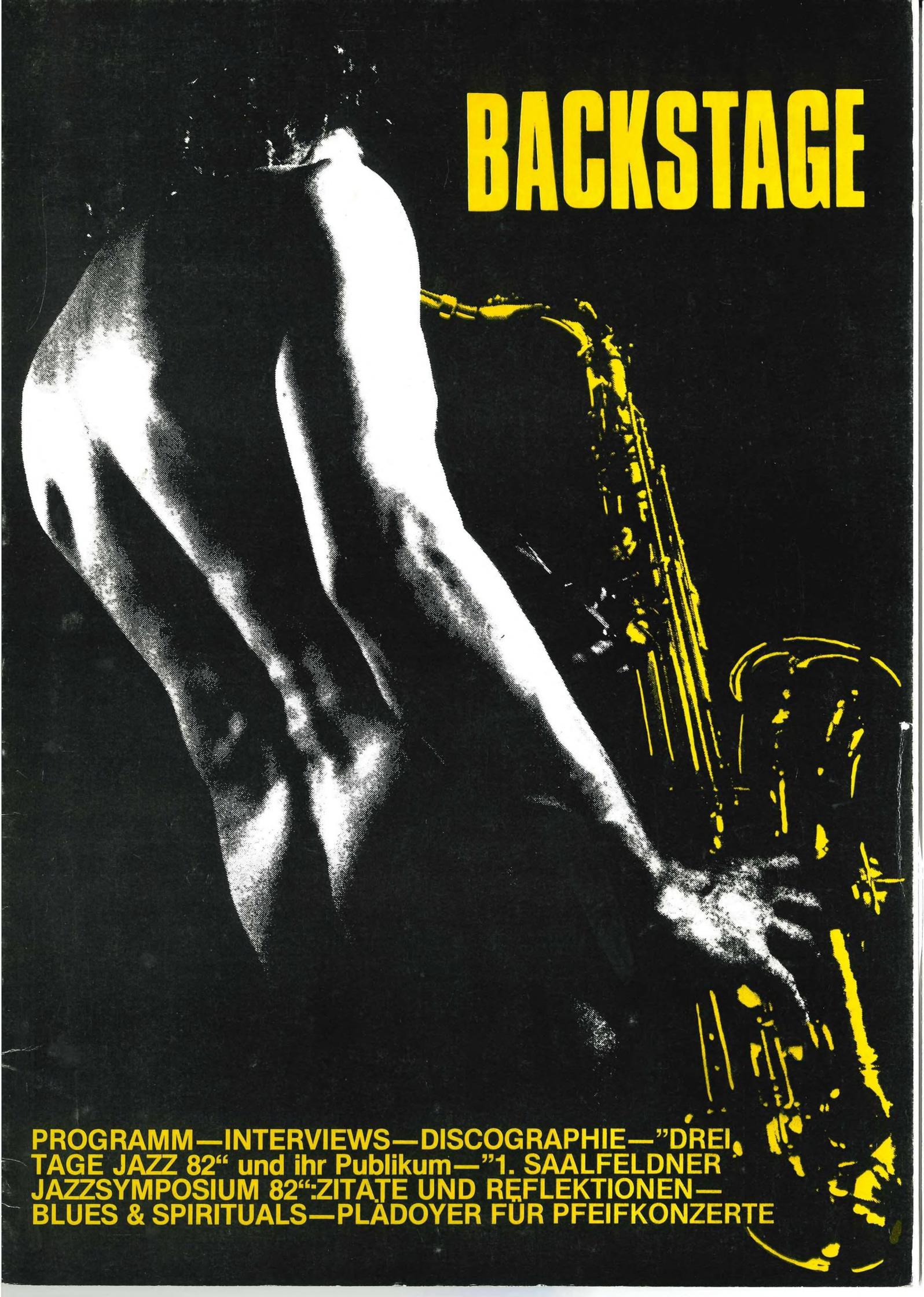


BACKSTAGE



PROGRAMM—INTERVIEWS—DISCOGRAPHIE—”DREI
TAGE JAZZ 82“ und ihr Publikum—”1. SAALFELDNER
JAZZSYMPOSIUM 82“:ZITATE UND REFLEKTIONEN—
BLUES & SPIRITUALS—PLADOYER FÜR PFEIFKONZERTE

Herausgeber: Jazzclub Saalfelden

Für den Inhalt verantwortlich: Gerhard Eder, Erich Themmel, Christa Eder-Steinacher,
alle 5760 Saalfelden.

Fotos: Rygalyk, Frühauf, Ralph Quinke, Isio Saba, Bayer Heinz, F. Neumüller,
Greta Herr, R. Mayr, J. E. Berendt »Fotostory des Jazz«, David Redfern's »Jazz Album«.

Der Artikel »Plädoyer für Pfeifkonzerte« wurde der Zeitung »Jazz Basel« entnommen.

Druck: Schnelldruck Leunert, 5730 Mittersill, Tel.: 06562/4425

Titelfoto: Gato Barbieri—Improvisation II, 1972 von Alicia d'Amico Argentinien aus »Lateinamerika von 1860 bis heute«

Inhaltsverzeichnis

- 3 Offenheit für Botschaften und Wille zur Mitteilung
- 5 Karl Heinz Miklin Trio
- 6 Karl Berger & George Schutz
- 7 Beaver Harris & Sam Rivers & Francis Haynes
- 8 Nina Simone
- 9 Archie Shepp & Horace Parlan
- 10 James Blood Ulmer Trio
- 13 Archie Shepp - Lester Bowie Ensemble
- 15 Sonny Rollins Quintett
- 17 Cecil Taylor Unit
- 18 Karin Krog & John Surman
- 20 Odeon Pope Trio
- 21 Jan Garbarek Quartett
- 23 Spirituals sind die Seele des Jazz, der Blues ist das Fleisch
- 26 Unsere Musik war für die Schwarzen immer relevant
- 33 1. Saalfeldner Jazzsymposium 1982, Zitate, Reflexionen
- 34 Wie sieht die Ausbildung der Musikerzieher in Österreich aus?
- 35 Punk-Jazz, No Wave ... Ein Weg aus der Isolation
- 37 Mediale Zukunftsvisionen
- 42 »3 Tage Jazz« 1982: Das Publikum
- 44 Jazz - Orientierung
- 47 Wir freuen uns über jede Art von Musik
- 48 Ich bin überzeugt, man kann Jazz so spielen,
daß das Alte und das Neue zugleich zu hören sind.
- 51 Eine Stimme für die Bedürfnisse meines Volkes
- 52 Plädoyer für Pfeifkonzerte. Bemerkungen zu einem Randphänomen
des Jazz und ein Exkurs über das Theatervergnügen
- 54 Discographie

lich-
jun-
ge-
richt

ltur-
nel-
ner-
eine
ung
und
ihre
den
die

uch
im
und
Im-
des
ses
rer
en,
ven
ien

ne
on
ire
:m
en,
die
en
Mit
ng
en
or
ei-
ch
er

ht
ir,
es
rd
n.
er
er
iz
:-
:-

**We
are
where
you
are**

Paiste Cymbals, Sounds und Gongs werden entwickelt, um den kreativen Schlagzeugern und Percussionisten die Klänge zu geben, die ihrer Musik und ihrer Persönlichkeit entsprechen.

Sie kommen zu uns, wir treffen uns bei ihnen, an Konzerten, an Festivals. Gemeinsam suchen wir neue Klänge und entwickeln immer neue Cymbals, Sounds und Gongs.

PAiSte

CYMBALS SOUNDS GONGS

Paiste AG, CH-6207 Nottwil/Schweiz

OFFENHEIT FÜR BOTSCHAFTEN UND WILLE ZUR MITTEILUNG

Unsere Zeit leidet an der Furcht vor Begegnungen. Barrieren von Vorurteilen, der Mutlosigkeit, Passivität und Arroganz keilen sich zwischen unsere Gesellschaft. Fronten teilen Jung von Alt, schieben sich zwischen Stadt und Land, dividieren unsere Kultur. Thesen bleiben mit Antithesen stehen, ohne sich in Synthesen zu vereinigen, Satz und Gegensatz werden nicht ausdiskutiert. Die Versuchung, sich auf sich selber zurückzuziehen, scheint groß; immer mehr erliegen ihr.

Diese Vereinsamung des Menschen, die freiwillige Isolation von Gruppen gegenüber anderen, die Bagatellisierung des Gegenüber ist auch - oder vielleicht gerade - in der Kultur unverkennbar. Kategorien, oft als Erkennungszeichen selbst gewählt, zumeist aber aus falsch verstandenem Faible für das Plakative entstanden, schlichten Hochkultur neben jene der Jugend, teilen säuberlich die Volkskultur in jene und Alternativkultur in die andere Schublade. Worthülsen beginnen damit ein Eigenleben zu gewinnen, die Idee tritt hinter den Begriff zurück. Die Kultur ist in Teile zerfallen.

Saalfelden, das Festival seines Jazzklubs mit internationalen Gästen, ist der Ort, einmal innezuhalten und über diese Entwicklung nachzudenken. Gerade hier hat doch ein solches Wagnis der Begegnung stattgefunden: zwischen dem Land und einer sogenannten städtischen Kulturercheinung, dem Jazz; zwischen Althergebrachtem und für viele, vor allem der älteren Generation ziemlich unbekanntem musikalischen Kunstformen. Mit Engagement ist dieses Zusammentreffen gesucht worden, aus dem Versuch ist längst schon eine erfolgreiche Begegnung auf Dauer geworden.

Saalfelden, einmal Schauplatz eines bemerkenswerten Workshops zwischen Jazz und alpenländischer Volksmusik, sollte allen, die Kategorisierungen für überflüssig, Qualifikationen verschiedener Kunstgattungen für gefährlich und Abschottungen für schädlich halten, Ermunterung sein. Nur dann nämlich, wenn es gelingt, die »einen« unseres kulturellen Lebens mit den »anderen« zusammenzubringen, Übergänge fließend zu gestalten, wird die unselige Macht des Vorurteils und die blinde Arroganz als dessen Fundament zu brechen sein.

Offenheit für Botschaften und der Wille zur Mitteilung sind die Voraussetzungen, um der schöpferischen Phantasie alle Wege zu bahnen, die immer noch üblichen Benotungsskalen, mit denen manche die verschiedenen Kunstgattungen messen, abzuschaffen. Das Abenteuer künstlerischen Erlebens ist persönlich, ein allgemeines Maß zu dessen Bewertung nur schwer möglich.

Seit einiger Zeit lassen in Stadt und Land Salzburg kulturelle Bestrebungen der Jugend von sich hören. Sie erteilen der Kunstkonsumation großen Stils eine Absage, suchen nach einfachen Formen persönlicher Selbstverwirklichung. Soziale Aspekte, etwa die Betreuung von Randgruppen, erweitern diese Aktivitäten um eine neue Dimension. Sie sind ein guter Weg, der Jugend bei der Bewältigung ihrer Probleme und

bei ihrer Selbstfindung zu helfen. Viele neue Möglichkeiten bieten sich der merkwürdigerweise auch jungen Menschen drohenden Vereinsamung zu entgehen. Das Sein prägt ihre kulturellen Ambitionen, nicht so sehr das Haben.

Neue Perspektiven, neue Fragen - auch für die Kulturpolitik. Unbekümmerter Umgang mit dem Traditionellen, Absage an das Konventionelle rütteln am herkömmlichen Kulturverständnis und leiten damit eine neue, bereichernde Phase kultureller Entwicklung ein. Und diese jungen Initiativen, ambitioniert und bereit zur Eigenleistung, erwarten zu Recht, daß ihre Vorstellungen in die Wirklichkeit umgesetzt werden können. Das kann - darf - nicht ohne Folgen für die Kulturpolitik bleiben.

Hilfe zur Selbsthilfe ist das Motto. Dabei sind auch Begegnungsstätten das Ziel, in denen nicht schon im voraus Althergebrachtes dominiert, das Neue und noch nicht Bewährte nur Gastrecht besitzt. Der Umbau des Petersbrunnhofes, die Erschließung des Rainberg-Geländes oder die Rettung des Schlosses Höch in Flachau sowie die Förderung einiger anderer Projekte sind nur konkrete Beispiele von Aufgaben, denen sich die Kulturpolitik des Landes - neben anderen Förderungsmöglichkeiten - nicht entziehen darf.

Die dafür erforderlichen Investitionen prägen eine neue Phase der Salzburger Kulturpolitik. Zuvor, von der Mitte der fünfziger bis weit in die siebziger Jahre waren Aufwendungen riesigen Maßes vor allem dem Aufbau der großen Kulturhäuser gewidmet gewesen. Danach, vom Beginn der siebziger Jahre bis in die Gegenwart, ging es um die Befriedigung des riesigen kulturellen Nachholbedarfes der Landbezirke. Mit starker ideeller Motivation und finanzieller Förderung wurden in vielen kleinen und einigen großen Zentren geeignete Veranstaltungsräume geschaffen, die vor allem der Weckung der kulturellen Kräfte der einheimischen Bevölkerung dienen. Diese Phase ist noch nicht abgeschlossen, sie bedarf sicher noch vieler Jahre der Anstrengung.

Noch immer, vielleicht noch mehr als bisher, besteht die Chance der Verständigung innerhalb der Kultur, der Begegnung aller ihrer Facetten, des Austausches und der gegenseitigen Anerkennung. Deshalb wird diese neue Phase auch eine Herausforderung sein. Als Möglichkeit des Beweises, daß das Miteinander auch in der Kultur machbar ist, daß die Kraft der schöpferischen Phantasie stärker ist als Arroganz und Vorurteil. Viele sind bisher dieses schuldig geblieben, die Möglichkeit ist ungebrochen, sie eines Besseren zu belehren.

Landeshauptmann-Stellvertreter
Dr. Herbert Moritz

**Schnell
druck**

Mittersill

WOLFGANG LEUNERT
A-5730 MITTERSILL 152
TELEFON: 06562 4425



KARLHEINZ MIKLIN TRIO

Karlheinz Miklin: ss, as, ts, fl, bcl
Ewald Oberleitner: b
Gerhard Wennemuth: dr

Eine - vielleicht nur - Nebensächlichkei haben Karlheinz Miklin und Cecil Taylor gemeinsam: Sie spielten am 20. April 1978 beim ersten Jazzfestival in Saalfelden. Karlheinz Miklin, übrigens auch Ewald Oberleitner, in Joe Malingas »Mandala«-Band, Cecil Taylor präsentierte uns damals erstmals den Schlagzeuger Shannon Jackson.

Im selben Jahr, 1978, gründete der Grazer Karlheinz Miklin seine eigene Formation, der seit der ersten Stunde Bassist Ewald Oberleitner angehört. Die Schlagzeuger haben gewechselt. Nach Brüning van Alten folgte Erich Bachträgl, nun es Gerhard Wennemuth.

Ein Trio mit Saxophon bzw. Flöte oder Baßklarinette, Baß und Schlagzeug, das erinnert ein wenig an die legendären Trioformationen um Sonny Rollins, der durch das Weglassen eines Harmonieinstruments (Klavier oder Gitarre) im melodisch-harmonischen Bereich an sich und seine Musiker noch höhere Anforderungen stellte. Auch wenn Miklin Saxophonisten wie Dexter Gordon, Archie Shepp oder Joe Henderson als Vorbilder nennt, in der Behandlung der tiefen Register läßt sich eine Ähnlichkeit mit dem voluminösen, oft derben Ton von Rollins nicht leugnen.

Technische Perfektion kann bei Miklin und Oberleitner, beide sind Lehrer an der Jazzabteilung der Musikhochschule in Graz, vorausgesetzt werden. Was an dieser Gruppe jedoch fasziniert, ist ihre Fähigkeit, eigenständige Ausdrucksmittel zu formulieren, ja selbst sogenannte »totgespielte« Kompositionen wie Horace Silvers »Peace« zu tatsächlich neuem Leben zu erwecken.

Das Trio ergeht sich jedoch nicht nur in Sachen Wiederbelebung, der Großteil des Repertoires stammt aus der Feder des Leaders. Diese Kompositionen zeigen, wie vielseitig dieses Ensemble zu musizieren versteht. »La Pregunta« ist dem Flamenco zugeneigt, »Warm Summer« kokettiert mit Powerfunk, und wenn Miklin bei »Common« Alt- und Tenorsaxophon simultan bläst, dann schwebt der Geist und Humor eines Roland Kirk im Raum.

Miklin selbst über die Musik des Trios: *»Es gibt im Jazz so viele verschiedene Ausdrucksformen, die einander nicht ausschließen, daß man mit einer Gruppe ohne weiteres Jazzstandards, freie Musik, wie auch Stücke mit Elementen des Rockjazz oder der lateinamerikanischen Musik spielen kann. Diese stilistische Offenheit ist wohl das Hauptmerkmal unserer Musik, wobei wir es als das wichtigste erachten, aus diesen verschiedenen Richtungen einen persönlichen Stil für unser Trio zu finden.«*



KARL BERGER & GEORGE SCHUTZ

Karl Berger p
George Schutz p

Im Vorjahr konnten wir Karl Berger beim Festival zusammen mit Dave Holland und Ed Blackwell vorstellen. Und weil - der Teufel schläft nicht - das Vibraphon für Karl Berger einfach nicht nach Saalfelden kommen wollte, spielte Berger ausschließlich Klavier und das so überwältigend, daß das verschollene Vibraphon fast als Glücksfall verstanden werden konnte.

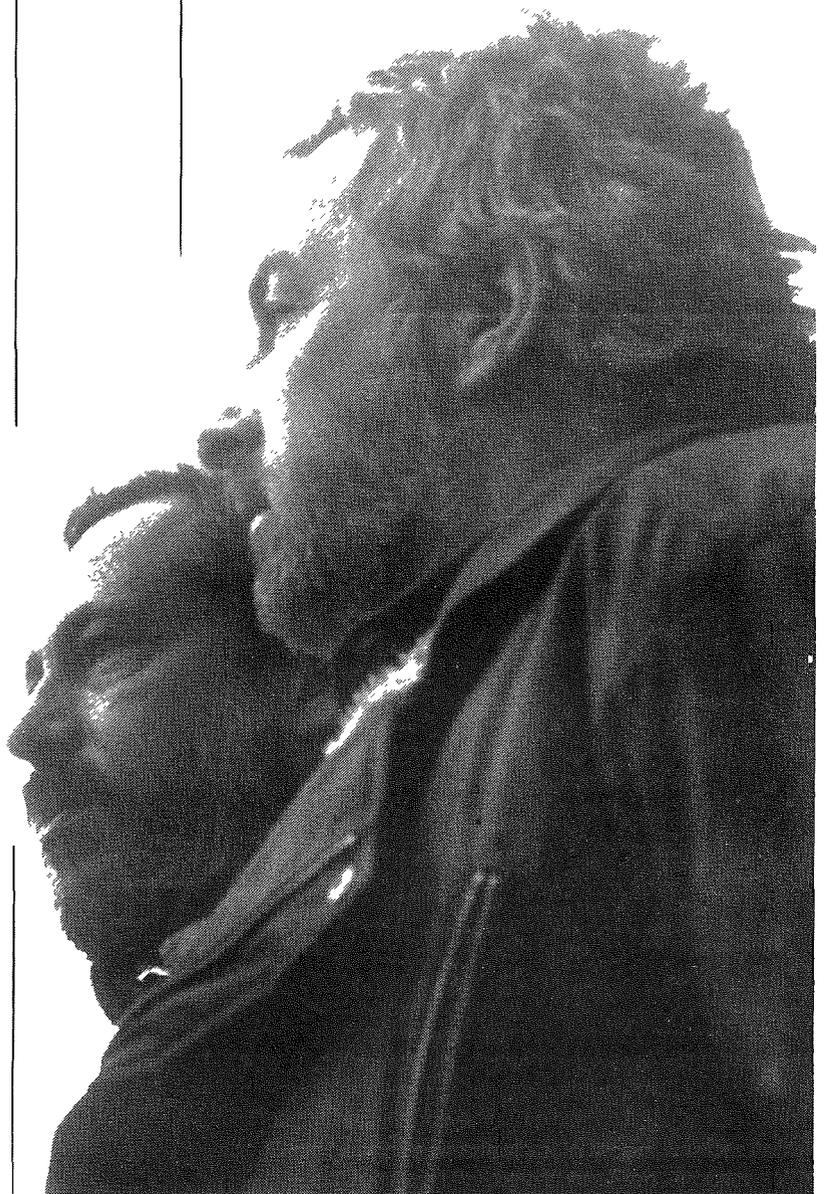
Heuer können wir den aus Deutschland stammenden Pianisten Berger zusammen mit einem in Österreich geborenen Künstler vorstellen, mit George Schutz. Daß dieser Name selbst Insidern der Jazzszene noch kein Begriff ist, wird verständlich, wenn man kurz seine Geschichte erzählt.

Zwei Wochen bevor die Nazitruppen Österreich vergewaltigten, wurde George Schutz in Wien geboren. Im Puppenwagen seiner Schwester wurde das Baby nach Frankreich gebracht, und von dort setzte es seine Familie mit ihm nach Amerika über. Er war zarte sieben Jahre alt, als seine musikalische Ausbildung begann, und erst siebzehn, als er bei Columbia Records das Bindeglied zwischen Jazz und Masterworks verkörperte und bei der Vorbereitung der Alben von Leonard Bernstein und Bruno Walter behilflich war. Während seines Psychologiestudiums an der Universität von Rochester gründete Schutz eine Jazz-Gesellschaft, produzierte eine Jazz Radioshow und komponierte Musik für experimentelles Theater. Außerdem studierte er Musik an der Eastman School.

Bekannt wurde Schutz nicht zuletzt als Veranstalter. Er hat Jazz im Metropolitan Opera House präsentiert, Renaissancemusik im sagenumwobenen Fillmore East oder indische Musik in der Kathedrale von St. John the Devine. 1968, als Karl Berger zum ersten Mal den Kritiker-Poll des Jazzmagazins »downbeat« gewann, war George Schutz Mitbegründer des »Mostly Mozart Festival«, das für die New Yorker die Geburt der Sommer-Konzerte darstellte.

Tja, und 1982 präsentierte der Produzent, dessen Motto man wohl am besten mit »Nichts ist unmöglich, außer man unterläßt es« bezeichnet, für das renommierte Cool-Jazz-Festival in New York Karl Berger und dessen Music Universe Orchestra. Schutz, der trotz seiner Produzententätigkeit immer wieder Zeit fand, einige Stunden am Klavier zu verbringen, lud nach dem Konzert Karl Berger zu sich ein. Und in dieser Wohnung, mitten in Manhattan, entdeckten der in Heidelberg geborene Berger und der in Wien geborene Schutz, daß sie sich auch musikalisch sehr viel zu sagen hatten. Man traf sich öfter, und bald konnte George Schutz von sich sagen: »Ich bin der einzige Produzent, der selbst auftritt.«

Beim heurigen Jazzfestival in Moers war der Auftritt dieses Duos ein umjubelter. Ihre Piano-Improvisationen sind zum einen kompliziert und doch zugänglich und zum anderen einfach und doch voll Raffinesse. Was Karl Berger über seine Entwicklung als Pianist sagt, kann auch als Programmatik für die Musik dieses Duos verstanden werden: »Ich habe aufgehört Klavier zu spielen, um von meiner von der Klassik bestimmten Technik loszukommen. Heute sind meine Finger frei von klassischen Figuren, und jetzt kann man mich auch als Pianisten bezeichnen.«



BEAVER HARRIS & SAM RIVERS & FRANCIS HAYNES

Beaver Harris: dr
Sam Rivers: ss, ts, fl, p
Francis Haynes: steeldrums

Dieses Konzert hat eine kleine Vorgeschichte: Ursprünglich war geplant, um Don Pullen und Marion Brown eine Gruppe für Saalfelden zusammenzustellen. Das scheiterte an Terminproblemen. Was tun? Der Drummer Beaver Harris hatte mit seiner Gruppe beim Clubkonzert einen so nachhaltigen Eindruck erzeugt, daß wir nun an ihn herantraten. Ob er zusammen mit Francis Haynes, dem Meister der Steeldrums, und Sam Rivers ein Projektkonzert spielen wolle? Beaver Harris war begeistert, ohne es zu wissen, hatten wir ihm einen Wunsch erfüllt. Harris: »Sam Rivers, he is my God. If he'd like to do the concert, I love it.«



Sam Rivers kommt nun zum dritten Festival in ununterbrochener Reihenfolge, vor zwei Jahren mit seinem Quartett, im Vorjahr mit dem Saxophonorchester »Winds of Manhattan« und nun heuer als Saxophonist, Flötist und Pianist in einem Trio, das noch nie zuvor zusammengearbeitet hat. Rivers genießt bei den Musikern jedoch nicht nur als Instrumentalist große Wertschätzung, er investiert auch sehr viel Kraft und Geld in seinen mittlerweile fast schon berühmt gewordenen Loft »Studio Rivbea« in New York, der Treffpunkt und Konzerthalle für die gesamte New Yorker Jazzszene ist, besonders für junge, noch unbekannte Musiker.

Sam Rivers feiert Ende September seinen fünfzigsten Geburtstag. Er kann auf ein mit Musik erfülltes Leben zurückblicken, auf gemeinsame Auftritte mit Miles Davis (1964) und Cecil Taylor, Bobby Hutcherson und auf zahlreiche Formationen, die er leitete, wie das legendäre Tuba-Trio, um nur ein Beispiel anzuführen.

Auch Beaver Harris zählt seit vielen Jahren zu den begehrten Drummern. Albert Ayler, Sonny Rollins, Archie Shepp, Gato Garbieri, Lee Konitz oder Chet Baker haben ihn in ihre Bands geholt, ehe er seine eigene Gruppe »360 Degree Music Experience« gründete, in der neben Dave Burrell, Ron Carter, Cecil McBee oder Hamiet Bluiett auch Francis Haynes immer dabei war. Wie Beaver Harris den Steeldrummer kennengelernt hat, erzählt er auf dem Cover der LP »Negcaumongus« (Cadence CJR 1003):

»Mein Zahnarzt ist in der Nähe des Empire State Buildings und dort hörte ich immer diese Steeldrummer spielen. Wenn es mir nicht gutgeht, Zahnschmerzen oder sonst irgendetwas, lande ich bei den Steeldrummern in der 32. Straße und mein Zahnweh verschwindet. Der Sound dieses Instruments vertreibt einfach alle Schmerzen. Eines Tages sagte ich zu dem Drummer, daß ich gerne mit ihm zusammenspielen möchte. Der kleine Mann schaute kurz von seinen Steeldrums auf, sagte, 'Laß mir deine Adresse da' und spielte weiter.«

Daß Francis Haynes zu den Mitbegründern der mehrstimmigen Steeldrums zählt, daß er zu den bekanntesten und profiliertesten Musikern seiner Heimat Trinidad zählt, all das erfuhr Beaver Harris erst später. Der wunderbare Sound dieser Steeldrums ist heute fixer Bestandteil der Musik aller Formationen, mit denen Harris spielt. *»Es ist das einzige Instrument, daß mehr Töne als ein Klavier hat, dem mehr Rhythmen zu entlocken sind als einem Schlagzeug, und das alles zugleich.«*



NINA SIMONE

Nina Simone: voc, p, org
Leo Fleming: dr, perc

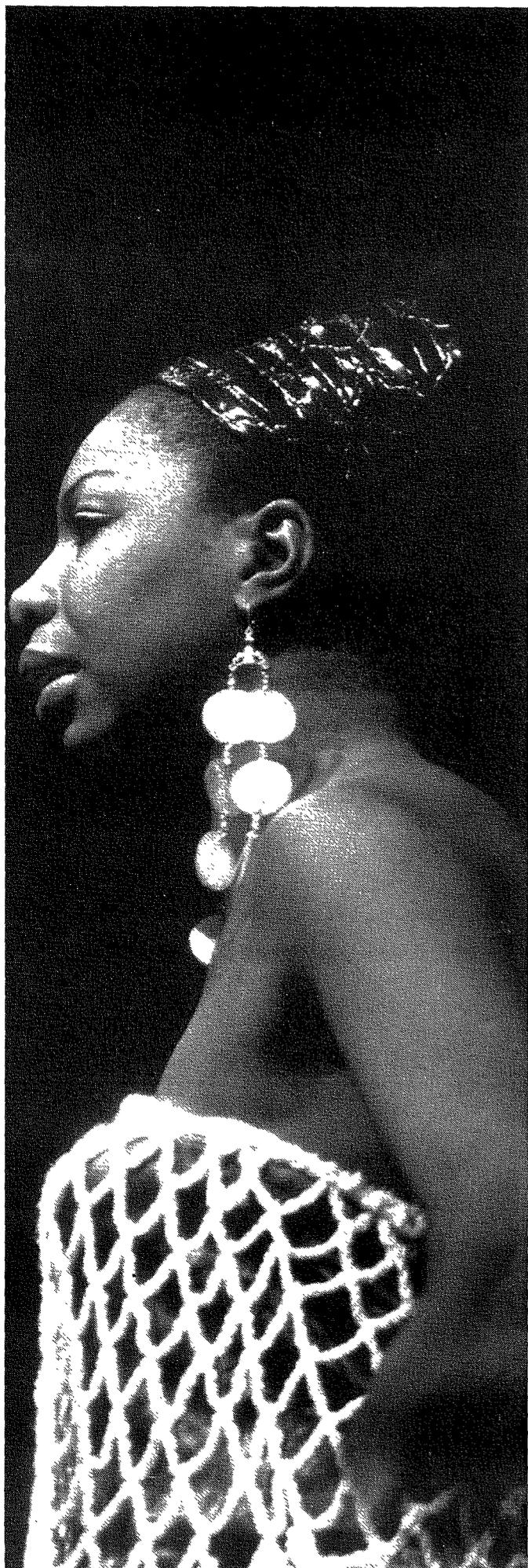
Nur zwei Sätze kann man in Joachim E. Berendts »Das große Jazzbuch« über Nina Simone lesen: *»Nina Simone ist eine besonders engagierte Stimme im schwarzen Kampf um Würde und Identität - als Frau, als Sängerin, als Pianistin und als Mensch. Sie hat den Blues einmal als 'rassisches Gedächtnis' bezeichnet; dieses Gedächtnis speist ihre Songs, so modern sie klingen mögen.«*

Seit 1959, als Nina Simone ihre erste Platte aufnehmen konnte, »I love you Porgy«, bis heute, ist Nina Simone eine Sängerin, die sich immer auf dem schmalen Pfad zwischen Nightclub-Unterhaltung und künstlerischer Bedeutung, zwischen exotischer Sensation und echtem Engagement bewegt hat, sie feierte Erfolge in den Shows von Las Vegas und beim Jazzfestival in Montreux. Man assoziiert mit ihrem Namen Songs wie »Ne me quitte pas«, »Mr. Bojangles«, Titel aus dem Musical »Hair« oder Bob Dylans »Just like a woman«, wenn man will, Standards des Entertainment; viele werden aber auch wissen, daß sie »Mississippi Goddam« singt, eine zornig beklemmende Erinnerung an das Bombenattentat auf eine Kirche der Schwarzen in Birmingham, Alabama, daß sie »Why« Martin Luther King gewidmet hat und daß Titel wie »Revolution« ebenfalls aus ihrer Feder stammen.

Nina Simone wurde 1933 in Tryon, North Carolina, geboren. Mit vier Jahren spielte sie nach Gehör Klavier, mit sieben Jahren die Orgel. Sie erhielt später eine klassische Ausbildung und studierte an der Juillard School of Music in New York. Mit Privatstunden konnte sie sich dann die weitere Ausbildung am Curtis Institute of Music finanzieren. Als sie während der Sommermonate des Jahres 1954 einen Job als Pianistin suchte, erhielt sie ein Angebot, für 90 Dollar pro Woche in Atlantic City in einem Club zu spielen.

Gleich am ersten Abend überraschte sie der Clubbesitzer mit der Mitteilung, daß sie nicht nur Klavier spielen dürfe, sondern auch singen müsse. Nina Simone, bis zu diesem Abend hieß sie Eunice Waymon, hatte noch nie gesungen und war selbst am meisten überrascht, als das vorwiegend studentische Publikum bei ihren Songs begeistert mitging. Seit diesem Tag hat Nina Simone - mit einigen Unterbrechungen aus gesundheitlichen Gründen - die internationalen Bühnen erobert und nicht mehr verlassen.

Als Nina Simone einmal gefragt wurde, ob sie, die klassisch ausgebildete Pianistin, über Blues und Soul nicht die Nase rümpfe, erhielt der Frager eine knappe, aber eindeutige Antwort: *»Wollen Sie Witze machen? Ich? So schwarz, wie ich bin? Was meine Rasse besitzt, ist doch besser: gelöster und entspannter. Funk, Gospel und Blues kommen aus der Zeit der Sklaverei, aus Verzweiflung und Sorgen. Wenn du es gelebt hast, dann kannst du es auch singen.«*



ARCHIE SHEPP & HORACE PARLAN

Archie Shepp: ss, ts
Horace Parlan: p

Zwei Alben haben diese beiden außergewöhnlichen Musiker bisher zusammen aufgenommen. Am 25. April 1977 »Goin' Home«, eine Platte, die ausschließlich Spirituals enthält, wie zum Beispiel »Swing Low, Sweet Chariot«, »Nobody Knows The Trouble I've Seen« oder »Go Down Moses«, und am 6. Februar 1980 »Trouble In Mind«. Hier ist ausschließlich Blues zu hören: »Nobody Knows You When You're Down And Out«, »Careless Love Blues«, »See See Rider« oder »Make Me A Pallet On The Floor.«

Archie Shepp erinnert sich an die Aufnahmen für »Goin' Home«: *»Als ich zu spielen begann, da war ich so ergriffen, daß ich zuerst zu weinen begann. Ich hatte einen Moment Angst, daß ich nicht in der Lage sein könnte, die Aufnahmen zu machen, weil ich so voller Tränen war. Ich hatte das Gefühl, stellvertretend für alle zu sein, die jemals diese Lieder gesungen haben. Sie wurden geschaffen von Leuten, die damit ihr unsagbares Leid ausdrückten, es sind die Songs der Sklaven. Es wurden meine Fähigkeiten als heute lebender Schwarzer herausgefordert, diese historische Ebene, die der Sklavenzeit, auf heute zu übertragen.«*

In Saalfelden werden Shepp und Parlan zum ersten Mal diese Blues und Gospelsongs live spielen. Horace Parlan lebt seit vielen Jahren in Kopenhagen und kann als »Hauspianist« des dänischen Labels »Steeple-Chase« bezeichnet werden. Parlan kam 1931 in Pittsburgh zur Welt und spielte zwischen 1952 und 1957 in den Gruppen von Sonny Stitt, Lou Donaldson und Charlie Mingus. Als besonders fruchtbar bezeichnete er die Arbeit mit Roland Kirk, dem er sich 1963 anschloß.

Seit seiner Übersiedlung nach Dänemark hat er zahlreiche Soloplaten eingespielt, mit Red Mitchell gearbeitet, sowie mit seiner selbstlosen Art auch dazu beigetragen, daß der Gitarrist Doug Raney immer größere Beachtung findet.



JAMES BLOOD ULMER TRIO

James Blood Ulmer eg
Charles Burnham viol
Warren Benbow dr

»Das Piano war oft verstimmt, der Sänger konnte nicht singen, man benutzte die unglaublichsten Tonarten - aber gewisse Töne paßten ganz einfach immer. Nur, diese Sache schätzte man in der Musik-Szene nicht besonders, und so mußte ich sie weiterentwickeln, damit die Leute es nicht länger als unverständlich empfanden!«

So Ornette Coleman, der Begründer der »Harmolodic Music«, einer Musikrichtung, die sich in keinerlei Klischees pressen läßt, die sich über konventionelle Regeln hinwegsetzt und somit die Grenzen der gängigen Harmonielehre weit überschreitet

»Harmolodic« - das ist auch das Stichwort für James Blood Ulmer, einem gleichfalls nur sehr schwer zu kategorisierenden Gitarristen, dessen künstlerische Entwicklung nachhaltig von eben diesem Ornette Coleman geprägt wurde

Doch der Reihe nach: »Blood« wurde am 2. Februar 1942 im Stadtchen St. Matthews in South California geboren. Schon in frühen Jahren zeigte er sich von den lokalen Gospel- und Country-Blues-Gruppen angezogen. Als 20-jähriger wechselte er ins Profilage und spielte zunächst in verschiedenen R&B-Tanzbands. Er gehörte Dick Clarks »Caravan of Stars« an, sammelte weitere Erfahrungen bei Formationen wie »Jewel Brenner and The Swing Kings« und »The Del Vikings«, und stand in Columbus und Ohio schließlich den Haus-Bands renommierter Clubs als musikalischer Leiter vor. Sein Temperament ließ ihn jedoch bald dieses ausschließlich am breiten Publikumsgeschmack orientierte Repertoire als einengend empfinden. Ulmer suchte nach anderen Ausdrucksformen, die seiner Persönlichkeit mehr gerecht werden konnten. Er zog nach New York

In der Stadt am Hudson River sollte seine Karriere eine einschneidende Wende erfahren. Nach einer Zusammenarbeit mit dem »Rashied Ali Quintett« traf James Blood Ulmer besagten Coleman, jenen legendären Saxophonisten, der mit seinen eigenwilligen Klang-Theorien die Jazz-Szenerie entscheidend beeinflusst hat. Mit der Umsetzung seiner Vorstellungen von »Freier Musik« hatte Coleman schon Ende der 50er Jahre einiges Aufsehen erregt, auch wenn das Publikum seine Darbietungen anfangs schlichtweg ablehnte.

»Blood« wurde Schüler von Ornette Coleman, in dessen Konzept der Möglichkeiten fand, seine eigenen Ideen zu verwirklichen, das Vokabular seines Instruments zu erweitern.

Wohl schon aus diesem Grund wird James Blood Ulmer wieder und wieder mit Jimmy Hendrix verglichen. Die Autorin Vivien Goldman schrieb im Magazin »Sounds«: »Die Gemeinsamkeit von Hendrix und Ulmer besteht darin, daß beide ihre Gitarren eine neue Sprache haben sprechen lassen. Deshalb auch der verblüffende Effekt beim ersten Hören von 'harmolodischen' Platten, wie zum Beispiel der von Blood.

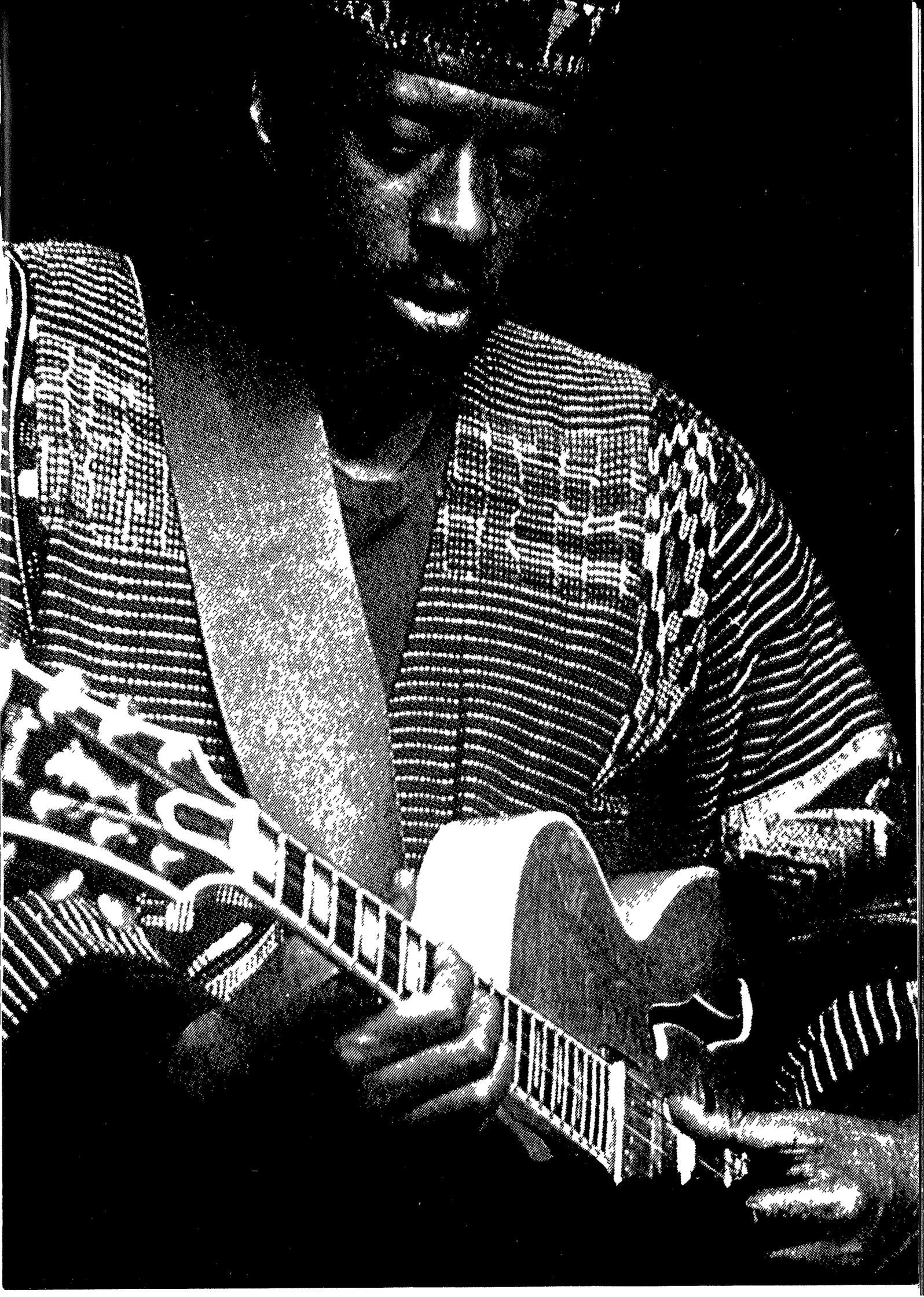
Die Gitarre schlägt eine Melodie, die mit allen anderen Instrumenten nicht harmonisiert. Aber nach einigen Minuten merkt man, wie diese Klänge, die nach westlicher Tradition 'nicht zueinander passen', sich doch ergänzen und aufeinander beziehen. Die verschiedenen Melodien bilden zusammen eine intensivere und farbenfreudigere Melodie, die viel mehr Tiefe besitzt und viele Tänze ermöglicht!«

Blieb in den frühen Jahren derartige Musik meist nur einer kleinen elitären Zuhörer-Gruppe vorbehalten, so ließ die aufkommende Punk- und New Wave-Bewegung auch Künstler wie James Blood Ulmer mehr in den Mittelpunkt des Interesses rücken. Denn auch in dieser Musikform zählt nicht das wohlfeile Arrangement, das einen runden Klang an den anderen reiht, sondern das von herkömmlichen ästhetischen Prinzipien losgeloste »Erleben« der Musik. Sowohl vom Interpretieren wie vom Zuhörer. So ergaben sich für Ulmer Annäherungspunkte an eine Stilrichtung, die sich in ihrer kulturellen Herkunft von seinem bisherigen Werdegang recht deutlich unterschied.

Trotzdem erhielt er schnell das Prädikat, ein »führender Kopf des neuen Jazz-Punk-Movements« zu sein, wobei Ulmer seine Musik allerdings auch mit einer gehörigen Portion Funk zu verschmelzen verstand. Gleichwohl: seine LP »Are You Glad To Be In America« wurde von dem sonst auf New Wave abonnierten »Rough Trade«-Label vertrieben, und in New York sah man ihn im Vorprogramm der Sex Pistols-Nachfolger »Public Image Ltd« (PIL).

Ulmer über diese Gruppe: *Ich wußte nie, daß man so etwas machen kann. Sie spielten sich selbst bis weit über die Musik hinaus, gingen ganz woanders hin. Sie waren ganz woanders. Sie waren - verblüffend.*

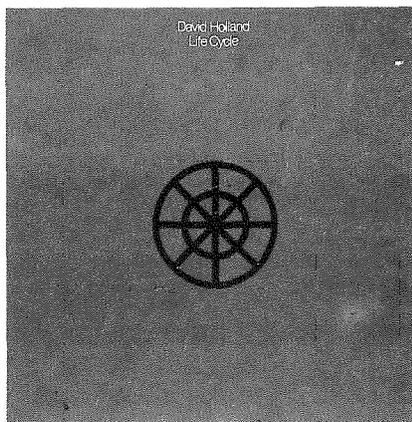
Ahnlich lassen sich auch Ulmers eigene Auftritte beschreiben. Mit seinen Konzerten hat er beim Jazz-Festival in Montreux ebenso begeistert wie mit Gigs in Boston, San Francisco und Philadelphia. Die Presse schrieb: »Seine Musik trifft den Zuhörer wie ein K.O.-Schlag von Jake La Motta« (San Francisco Examiner und Chronicle). »Einer der besten Gitarristen, die ich je erlebt habe« (Ry Cooder). »Wahrscheinlich der einflussreichste, innovativste Gitarrist/Komponist der heutigen Szene« (International Musician). »Der eigenständigste Gitarrist seit Jimmy Hendrix« (Rolling Stone).



David Holland Life Cycle

(Cello Solo)

ECM 1238
Digital Recording



Die Weltwoche:

» Hier setzt einer mit größter Gelassenheit die spannendsten Dinge in die Welt.«

Lester Bowie All the Magic!

(Lester Bowie Ensemble
& Solo)

ECM 1246/47 (2 LP-Set)
Digital Recording



Frankfurter Allgemeine Zeitung:

» Nichts ist diesem schwarzen Eulenspiegel heilig; Unbekümmert und hochmusikalisch entfremdet der Trompeter Lester Bowie die abseitigsten Geräusche. Zusammen mit Free Jazz, Reggae-Rhythmen und blubbernden Trompetenstößen bilden sie die Zauberformel auf Bowies neuem Doppelalbum. Mit seiner Gruppe 'From the Root to the Source' auf der einen Platte oder – zum erstmal in der Geschichte der Jazztrompete – im spannenden Monolog (auf der anderen Platte) zeigt sich Bowie als einer der brilliantesten Geschichtenerzähler im hier wirklich befreiten Jazz.«

John Surman Such Winters of Memory

(mit Karin Krog,
Pierre Favre)

ECM 1254



Erscheint im September '83

Jan Garbarek Group Wayfarer

(mit Bill Frisell,
Eberhard Weber,
Michael DiPasqua)

ECM 1259



Erscheint im September '83

ARCHIE SHEPP - LESTER BOWIE ENSEMBLE

Archie Shepp ss, ts
Lester Bowie tp, flh
Urszula Dudziak voc
Horace Parlan p
Essiet Okun Essiet b
Don Mumford dr

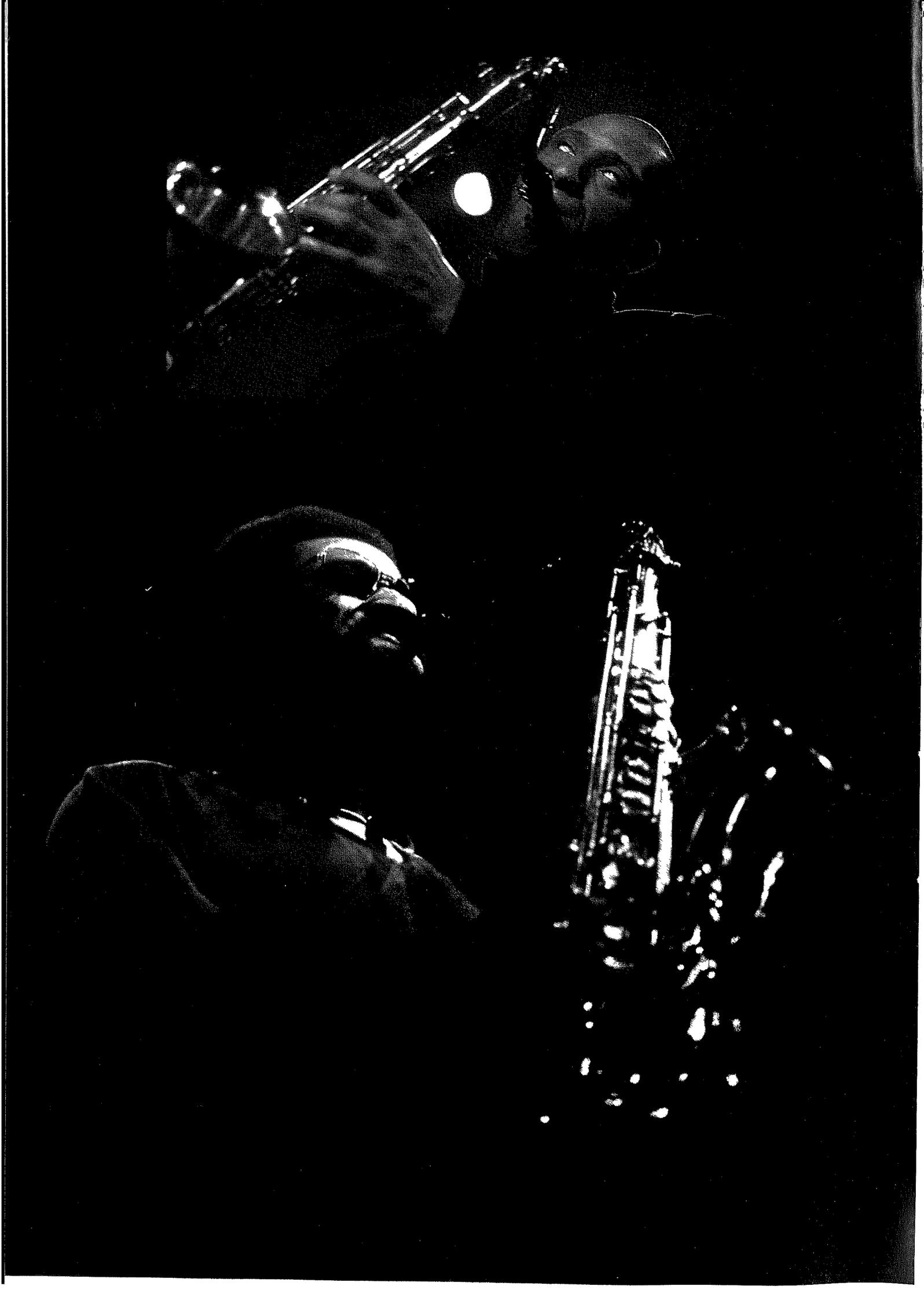
Im August des Jahres 1969 trafen die Musiker des »Art Ensemble of Chicago« in Paris mit Archie Shepp zusammen. Zwei Aufnahmen gibt es, die die Zusammenarbeit von Lester Bowie und Archie Shepp dokumentieren, zum einen »There Is A Balm in Gilead« und zum anderen »Yasmina«.

Vierzehn Jahre später sollen nun hier in Saalfelden diese beiden außergewöhnlichen Musiker ein Ensemble vorstellen, das nicht das Jahr 1969 in Erinnerung bringen soll, sondern dem Anspruch der beiden Leader entspricht. Lester Bowies »Back to the roots. From the Ancient to the Future« und Archie Shepps Rückbesinnung auf die Wurzeln des Jazz in Blues und Gospel haben einen gemeinsamen Nenner. Die Interviews dieser beiden Musiker, die im Programmheft zu lesen sind, geben darüber umfassend Auskunft.

Horace Parlan, der mit Archie Shepp auch im Duo auftritt, ist hier wieder am Klavier zu hören. Essiet Okun Essiet, er war im Vorjahr mit Don Moye und Joseph Jarman zu hören und spielt auch im neubesetzten Quartett von Dollar Brand, spielt Bass und Don Mumford, er kommt ebenfalls von Dollar Brand, sitzt an den Drums.

Mit Urszula Dudziak konnte eine Vocalistingewonnen werden, die gerade in diesem Ensemble beweisen möchte, daß ihre Stimme auch ohne Electronics zu den ausdrucksstärksten gehört.





SONNY ROLLINS QUINTETT

Sonny Rollins tb
Cliff Anderson tb
Bobby Broom g
Alex Blake eb
Tommy Campbell dr

Am 8. September feiert Sonny Rollins seinen 54. Geburtstag. Seit 25 Jahren ist dieser Mann eine der treibenden Kräfte des Jazz. 1948 machte er das erste Mal auf sich aufmerksam, als er bei Sessions mit Bud Powell einstieg. Ein Jahr später spielte er seine erste Aufnahmesession mit J. J. Johnson, und auf dieser Platte war auch seine erste Komposition »Audubon« zu hören. 1951 nahm er zusammen mit Miles Davis eine Platte für Prestige auf (»Dig«) und auch seine erste LP als Leader. Damit hatten zwei Linien - wenn auch später mehrmals unterbrochen - ihren Anfang genommen: der Komponist Sonny Rollins und der »Tenor(saxophon)-Gigant« Sonny Rollins.

Es ist müßig, hier aufzuzählen, mit welchen Musikern Rollins zusammenarbeitete, wieviele Platten er eingespielt hat, welche Titel er komponiert hat, welchen Kompositionen anderer Musiker er durch seine Interpretationen zu Weltruhm verhalf. Eines war für Sonny Rollins aber immer ein Gutezeichen: seine Musik kannte keine Grenzen, weder geographische noch kulturelle. In seinem Repertoire befanden und befinden sich Calypso (wie »St. Thomas«), Hardbop (wie »Blue Seven«) oder Chansons (wie die Moritat von Mackie Messer, für das zum Text von Bert Brecht Kurt Weill die Musik schrieb). Sonny Rollins hat aber auch Erfahrungen als ungenannter Sideman der Rolling Stones (»Tattoo You«) hinter sich.

Eine Episode sei erwähnt, weil sie den Menschen und Musiker Sonny Rollins zum Inhalt hat. Der Komponist und Musikwissenschaftler Gunther Schuller hatte die Rollins-Komposition »Blue Seven« zum Gegenstand einer umfangreichen Stil- und Strukturanalyse gemacht. Rollins' erste Reaktion auf die in »Jazz Review« erschienene Analyse war nicht gerade freundlich: *»Ich beabsichtige nicht, diese Bemerkungen irgendwann wiederzulesen.«*

Als ihn etwas später der Jazzjournalist Bob Blumenthal wieder auf den Schuller-Artikel ansprach, antwortete Sonny Rollins: *»Ich habe wirklich nicht verstanden, was ich da gemacht hatte, bevor ich Schullers Artikel gelesen habe. Das ist doch wirklich lustig. Ich wußte nicht, was ich tue. Diese Sache mit der Entwicklung des Themas. Ich glaube, daß das so ist, aber ich hatte nie darüber nachgedacht. Ich habe das einfach so gespielt. Doch ich glaube, daß man das analysieren kann und daß man irgendeine Entwicklung des Themas verfolgen kann, was natürlich fein ist.«*

In die Annalen der Jazzgeschichte eingegangen ist

Sonny Rollins auch mit seinem »Proberaum« auf dem Fußweg der Williamsburg-Brücke, die Manhattan mit Brooklyn verbindet. Dorthin mußte er sich zurückziehen, um mit seinen verbissenen Übungen nicht an den Protesten der Nachbarn zu scheitern. Es gibt noch unzählige Geschichten über seine ständig sich verändernden Frisuren, über seine Beziehungen zum Zen-Buddhismus und über die Gründe für seine Schaffenspausen.

Wenn es jedoch scheint, daß Sonny Rollins ein fatalistischer oder gar unpolitischer Mensch sei, dann muß auch daran erinnert werden, daß er 1958 mit seiner »Freedom-Suite« eines der allerersten Stücke im Jazz schrieb, mit dem ein schwarzer Musiker seine Beteiligung am Kampf um die Rechte seines Volkes bezeugen wollte. Auf dem Cover schrieb er: *»Amerika hat tiefe Wurzeln in der Kultur des Negers, seine Slang-Ausdrücke, seinen Humor, seine Musik. Welch eine Ironie, daß der Neger, der mehr als jeder andere die Kultur Amerikas als seine eigene geltend machen kann, verfolgt und unterdrückt wird, daß der Neger, der in seiner eigenen Existenz so viele Beispiele von Menschlichkeit gegeben hat, dafür mit einer unmenschlichen Behandlung bedacht wird.«*

Heute ist Sonny Rollins ein Star auf der Jazz-Szene. Er kann sich die Konzerttermine aussuchen, und wir sind nicht un stolz, daß Sonny Rollins sein einziges Europa-Konzert in diesem Jahr hier in Saalfelden spielt. Rollins kommt mit einer Band, deren Mitglieder gerne als »Young Lions« bezeichnet werden. Es sind junge Musiker, die jedoch jeder für sich bereits eine ansehnliche Liste von »Stars«, mit denen sie gearbeitet haben, vorweisen können. Drummer Tommy Campbell war mit John McLaughlin zusammen, Bassist Alex Blake mit Don Pullen, Frank Lowe, Billy Cobham oder Charles Bobo Shaw, der Posaunist Cliff Anderson gehört zum Stamm des Orchesters von Carlos Garnett.

Daß der »alte« Rollins mit den »jungen Lowen« zusammen auftritt, ist der organisatorische Ausdruck der musikalischen Maxime des Leaders: *»Ich bin überzeugt, man kann Jazz so spielen, daß das Alte und das Neue zugleich zu hören sind!«*



CECIL TAYLOR UNIT

Cecil Taylor p
Jimmy Lyons as
Branda Bakr voc
William Parker b
Rashid Bakr dr perc
Andre Martinez dr perc

Cecil Taylor ist einer der wenigen schwarzen Musiker der auf eine behutete Kindheit in einem bürgerlichen Elternhaus zurückschauen kann. 1933 in Long Island, New York, geboren, lernte er zuhause die europäischen Impressionisten kennen, später am Konservatorium in Boston die Werke Schonbergs, Weberns, Bartoks und Strawinskys. Doch zunehmend fand er Interesse an der Musik, die er bei Konzerten von Jackie Byard, Charlie Mariano, Sam Rivers, Dizzy Gillespie, Charlie Parker und Bud Powell hörte, insbesondere jedoch von Lennie Tristano und Dave Brubeck.

»Tristanos Ideen interessierten mich, weil er in der Lage war, ein Klaviersolo zu konstruieren, und ich glaube, das ist auch der Grund dafür, daß ich Brubeck mochte. Brubeck war die andere Hälfte von Tristano. Tristano besaß das Lineare und Brubeck die harmonische Dichte, nach der ich strebte. Ich mochte Strawinsky sehr - und Brubeck hatte bei Milhaud studiert. Weil ich Milhaud kannte, verstand ich Brubecks Musik.«

Als sich Taylor jedoch intensiver mit den Pianisten Bud Powell oder Horace Silver beschäftigte, verlor die Vorliebe für Brubeck sehr schnell. *»Eines Abends ging ich ins Birdland, um Brubeck zu hören, der abwechselnd mit Horace Silver spielte, und ich bemerkte plötzlich, daß Brubeck Horace imitierte. Dann kam Bird mit Percy und Milt, und sie zertrummerten Brubeck. Damit war Brubeck für mich gestorben und ebenso meine emotionale und intellektuelle Identifikation mit seiner Musik.«*

Taylor verfolgte die Suche nach einem eigenen musikalischen Ausdruck so konsequent, daß er von seinen wenigen Engagements nicht leben konnte und sich mit Aushilfsarbeiten durchschlagen mußte. Buell Neidlinger, der lange Zeit bei Taylor als Bassist arbeitete, erzählte über diese Zeit: *»In Clubs ist Cecils Musik völlig unverkäuflich, vor allem deswegen, weil jede Komposition eineinhalb Stunden dauert oder jedenfalls dauern konnte. Barbesitzer sind an so etwas nicht interessiert, denn wenn es etwas gibt, was sie hassen, dann sind es Leute, die mit offenem Mund dasitzen und von der Musik völlig in Anspruch genommen werden. Barbesitzer wollen Getränke verkaufen. Doch wenn Cecil spielt, sagen die Leute dem Kellner allenfalls, daß er gefälligst den Mund halten und still sein soll.«*

Wie Cecil Taylor mit seinen Musikern arbeitet, h Jimmy Lyons, der langjährige Weggefährte von Taylor, erzählt: *»Manchmal schreibt Cecil seine Partituren aus, manchmal nicht. Ich mag es lieber, wenn es es nicht tut. Ich weiß nicht, wie ich es ausdrücken soll - wenn er uns seine Stücke vom Klavier aus beibringt, fangen wir irgendwie an zu singen. Es hat sicher nichts mit der Art zu tun, wie Cecil begleitet. Er spielt Skaalen, Patterns und Melodien und erwartet vom Scilisten, daß dieser sie verwendet. Aber du kannst es auch lassen, wenn du deinen eigenen Ideen nachgehen willst, dann folgt Cecil eben dir. Natürlich muß du wissen, wohin das Stück gehen soll. Wenn du dorthin auf einem anderen Weg gelangst als dem den Cecil vorgeschlagen hat, ist alles in Ordnung für ihn. Das ist das Wichtigste, was ich von Cecil gelernt habe. Daß Musik von innen kommen muß und nicht von irgendeiner Partitur.«*

Cecil Taylor über sein Verständnis der Zusammenarbeit: *»Wenn ich Unit sage, dann meine ich nicht einen Pianovirtuosen, oder Schlagzeugvirtuosen oder Altsaxophonisten, sondern eine Gemeinschaft von Menschen, die sich gegenseitig ernähren, zueinander Beziehungen aufbauen und mit musikalischen Ausdrucksmitteln kommunizieren, die sie sich durch die Achtung vor Menschen wie Sidney Bechet, Charlie Parker, Sonny Rollins, Ornette Coleman oder Eric Dolphy erworben haben - wenn man zufällig Jimmy Lyons heißt - oder durch Liebe zu Menschen wie Fats Waller, Jelly Roll Morton, Erroll Garner, Bud Powell, Thelonious Monk oder Horace Silver - wenn man zufällig Cecil Taylor heißt.*

Genau das ist meines Erachtens das Wesentliche der Improvisation. Es ist die Fähigkeit, mit den genialen Menschen, die vor uns gelebt haben, zu kommunizieren, sie zu achten und ihre persönlichen Anliegen für uns selbst umzusetzen, damit wir sie wieder weitergeben können. Die meisten Menschen haben keine Ahnung, was Improvisation wirklich bedeutet. Es heißt, seinen Geist in einen Zustand von Trance zu versetzen. Es bedeutet, den größtmöglichen Grad an Vervollkommnung zu erreichen, jedoch immer in Beziehung zu anderen Lebewesen. Es bedeutet, sich selbst in einer völlig anderen Form eines lebendigen Organismus zu erforschen.«

Zu Europa hat Cecil Taylor immer ein besonderes Verhältnis gehabt, nicht zuletzt deshalb, weil hier seine Musik mit mehr Interesse aufgenommen wurde als in den USA, wo seiner Auffassung von »Freiheit« - sowohl die musikalischen Formen wie die politischen Verhältnisse betreffend - mit zumindest Skepsis begegnet wurde. Als er 1962 von einer Europatournee nach New York zurückkehrte, da schwärmte er geradezu von dem, was er erlebt hatte: *»Ideal wäre es, wenn wir hier dieselbe Situation wie in Europa hätten. In einigen dieser kleinen Städte gibt es kleine Konzertsäle, die über eine perfekte Akustik verfügen. Man bekommt Instrumente, ich spreche von den Klavieren, die einfach exzellent sind. Und da ist ein Publikum, das von dir wirklich bewegt werden will. Mehr als das kann man sich nicht wünschen. Doch wenn du hier in New York spielst, bekommst du dein Geld von einem Mafioso. Doch was die europäischen Clubbesitzer und Manager betrifft, weil ich gerade von Gangstern rede, sie machen im Prinzip eine Menge derselben Dinge, nur auf eine irgendwie gemutlichere und eingebremste Art.«*

KARIN KROG & JOHN SURMAN

Karin Krog voc
John Surman saxes synth

»Saalfelden '81, fruher Nachmittag Ich liege im Hotel im Bett und kampf, ob ich aufstehen soll Erster Programmpunkt des Tages ist das Karin Krog/John Surman-Duo Ein Duo Gesang und Saxophon? Na, ich weiß nicht Endlich raffte ich mich auf, wenn es zu hart wird, kann ich ja immer noch in der Sonne weiterschlafen Als ich ankomme, haben die beiden schon angefangen, im Zelt herrscht Hochstimmung, meine Skepsis ist noch immer nicht beseitigt Doch kaum sitze ich fünf Minuten, da bin auch ich gebannt, von dem, was da auf der Bühne passiert Was ich erwartete, war puristischer, asketischer Free Jazz, doch nichts dergleichen Karin Krog ist eine sichere, ausdrucksstarke Sangerin, die auch ohne stützende Rhythmusgruppe, neben John Surmans Saxophonimprovisationen sauber und phrasiert singen kann Ein nicht ganz alltägliches Duo, das voller Spielfreude mit den traditionellen Formen des Jazz experimentiert, ohne sie zu zerstören « Das schrieb Andrian Kraye in der »Munchner Stadtzeitung«

Karin Krog macht in der skandinavischen Jazzszene erstmals zu Beginn der sechziger Jahre durch Auftritte in ihrem Heimatland Norwegen, in Schweden und Danemark auf sich aufmerksam Das erste wichtige Konzert der Sangerin außerhalb Skandinaviens war 1964 beim Antibes-Jazzfestival in Frankreich Seitdem ist sie bei allen wichtigen europäischen Festivals aufgetreten, mit eigenen Gruppen, in Formationen anderer Musiker und in speziell für diese Anlässe zusammengestellten Bands

1967 wurde sie nach Los Angeles eingeladen, um mit Don Ellis zu arbeiten Mit den »European downbeat Poll Winners« gastierte sie 1970 in Japan, wo sie 1975 im Verlauf einer Welttournee, die sie u a auch nach Bombay, Hongkong und Los Angeles brachte, wieder auftrat 1977 gab sie in der Türkei mehrere Konzerte und nahm im darauffolgenden Jahr mit ihrer eigenen Gruppe am »Jazz Yatra 1978«, dem indischen Jazzfestival, teil

In den letzten zehn Jahren wurde Karin Krog regelmäßig unter die Top-Vokalistinnen beim down beat Critics Poll sowie ähnlichen Umfragen anderer Jazz-Publikationen gewählt

»Surman versteht es wie nur wenige Saxophonisten, einer Improvisation zwingende Logik in ihrem Aufbau zu geben und zugleich die Spontaneität der Konstruktion zu retten Verdichtet sich sein Sopran-saxophonspiel durch andauernde Zirkulationsatmung und Playback-Schichtungen zu einer brodelnden Klangmasse, so verströmt der dunkle Bariton ruhige Gelassenheit Andacht und Aufruhr in einem Atemzug « (Frankfurter Allgemeine Zeitung)

John Surman wurde 1944 im englischen Devon geboren und wuchs in der Hafenstadt Plymouth auf Ab 1962 absolvierte er an der Londoner Universität ein Musikstudium, das er schließlich mit zwei Diplomen abschloß Bereits in den frühen sechziger Jahren machte er in der Londoner Jazz- und Bluesszene auf sich aufmerksam, als er mit den verschiedensten renommierten Gruppen zu spielen begann, so z B mit der Alexis Korner Blues Band, mit Mike Westbrook's Bigband und in den Combos des Trompeters Humphrey Littleton Um 1969 fühlte er, daß ihn die Provinzialität der englischen Jazzszene zu sehr einengte, und er entschloß sich nach Belgien zu übersiedeln, wo er mit dem Bassisten Barre Phillips und dem Schlagzeuger Stu Martin zum »The Trio« zusammenfand, einer Gruppe, die in den folgenden Jahren eine der wichtigsten, vitalsten und eigenständigsten New-Jazz-Formationen in Europa werden sollte Mit dem Trio absolvierte Surman zahlreiche Tourneen und spielte die Alben »The Trio« und »Conflagration« ein, die von Kritik und Publikum begeistert aufgenommen wurden

Nach seiner Rückkehr nach England 1971 und während einer schöpferischen Pause des Trios formierte Surman »Morning Glory«, eine Gruppe mit u a Terje Rypdal und John Taylor, die ein gleichnamiges Album produzierte Surman veröffentlichte auch seine erste Soloaufnahme, »Westering Home«, und nahm mit Karl Berger, Stu Martin, Dave Holland und John McLaughlin die LP »Where Fortune Smiles« auf Daneben fand er noch Zeit, in John Warren's Bigband und in der »Brotherhood of Breath« mitzuwirken 1973 gründete er zusammen mit Alan Skidmore und Mike Osborne das Saxophontrio »S O S«, dessen Schallplattenaufnahme von der Londoner »Times« später zum Jazzalbum des Jahres 1975 gewählt wurde Tourneen führten S O S in die BRD und nach Italien, außerdem erhielt die Gruppe den Auftrag, die Musik für das Ballett »Sablier Prison« zu komponieren, das von Carolyn Carlson's Dance Theatre an der Pariser Oper aufgeführt werden sollte Seit dieser Zeit arbeitete Surman an vielen Projekten von Carolyn Carlson mit, z T auch mit seinem Freund und »Trio-Gefahrten« Barre Phillips, manchmal auch mit dem kompletten »Trio«

Die zweite Phase der »Trio«-Laufbahn wurde durch die Verwendung von »Electronics« gekennzeichnet Der österreichische Synthesizer-Spezialist Dieter Feichtner ergänzte zeitweise die Gruppe, und in dieser Besetzung entstanden auch Barre Phillips' »Mountainscapes« (ECM 1076)

Karin Krog und John Surman begannen ihre Zusammenarbeit 1978 bei einer Tournee durch Skandina-

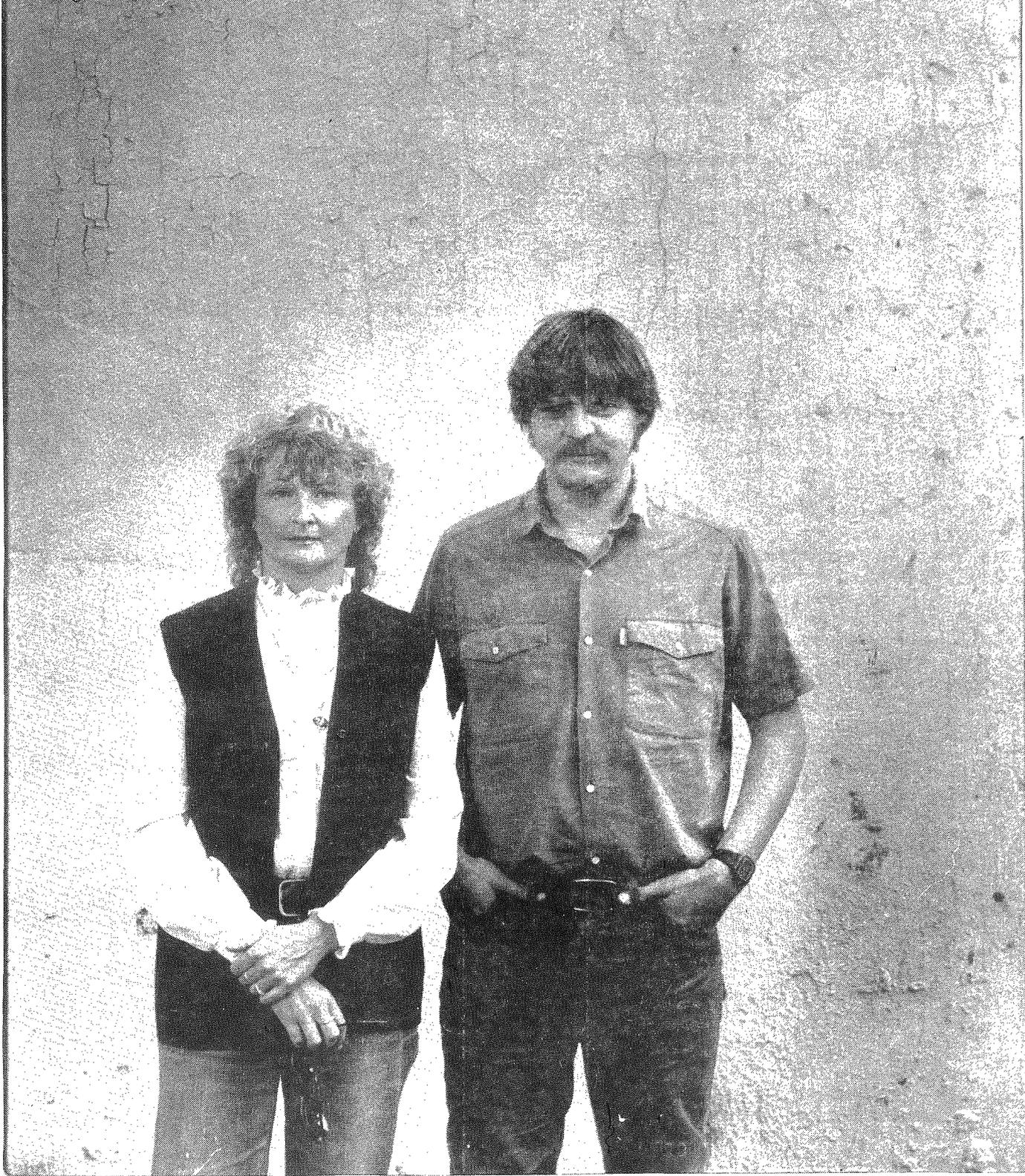
vien mit der schwedischen Tänzerin Greta Lingholm. Die Musik war weitgehend improvisiert und beschränkte sich auf die rein akustische Verwendung von Stimme und Saxophon. Mit der Zeit begannen sie ihr Klangspektrum durch elektronische Hilfsmittel wie Synthesizer und Flingmodulator zu erweitern, was für beide ja kein Neuland war.

Karin Krog und John Surman beweisen mit ihrer eigenständigen Duokonzeption, daß es möglich ist, unterschiedliche musikalische Stile und Herkünfte zu einer eindrucksvollen Synthese zu vereinen. Ihr Programm enthält eigenwillige Bearbeitungen von norwegischen und britischen »Folksongs«, freie Improvisationen und Jazzstandards mit Keyboard-Begleitung. Dabei erweist sich auch ihre vielfältige Elektrifizierung als bedeutsam. Damit kann Karin Krog ihre

Stimme von konventionellen Einsatz durch gestaffelte Behandlung als »Instrument« in verschiedensten Dimensionen ausdehnen. Auch der Klang von Surmans Saxophonen und Baßklarinette wird manipuliert, verfremdet, zur Mehrstimmigkeit einer Bläsergruppe vervielfacht. John Surman meint dazu: *Eine solche Fülle an Material und Klangmöglichkeiten können wir natürlich nicht bei jedem Konzert vollständig ausschöpfen, aber es macht Spaß, es auszuprobieren.*

Die Musik dieses kongenialen Duos gibt es auch auf Platten zu hören: »Cloudine Blue« (Polydor 2382093)

Die Musik dieses kongenialen Duos gibt es auch auf Platten zu hören: »Cloudine Blue« (Polydor 2382093) und »Such Winters of Memory« (ECM 1254).



ODEAN POPE TRIO

Odean Pope: ts
Gerald Veasley: eb
Cornell Rochester: dr

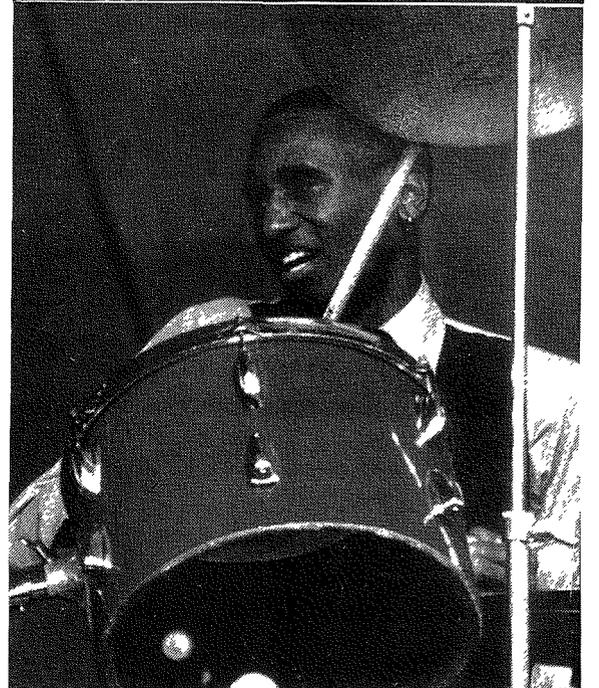
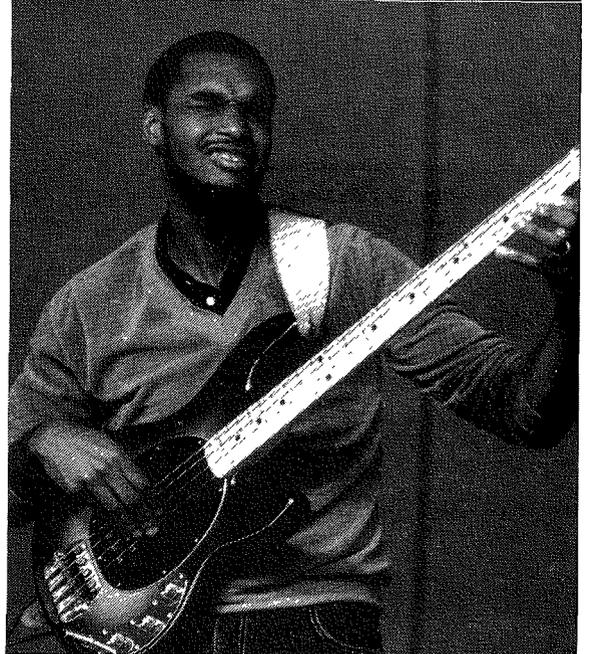
Unter Musikerkollegen gilt Odean Pope als Phänomen: er raucht nicht, trinkt nicht, er spielt acht Stunden am Tag Saxophon. Seine Zirkularatemtechnik ist so ausgefeilt, daß dem Publikum der Atem wegbleibt, wenn es ihn spielen hört. Seine Auftritte in Moers oder Den Haag riefen beim Publikums wahre Begeisterungstürme hervor, und selbst bei der »Jazz-Party« während des Kool-Jazz-Festivals wurde das Odean Pope Trio über alle anderen Gruppen gestellt.

Gerald Veasley, dem E-Bassisten der Gruppe, sagt man nach, daß er mit einzigartiger Verwegenheit seine funky Schlagtechnik mit dem Stil, den Jimmy Garrison entspricht, verbindet. Cornell Rochester ist ein Drummer, in dessen Spiel sich die Intensität eines Art Blakey mit dem Speed eines Billy Cobham vereint.

Odean Pope wuchs im Spannungsfeld zwischen Rhythm & Blues einerseits und der Avantgarde andererseits. Seine ersten Engagements waren die in den Gruppen von Tiny Grimes, Jimmy Smith, Lee Morgan. Nach mehreren Jahren mit der eigenen Fusion-Band »Catalyst« wurde er von Max Roach als Nachfolger von Billy Harper verpflichtet. Dort wirkt er auch heute noch.

Der große Lehrmeister für Odean Pope ist Hasaan Ibn Ali, den er als geistigen Vater aller aus Philadelphia stammenden Musiker bezeichnet. »Hasaan spielte als erster moderne Akkordschemata, und wenn ich heute McCoy Tyner höre, dann höre ich den modernen Hasaan Ibn Ali. Es gibt eine großartige Platte, 'Max Roach Quintet featuring Hakaan Ibn Ali'. Dieser Mann, Max Roach und Jimmy Heath haben mich am stärksten beeinflußt.«

Pope ist ein Musiker, der sich nicht mit Erreichtem zufriedengibt, der immer neue Möglichkeiten sucht: »Ich habe Pianisten immer sehr bewundert, Oscar Peterson, Father Hines oder Ray Bryant, und es hat mich immer fasziniert, daß sie mit ihren beiden Händen zwei völlig verschiedene Linien spielen können. Das hat mich auf die Idee gebracht, diese Technik auf das Saxophon zu übertragen. Ich probiere einfach die Flexibilität eines Tasteninstrumentes am Saxophon aus.«



JAN GARBAREK QUARTETT

Jan Garbarek ss, as, ts
Ross Traut eg
Eberhard Weber: b
Michael DiPasqua. dr

Jan Garbarek vorzustellen ist der Aufgabe, Eulen nach Athen zu tragen, sehr ähnlich. Für viele war die LP »Witchi-Tai-To« mehr als nur ein erfrischendes Lebenszeichen der europäischen Jazzszene, sie war für viele der Schlüssel zum Jazz. Garbareks Platten, die relativ schnell aufeinander folgten, fehlen in kaum einem Plattenschrank, und sei es auch einer, in dem die Klassik oder der Rock das Übergewicht haben. Garbarek wurde, ähnlich wie Keith Jarrett, bewußt oder ungewollt zum Bannerträger einer in Musik umgesetzten Innerlichkeit, der man wohl unrecht tut, wenn man sie nur als Marotte von Intellektuellen betrachtet. Garbareks Musik ist viel zu vielschichtig, um sie nur denen zu überlassen, die mit dezentem Langhaar, Nickelbrille, einem Bändchen von Hesse oder Handke unterm Arm auch jenen ihren Welt-schmerz klagen, die unter Krise mehr verstehen wollen als einen Egotrip auf wackeligen Beinen.

Zurück zu Garbarek. 1947 im norwegischen Mysen geboren, begann er mit 13 Jahren Saxophon zu spielen. Starken Einfluß übte auf ihn - neben Coltrane - der in Skandinavien lebende Komponist und Pianist George Russell aus, dessen lydisch-chromatisches Konzept auch die musiktheoretische Grundlage für das erste Garbarek Quartett war, dem 1969 Terje Rypdal, Arild Andersen und Jon Christensen angehörten.

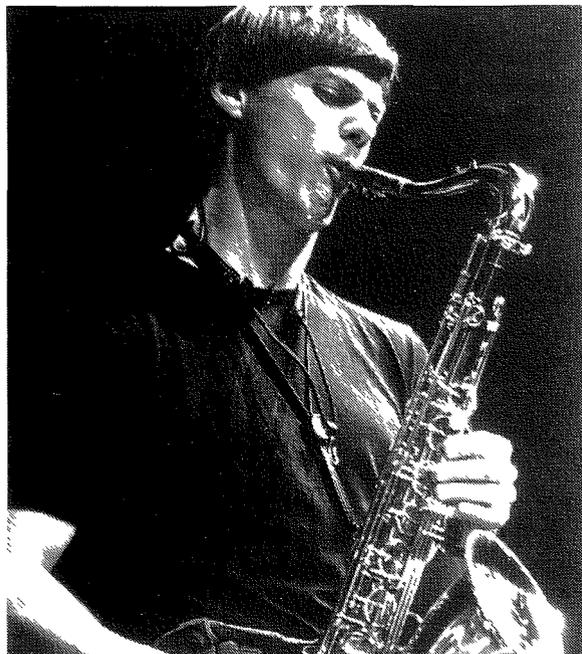
Im Gegensatz zu vielen anderen Coltrane-Epigonen schaffte es Garbarek, sich vom großen Vorbild zu befreien und eine höchst eigenständige Tonbildung und Phrasierungstechnik zu finden. So ist es auch nicht verwunderlich, daß Garbarek als einer der wenigen europäischen Saxophonisten beständig in den Polls der Jazzmagazine zu finden ist. Keith Jarrett bezeichnete den Norweger als »besten Saxophon-spieler, den ich jemals getroffen habe.«

Nach der Zusammenarbeit mit Jarrett, die am nachhaltigsten auf dem Live-Mitschnitt aus dem Village Vanguard in New York mit dem Titel »Nude Ants« (ECM 1171/72) dokumentiert ist, folgte die Phase, während der Garbarek mit Egberto Gismonti und Charlie Haden spielte. Dies hatte nachhaltige Wirkung, denn das war zugleich der Beginn dafür, daß sich Garbarek mit der Volksmusik seiner Heimat noch intensiver auseinandersetzte als dies schon zuvor der Fall war.

Begleitet wird Jan Garbarek von Eberhard Weber (Bass), Ross Traut (E-Gitarre) und Michael DiPasqua (Drums). Markenzeichen des 1940 in Stuttgart geborenen Bassisten ist sein elektrischer Doppelbaß, eine Spezialanfertigung, die den »Klangpoeten« Weber einen Sound zu Gehör bringen läßt, der einfach unverwechselbar ist.

Ross Traut ist ein junger Amerikaner, den der Pianist Paul Bley entdeckt hat und der seine ersten Erfahrungen im Kreis von Jaco Patorius, Pat Metheny und Steve Grossman gesammelt hat. Traut versucht nicht, seinen Vorgänger in dieser Formation, Bill Frisell, zu imitieren. Er wirkt lebendiger, kraftvoller und verliert sich auch nicht in elektronischen Klang-experimenten.

Ebenfalls aus Amerika kommt der dreißigjährige Drummer Michael DiPasqua, der von sich behauptet, daß er sich nicht erinnern könne, irgendwann einmal nicht getrommelt zu haben. Bekannt wurde er durch sein Mitwirken bei »Double Image« von 1976 bis zum Split dieser Band vor drei Jahren. Seither ist er Mitglied von »Gallery«, und neben seiner Arbeit bei Jan Garbarek macht er auch durch die Zusammenarbeit mit Ralph Towner und Adelhard Roidinger auf sich aufmerksam.



Gartenkonzerte Sa. 3. u. So. 4. September

Wind up

Winfried Gruber: Piano, Melodica, Vocal
Klavierlehre am Conservatorium in Verona, dann Übersiedlung nach Wien und Studium der Architektur und der Komposition.

Rege Kontakte zum entstehenden "Wiener Art-Orchester" und Auftritte mit Musikern aus der Szene. (W. Puschnig, B. Fian, Ch. Radovan, W. Reisinger, etc.). Arbeit an verschiedenen Theatern und Tourneen im In- und Ausland mit der Gruppe "Showinisten". Besuch des Jazz-Conservatoriums in Wien in Sachen Arrangement und Komposition dazwischen ausgedehnte Reisen nach Nordamerika und Europa, Soloauftritte in Italien und Deutschland, Studio- und kompositorische Tätigkeit.

Karl Sayer: Bass

Studierte klassischen Contrabass am Mozarteum, ging dann nach Wien aufs Jazz-Conservatorium und erarbeitete im Laufe der Jahre seinen eigenen Stil (zwischen Raymond Chandler und Idries Shah), Studio Tätigkeit und Gastspiele mit Nimbus, Showinisten, R. Batik Trio, Franz Kogelmann, Fred Braceful, New Duck Trio, New Quartett.

Andi Weiss: Drums

Studierte trommeln am Jazz-Conservatorium in Wien, von wo er heuer mit Auszeichnung abging. Kultiviert seine vielseitigen Vorlieben, die von Gene Krupa über Bill Haley zu Elvin Jones und Jack De Johnette gehen und destilliert daraus seinen eigenen Sound. Theater und Studioarbeit, Auftritte mit Nimbus, Showinisten, Plattner's Corporation, Voja-Dujan-Quartett, u. a.

Christian Paschinger: Trumpet

Klassische Trompetenausbildung in Wien. Nach drei Jahren Übersiedlung nach Graz auf die Jazz Hochschule. Hauptbetätigung als Musiker, Arrangeur und Komponist beim Orchester-Forum Graz". (Music has to be fun). Studiotätigkeit und Auftritte mit Blizz Fritz, Accent Jellow, u. a.

Kontaktadresse:

Winfried Gruber:

Bleichergasse 14—16/18
A-1090 Wien
Tel.: 0222/3410583

Villnerstr. 32
I-39044 Neumarkt
Bozen/Italien
Tel.: 0471/82071

Das Sparbuch mit
80% mehr Zinsen*
*) als bei einem normalen Sparbuch.

VOLKSBANK
Gut für's Geld.

Mein neues Auto
habe ich bei der Allianz geleast.
Das ist für mich die günstigste Form,
ein Auto zu finanzieren.

ALLIANZ Leasing 

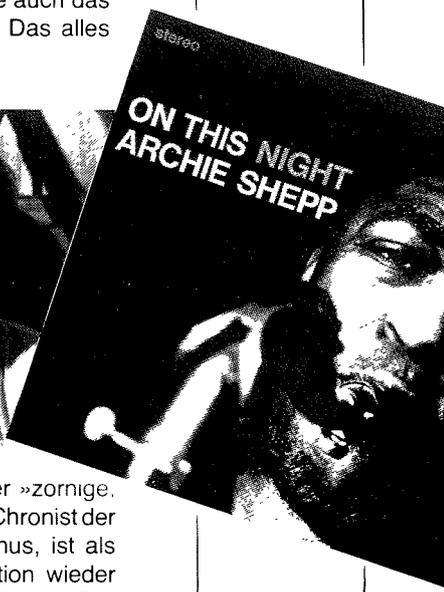
Der wirtschaftliche Weg zum neuen Auto.

SPIRITUALS SIND DIE SEELE DES JAZZ, DER BLUES IST DAS FLEISCH

(Auszüge aus einem Artikel über Archie Shepp, den Sam Freedman im April 1982 für die amerikanische Zeitschrift »downbeat« schrieb. Originaltitel: »Archie Shepp - Embracing the Jazz Ritual«. Alle nicht mit dem Urheber versehenen Zitate stammen von Archie Shepp.)

Archie Shepps Großmutter hieß Rosa, doch für den fünfjährigen Archie war sie nur »Mama Rose«. Als seine Eltern nach Philadelphia übersiedelten, ließen sie den kleinen Sohn für einige Zeit in der Obhut der Großmutter in Fort Lauderdale in Florida.

Jeden Sonntag ging »Mama Rose« mit ihrem geschubhten Schützling den Weg von ihrem Haus in Fort Lauderdale »Coloredtown« hinunter in die Piney Grove Baptist Church. An Samstagen besuchten sie Bentons Funeral Home, wo Archies Großonkel arbeitete. Wochentags nahmen sie an den abendlichen Gebetsstunden teil. Archie war der kleine Knirps unter all den Erwachsenen, bewegt von dem Geschehen, ohne es zu verstehen. Er verstand auch nicht, warum er, wenn er mit piepsender Stimme seine Gebete hinausplatzte, die Glaubensgemeinde »So ist es recht. Sag die Wahrheit« antworten hörte. Archie hörte die Oratorien von Father Devine und manchmal auch die »Battle of Songs« zwischen Gospelensembles. »Mama Rose« begann Archie auch das erste Instrument zu lehren, das Klavier. Das alles geschah um 1943.



Heute ist Archie Shepp 44 Jahre alt. Der »zornige, junge Tenorist« der sechziger Jahre, der Chronist der Dissonanz von Rauschgift und Rassismus, ist als Verkörperung der lebendigen Jazztradition wieder aufgetaucht. Leidenschaft und gesellschaftliches Bewußtsein sind nicht abgestorben, im Gegensatz zum »jungen« Shepp verfolgt er nun seine eigene Entwicklung und die des Jazz in überlegten und klar formulierten Schritten.

»Wir müssen als schwarze Menschen unserem Leben einen Sinn geben. Wir sind anders, ob wir es wollen oder nicht. Und deshalb ist unsere Musik anders, sind unsere Bücher anders. Es gibt nun einmal den schwarzen Autor, den schwarzen Musiker. Aber was ist das wirklich? Was sind die essentiellen Qualitäten? Es muß da irgendetwas sein, das wertvoll genug ist, um es am Leben zu erhalten. Unsere Musik ist nicht bequem, das ist ein Teil des Problems. Der kulturelle Ursprung, von dem ich glaube, daß er ziemlich entstellt und unerklärlich ist, läßt sich nicht aus seinen Bestandteilen allein ableiten. Wir müssen diese historischen Elemente, den

Spiritual, die Bluesformen, den Schrei, die Ekstase, in unser eigenes Spiel wieder einbeziehen und neu entdecken. Wir müssen unserem Erbe mehr als nur oberflächliche Zuwendung erweisen. Im Moment betrachten wir das Erbe wohl eher als Museumsstück, das seine endgültige Form erreicht hat. Ich bin jedoch der Meinung, daß dieses Erbe eine ungeheure Dynamik hat.«

Diese Ausführungen von Shepp - nun der Fürsprecher des Vergangenen - scheinen unvereinbar mit dem, was er vor 20 Jahren vertreten hat. Für ihn, der nach Abschluß des College nur eine Karriere als Musiker anstrebte, war der entscheidende Schritt, als er vom Bassisten Buell Neidlinger dem Pianisten und Komponisten Cecil Taylor vorgestellt wurde. Dieser stand in der vordersten Linie des politischen und musikalischen Radikalismus innerhalb des Jazz. Taylors Stil war für einen Kritiker die »bewußte Rebellion gegen Bop.« Shepp selbst hielt Taylor zugute, daß er ihn vom chorisorientierten Spiel befreit hat.

Taylor stach bei Shepp in ein übergroßes Furunkel von Frustrationen über ganz persönliche Angelegenheiten und emotionale Bedürfnisse

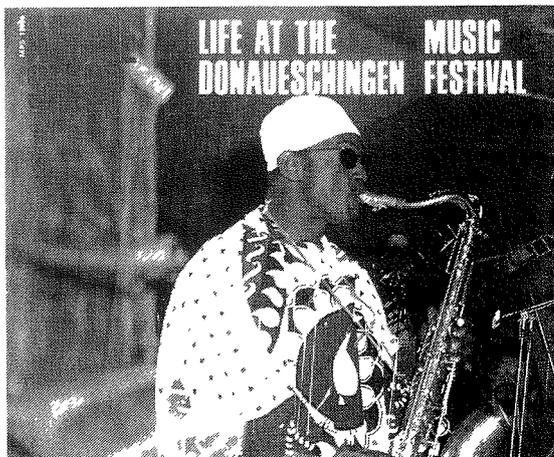


Shepps Arbeit war nicht nur von den Schwerpunkten Rassismus und Drogen bestimmt, sondern auch von einer Fülle von persönlichen Eindrücken: Erinnerungen an Jimmy Heath, der ohne einen Cent in der Tasche auf einem geborgten Horn sein Leid klagte, Erinnerungen an die Zeit, als er von der Wohlfahrt leben mußte und die kostbaren 10-Cent-Stücke dafür verwendete, um telefonisch bei der Plattenfirma »Impulse« einen Vertrag zu erreichen, der letztlich nur durch die Intervention von John Coltrane zustande kam.

Unmittelbarkeit und Wut in den Händen eines reifen Künstlers, da konnten Mißtöne nicht ausbleiben. Ein Kritiker kanzelte Shepp als »Johnny-One-Mood« ab, als verbitterten, zornigen und frustrierten Mann. Der Pianist Marian McPartland schrieb in einer Kritik

der Shepp-LP »New Things at Newport« im Jahre 1966: »Kafkaeske, vorrangige Beschäftigung mit der Groteske.« John Litweiler nannte »Live at Donau-eschingen« (1967) eine »Tour de force, doch diese Tours de force gleichen einander schön langsam wie ein Ei dem anderen.« Und Shepps Tante Bobbie meinte zur selben Platte: »Wann wirst du einmal etwas spielen, das auch ich mögen kann?«

Doch Shepp, trotz alledem, schenkte ununterbrochen und konsequent sein Augenmerk den musikalischen und politischen Wurzeln des Jazz. Lange bevor er die drei Alben »Go'in home« (1977), »Trouble in Mind« (1980) und »Looking at Bird« (1980) für Steeplechase eingespielt hat, hat Shepp von den Echos des Bluesmusikers Lightnin Hopkins gesprochen, die er bei Coltrane gehört hat, und von den afrikanischen Melodien, die im Spiritual »Motherless Child« enthalten sind. Shepp sieht seinen Platz in einem Kontinuum schwarzer Musik, Arm in Arm mit Stevie Wonder, James Brown und Big Bill Broonzy



Amiri Baraka (Leroi Jones) schrieb Mitte der sechziger Jahre über die breite Basis von Archie Shepp: »Er ist ein Musiker, dessen Gefühlsebene so weit ist, daß er in der Lage ist, jedweder 'Stil' seine Reverenz zu erweisen, und trotzdem sind die Ideen und Eindrücke, die sein Spiel prägen, schließlich seine ureigensten.« Nat Henthoff lobte 1965 Shepps Fähigkeiten, politische Standpunkte in Musik umzusetzen: »Musik ist nicht gleichbedeutend mit Politik. Wenn ein Mann aber das, was er auf den Straßen des Lebens gesehen hat, in eine musikalische Form und Substanz umsetzen kann, dann ist das Ergebnis von teilweise durchdringender und erschütternder Bedeutung.«

Shepp hat einen künstlerischen Ausdruck entwickelt, der imstande ist, sowohl die Geschichte zu erwecken, wie auch die gegenwärtigen Ereignisse.

Shepp hat den Jazz als »Musik der Vertriebenen« bezeichnet und sich auf die Suche nach den Wurzeln seiner Familie und seines Volkes gegeben. Wie die meisten Jazzmusiker seiner Generation begann Shepp mit der natürlichen sublimen Kenntnis der frühen Formen, besonders des Blues und des Gospelsongs. Er wußte, wo des Pudels Kern zu finden war, und diese Kenntnis nährte sich weniger aus dem Erlernen als aus dem natürlich osmotischen Aneignen. Shepp verfügte aber auch über den intellektuellen Wissensdurst und die Möglichkeiten des Forschens (als Professor an der Universität von Massachusetts), um Neues zu entdecken und zu begreifen, um den Prozeß im Gehirn mit dem Instinkt in Einklang zu bringen.

»Wie die meisten kämpfenden Musiker konnte ich nichts anderes tun, als mich um Auftrittsmöglichkeiten zu kümmern. Erst als ich zu unterrichten begann, fand ich Zeit. Ich war gezwungen, über die Verwirklichung der Musik, ihre Geschichte und die Techniken nachzudenken. Ich begann Materialien und Schallplatten zu sammeln, Bücher zu lesen, - Dinge, die ich seit dem College nicht mehr gemacht hatte. Ich machte mir Gedanken über die Lebensbedingungen der Schwarzen und ich entwickelte eigene Ideen, die vielleicht ursprünglich sind.«

1977 konnten diese Ideen verwirklicht werden, als der Steeplechase-Produzent Nils Winther Shepp mit dem Pianisten Horace Parlan zusammenbrachte, mit dem er seit dem Ende der fünfziger Jahre nicht mehr gearbeitet hatte.

»Ich erinnere mich an die Spannung, an das spirituelle Gewicht dieses Moments. Das war die erste Möglichkeit, daß ich tatsächlich Spirituals aufnehmen konnte. daß ich ernsthaft dazu Stellung nehmen

konnte. Und als ich zu spielen begann, da war ich so ergriffen, daß ich zuerst zu weinen begann. Ich hatte einen Moment Angst, daß ich nicht in der Lage sein könnte, die Aufnahmen zu machen, weil ich so voller Tränen war. Ich hatte das Gefühl, stellvertretend für alle zu sein, die jemals dies Lieder gesungen haben, und die Bedeutung dieser Songs klarzumachen, das war meine Aufgabe.

Die Lieder sollten wahr sein und dieselbe Ursprünglichkeit haben, wie wenn sie gesungen werden, denn das ist die natürliche Art der Darbietung dieser Lieder. Sie wurden geschaffen von Leuten, die damit ihr unsagbares Leid ausdrückten, es sind die Songs der Sklaven. So wurden meine Fähigkeiten als heute lebender Schwarzer herausgefordert, diese historische Ebene, die der Sklavenezeit, auf heute zu übertragen. Konnte ich das überhaupt? Ich hatte das Gefühl, daß ich es schaffe, dies bewiesen mir die Tränen, und ich spürte, daß sich meine Lebensbedingungen nicht so grundsätzlich von jenen unterscheiden, die diese Lieder geschaffen haben. Ich spürte, das empfinden zu können, was sie gefühlt haben.«

Archie Shepps Vater hieß Johnny und war Bluesmusiker. Im Alter von 20 bis 30 Jahren, das war während Archies Kinderzeit, spielte Johnny Shepp ein vierseitiges Banjo in einer der Straßenbands in »Coloredtown«. Manchmal trat diese Band auch in einigen Kneipen der angrenzenden Bezirke auf, wo ihre Standards wie »Muddy Waters«, »St. Louis Blues«

oder »Key to the Highway« genauso verstanden wurden. Das Vokabular des Blues war das Esperanto der Schwarzen.

Als Archie seinen Eltern nach Philadelphia folgte, hatte sein Vater das Banjo bereits aus der Hand gelegt, aber am Nachmittag war der Radio immer auf die Bluesender eingestellt. Vater Shepp versuchte auch seinem Sohn die Grundlagen des Blues beizubringen.

»Er hatte nicht viel Geduld. Eine halbe Stunde lang zeigte er es mir und erwartete, daß ich es dann konnte. Er war jedoch ein Lehrer im ursprünglichsten Sinn des Wortes, denn er brachte mir bei, die Musik, die er liebte, zu schätzen und zu verehren.«

Archie Shepp liebte den Blues und die Bluesmusiker, er beschäftigte sich damit und versuchte sie zu verstehen. Aus der Leidenschaft entwickelte sich eine bewußte Freundschaft. Wenn die Spirituals für Shepp die Seele des Jazz schufen, die Möglichkeiten zur befreienden Meinungsäußerung und Erlösung, so war für ihn der Blues das Fleisch des Jazz. Shepp war sicher, die grundlegenden Gesetze zu finden. Donna Summer, Stevie Wonder, Chubby Checker, Aretha Franklin, er hört bei ihnen den Blues genauso wie bei Blind Willie McTell, nur eben anders aufbereitet.



»Der Blues ist lebendig, er ist - zumindest unterbewußt - immer da. Viele Menschen verstehen den Blues nicht. Sie glauben, Blues sei nichts weiter, als die verminderte Terz oder Sept zu spielen. Nun, wenn du von Freeman hörst, er spielt den Blues. Wes Montgomery kann Blues spielen. Miles Davis ist ein vollendeter Bluesmusiker. Ich meine nicht das, was er jetzt spielt. Das scheint mir etwas sehr Entgegengesetztes zu sein. Es deprimiert mich, wenn ich ehemals gute Bluesmusiker höre, die jetzt aus bestimmten Gründen ihre Kunst nur mehr um des Geldes wegen, wegen der kommerziellen Erfolge, verkuppeln, denn dadurch wird das Eigentliche dieser Musik entwertet.«

Die Suche nach der Ursprünglichkeit, der Echtheit des Ausdrucks führte Shepp zuerst zu den ruralen Urformen und dann zu den überragenden Bluesinterpreten des Jazz. Er studierte Ben Webster, Don Byas, Lester Young; dabei konzentrierte sich sein Gehör auf den persönlichen Umgang dieser Musiker mit dem grundlegenden Vokabular des Blues.

»Diese Musiker wurden wichtig, weil sie keinen falschen Ton spielten oder nur ein paar Töne. Die Töne, die sie hervorbringen, spielen sie mit außergewöhnlicher Überzeugung, mit Sound und Autorität. Danach muß man streben.«

Der Nachbar der Familie Shepp in Philadelphia hieß Mr. Meyers, und er sollte nachhaltigen Einfluß auf den Teenager Archie Shepp haben. Mr. Meyers schenkte ihm nicht nur das erste Wörterbuch, er brachte ihm auch die Musik näher, die er während des 2. Weltkrieges bei der Armee gehört hatte. »Up and at 'em« von Lester Young, dem Lieblingsmusiker von Mr. Meyers, war die erste Single, die sich Archie Shepp kaufte. Platten von Sonny Stitt folgten und schließlich der erschütternde und elektrisierende Sound von Charlie Parker.

Johnny Shepp warf seinem Sohn die Abkehr vom Blues vor, doch Archies Mutter verteidigte den Geschmack ihres Sohnes. Archie Shepp hatte, zumindest nachdem er Parker live erlebt hatte, keinen Zweifel: *»Auch wenn ich verwirrt war, ich wußte, daß es großartig war. Es war fast ein Ritual.«*

Jahrhunderte und hunderte musikalische Entwicklungen trennen Spirituals und frühe Bluesformen vom Bebop eines Charlie Parker. Parker verkörpert für Shepp sowohl das Reifen des Blues in einer urbanen schwarzen Gesellschaft wie auch die Verlagerung der religiösen Autorität auf eine weltliche, künstlerische Ebene. Parker war, um es kurz zu sagen, der Strom, in den die Flüsse mündeten.

»Vielleicht ist Parkers wichtigster Einfluß der, daß er die Musik so neu interpretierte, daß die Schwarzen, die nun in Fabriken arbeiten und nicht mehr auf Farmen, zu ihr eine Beziehung aufbauen konnten. Wenn dieser Bebop eine Bedeutung hat, dann die, daß er die künstlerische Synthese zwischen der auf dem Land entstandenen Volksmusik und der schlüpfrigen Musik der Städte, zwischen intuitiven und festgelegten Noten, dargestellt. Tatsächlich waren diese Musiker ja - denkt man archaisch - Prediger und Trommler zugleich. Sie veränderten die Musik stilistisch, indem sie den Rhythmus änderten, aber sie waren in der Lage, bestimmte Elemente des Vokabulars dynamisch und dauerhaft zu erhalten. Ich glaube, Coltrane war wichtig, weil er eine lebendige spirituelle Beziehung hatte, er trieb Parker und diese ganze Bewegung, den sogenannten Bebop, weiter. Er beförderte sie aus einem ausschließlich weltlichen Bereich in einen quasi-religiösen.«

So schließt sich der Kreis, für Shepp, für den Jazz. Die Musik kehrt zu ihren Quellen zurück, der Hymne, der Trance, der Klage, dem Aufschrei. Der radikal Engagierte vergangener Tage macht sich am Ende seiner Pilgerfahrt in die Vergangenheit Sorgen um die Zukunft. Vieles, was im heutigen Jazz als Blues betrachtet wird, erscheint Shepp als »öde und schal«. Er stellt sich die Frage, ob das urbane Leben die spirituelle Tradition nicht zu »Coca-Cola-Gospels« verkrüppelt hat.

Doch dann gibt es wieder Erlebnisse, die ihn überraschen, allerdings im positiven Sinn. Zum Beispiel, als er hörte, daß der junge Saxophonist Chico Freeman ganz spontan zu einem Gospelsong, der gerade

bei einer Veranstaltung der Nationalen-Künstler-Stiftung auf dem Klavier gespielt wurde, den Text singen konnte.

»Der Jazz zählt zu den gefährdeten Arten der Musik. Heute sind alle Typen meiner Generation so wie ich. Wir werden langsam kahlköpfig. Die Typen, die einst junge Titanen waren, werden heute als Veteranen verscherbelt. Du beginnst plötzlich zu sehen, daß dieselben Dinge nun dir passieren, die anderen Menschen während anderer Epochen passiert sind. Wie der Dinosaurier wirst du zu einem Überbleibsel.«

Der Pianist des Chico Freeman Quintetts, Clyde Criner, fragte seinen Professor an der Universität in Massachusetts, Archie Shepp, wie er schnell zu spielen lernen könne. Shepp antwortete ihm: »Sonny Stitt hat zu mir gesagt: Zuerst lerne einmal langsam spielen.«

ARCHIE SHEPP/LARS GULLIN
QUINTET

THE HOUSE I LIVE IN



Teru Moutuba · Niels-Henning Ørsted Pedersen · Alex Riel

Shepp/Chase
1950-1951

UNSERE MUSIK WAR FÜR DIE SCHWARZEN IMMER RELEVANT

(Auszüge aus einem Interview, das Michael Naura mit Archie Shepp führte. — Obwohl dieses Interview schon einige Jahre alt ist, scheint es uns sehr viel über Archie Shepp zu vermitteln und ist deshalb immer noch aktuell.)

N.: Archie Shepp, wir kennen Sie nicht nur als einen der führenden Exponenten der schwarzen Musik in den USA, sondern auch als Dichter und College-Lehrer. Würden Sie uns etwas über diese Tätigkeiten erzählen?

S.: Zur Zeit unterrichte ich an der Universität von Massachusetts in Elmhurst.

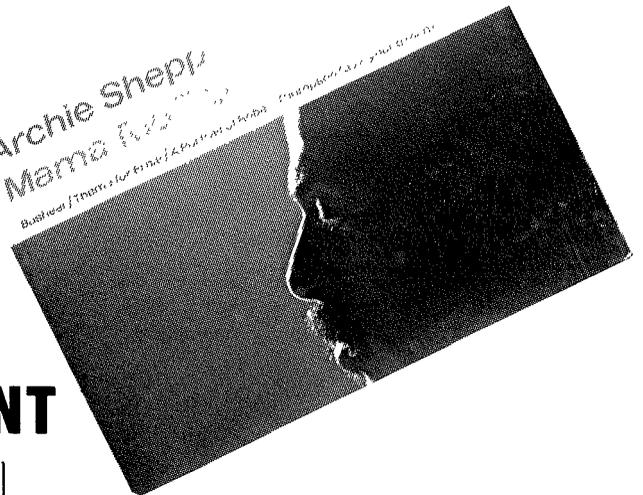
N.: Welche Fächer?

S.: Ich halte Vorlesungen über die Geschichte der schwarzen Musik unter dem Titel »Revolutionäre Anlagen in der afro-amerikanischen Musik« und leite eine Klasse für musikalische Ausführung.

Ich versuche zeitlose Aspekte der schwarzen Geschichte aufzudecken und eine Kontinuität innerhalb der afrikanischen Diaspora zu dokumentieren. Ich habe festgestellt, daß es grundlegende Beziehungen gibt zwischen der klassischen afrikanischen Erlebniswelt und der, die sich im karibischen, südamerikanischen und US-amerikanischen Raum aus afrikanischen Wurzeln entwickelt hat. Die Kultur der schwarzen Amerikaner läßt sich nicht so sehr auf europäische Einflüsse als vielmehr auf die Erfahrung schwarzer Menschen, gleich welchen Ursprungs, zurückführen.

N.: Haben Sie musikalische Belege für Ihre Thesen, Tonbänder zum Beispiel, die Sie im Unterricht verwenden?

Archie Shepp
Mama Jazz



S.: Ja, allerdings in geringerem Umfang als mir lieb ist. Das Material in den ethnologischen Archiven ist leider sehr spärlich. Viele Untersuchungen auf diesem Gebiet wurden zum Beispiel von musikinteressierten französischen Klerikern durchgeführt, so daß ein großer Teil der Fachliteratur fremdsprachig ist. In den USA ist es sehr schwierig, die an der klassischen westlichen Musik orientierte Fakultät zu überreden, irgend etwas in schwarze Kultur zu investieren.

N.: Haben Sie auch Tourneen durch Afrika gemacht?

S.: 1970 hatte ich das große Glück, mit Don Byas und Cal Massey einige Zeit in Algerien zuzubringen. Wir besuchten im Auftrag der algerischen Regierung den Wüstenstamm der Tuaregs, der an der Grenze von Niger lebt und drehten einen Film über ihn. Das war mein längster Aufenthalt in Afrika und er hat mir vieles klargemacht und mich sehr angeregt. Ich würde gerne ein zweites Mal dort hinfahren.

N.: Haben Sie auch vor Afrikanern gespielt? Diese Frage ist mir sehr wichtig, denn ich weiß, daß Musiker wie Oliver Nelson zum Beispiel von ihren Auftritten dort eher enttäuscht waren.

S.: Der ursprüngliche Anlaß der Einladung nach Algerien war das panafrikanische Festival in Algier. Kaum hatte ich afrikanischen Boden unter den Füßen, hatte ich ganz spontan den Wunsch, mit afrikanischen Musikern zu spielen. Und so wenig wie ich Eulen nach

Athen tragen wurde, wäre es mir eingefallen, meinen Zuhörern dort westliche Musik zu präsentieren. Denn meiner Ansicht nach ist die schwarze Kultur so reich, daß ich als schwarzer Amerikaner und Künstler nichts anderes wünschte, als daraus zu lernen. Ich bat daher die Festivalleitung, nicht mit Künstlern der Tuaregs, die sich zu der Zeit ebenfalls in Algerien aufhielten, zusammenzubringen. Ich spürte ein starkes Gefühl der Zusammengehörigkeit und war mir der teilweisen Identität unseres Erbes sehr bewußt. Mir war fast, als hätten wir schon immer zusammen gespielt. Aber das liegt ja überhaupt in der Natur der Jazzmusik - ich finde übrigens, daß die Bezeichnung Jazz etwas unglücklich ist, und gebrauche sie nur in der Ermangelung einer besseren.

Wie ich sagte, es liegt in der Natur dieser Musik, daß sie überall und von jedem spielbar ist, solange nur ihr Wesen erfaßt wird. Dann liegt ein großer Teil der Bedeutung eines Mannes wie John Coltrane - die tiefe Verwurzelung seiner Musik im Afrikanischen, die mir immer bewußt war.

N Sie erwähnen das spontane Gefühl der Zusammengehörigkeit, das Sie beim Spielen mit den Tuaregs empfanden. Können Sie sich vorstellen, daß es Ihnen mit, nun sagen wir einmal Dave Brubeck, ähnlich gehen konnte?

S Nun ja in Grenzen, denke ich. Diese Frage ist sehr schwierig zu beantworten. Brubeck ist in erster Linie ein Stilist, sein Klavierstil hat ihm offensichtlich großen Erfolg eingebracht. Ich konnte mir vorstellen, daß ich mit Brubeck ohne große Schwierigkeiten spielen konnte. Charlie Parker hatte ja auch keine Schwierigkeiten mit Al Haig. Es geht nicht so sehr darum, welchen Gewinn man aus einer musikalischen Begegnung zieht, sondern was man in sie einbringt. Wenn man Platten von Bird oder von irgend-einem der anderen alten Meister hört, so besticht doch am meisten, daß sie, ganz gleich mit wem oder was sie spielten, ihre Musik zum Swingen bringen konnten.

N Man kennt Ihren Ausspruch, daß Django Reinhardt der einzige weiße Musiker gewesen sei, der den Jazz erweitert und bereichert habe. Konnten Sie das etwas weiter ausführen? Und dann gleich eine zweite Frage: Haben Sie europäische Jazzmusiker spielen hören? Albert Mangelsdorff zum Beispiel, Deutschlands führende Posaunisten?

S Ich habe bei einigen Gelegenheiten mit europäischen Musikern zusammengespiziert. Der sehr gute Bassist Niels-Henning Orsted-Pedersen aus Kopenhagen arbeitete 1982 mit mir. Doch ist meine Kenntnis der europäischen Jazzmusiker sehr beschränkt. Das liegt einfach daran, daß ich allein in New York in den letzten fünfzehn Jahren so viele wunderbare Musiker gehört und kennengelernt habe, die einfach unter dem Existenzminimum leben müssen. Und natürlich mochte ich erst einmal etwas für diese Musiker tun. Das heißt nicht, daß mir Albert Mangelsdorff oder Jean-Luc Ponty gleichgültig waren, aber ich kann mich nicht weiter mit ihnen beschäftigen, weil es schon in New York so furchtbar viele Probleme gibt, die wir lösen müssen.

Ich meine auch, daß der Überlebenskampf der schwarzen Musiker in den USA unter einem politischen Blickwinkel gesehen werden muß. Ein Moment, das wohl bei den Jazzmusikern in Europa fehlt: Mangelsdorff, Ponty, Michel Legrand und Solal, alle

diese Leute haben meiner Ansicht nach nichts oder sehr wenig, was sie untereinander verbindet, ganz anders als bei Monk, Max Roach und mir selber und den vielen, vielen Musikern, die ich in New York kenne. Zwischen uns bestehen ganz zweifellos Beziehungen außermusikalischer Natur, mögen sie auch nicht jedem der Betroffenen bewußt werden. Auch wenn sie nicht in Worte gefaßt werden oder sich in politischen Handlungen niederschlagen, sie sind doch unbestreitbar da. Es gibt eine Art Bewußtsein der schwarzen Musiker, das meiner Ansicht nach in den letzten Jahren dazu geführt hat, daß sich Zusammenschlüsse wie die »Collective Black Artist« oder das »Chicago Art Ensemble« entwickeln konnten, die auch eine politische Bedeutung haben. Ich glaube, die schwarzen Musiker sind sich darüber klargeworden, daß sie - auch wenn sie offiziell zu den Kulturrepresentanten Amerikas zählen - sich letzten Endes denselben Problemen, Vorurteilen und Diskriminierungen gegenüber sehen wie ein schwarzer Klempner, Elektriker oder Fabrikarbeiter, ein Faktor, der natürlich bei den europäischen Jazzmusikern überhaupt nicht besteht. Überhaupt ist der Kampf ein Moment, das sich aus der schwarzen Musik nicht wegdenken läßt. Und seine Abwesenheit im europäischen Zusammenhang ist meiner Ansicht nach mit dafür verantwortlich, daß die meisten weißen Musiker, seien es nun Amerikaner oder Europäer, niemals ein genügend tiefgreifendes Gefühl für etwas sehr Wesentliches im Jazz entwickelt haben, und damit meine ich den Rhythmus, das Zeitgefühl in der Musik.

N Denken Sie bei Rhythmus vielleicht auch an den oft erwähnten Viervierteltakt?

S Ja, auf jeden Fall. James Brown macht sich den Viervierteltakt zunutze, doch so, daß man sich dessen nie ganz bewußt wird. Wie Coltrane sagt: »Es macht nichts, solange es nur swingt.« In einem sozusagen afrikanischen Sinne kann man feststellen, daß jeder Rhythmus - ob Fünftel, Dreiviertel, Sechachtel - seine eigengesetzliche Kraft, sein eigenes Leben hat. Doch im Vierviertel, finde ich, ruht ein größeres rhythmische Potential als in jedem anderen Takt, er ermöglicht fast alle rhythmischen Kombinationen. Man kann mit ihm sozusagen abstrakt und sehr vielschichtig umgehen und dabei doch gleichzeitig einen durchgehenden Beat einhalten. Vielleicht ist das das Geheimnis des Swing.

N Wie wurden Sie diesen vielgenannten, doch wenig faßbaren Begriff »Swing« definieren?

S Ja, ein rhythmisches Kontinuum, das vom Gefühl und vom Geist herkommt.

N Sprechen wir doch einmal über die Arbeitsbedingungen Ihrer Kollegen. Glauben Sie, daß die politischen Führer der farbigen Amerikaner das mit den schwarzen Musikern gegebene Potential erkannt haben? Spielen Sie und Ihre Freunde als Musiker eine politische Rolle in der Bürgerrechtsbewegung der farbigen Amerikaner?

S Oh ja, ganz bestimmt. Ich glaube, daß unsere Musik für die Schwarzen immer relevant war, auch wenn wir nicht den kommerziellen Rückhalt anderer Musiksparten haben. Ich gehe hier davon aus, daß Sie ausschließlich den sogenannten Jazz meinen. Niemand konnte wohl anzweifeln, daß Ray Charles oder Aretha Franklin oder James Brown eine wichtige Rolle

fur das asthetische Verstandnis der farbigen Amerikaner spielen

Wenn Sie aber einen anderen Aspekt der schwarzen Musik in den USA meinen, wenn Sie an Charlie Parker und die, die nach ihm kamen, denken ja Ihre Frage ist schwieriger zu beantworten, als ich auf Anhieb dachte Bird war relevant und ist es immer noch, aber nicht nur fur die Farbigen, sondern fur alle Musiker der heutigen Welt

N *Wurden Sie das ein wenig weiter ausfuhren?*

S Charlie Parkers Schaffen ist noch nicht genugend erkannt und bewertet worden Und zwar aus dem schon einmal erwahnten Grund Er hatte nie die machtige Musikindustrie hinter sich, die dafur verantwortlich war, daB sich die Musik der Beatles oder anderer Beatgruppen wie eine Sturzflut uber das Publikum ergoB

Ich bin davon uberzeugt, daB irgendeine Rock-Gruppe mit Birds Komposition »Anthropology« zum Beispiel einen ganz groBen Hit landen konnte und daB diese Musik den Jugendlichen von heute ganz neu erscheinen wurde Die Musik ist heute ja so nostalgisch und in gewissem Sinne reaktionar, daB sie die Entwicklungslinien verbaut und verdunkelt, die Charlie Parker und spater John Coltrane, Albert Ayler und Cecil Taylor angelegt haben

Die Frage ist doch, will die Musikindustrie dem Publikum den Wert eines Individuums nahebringen, geht es ihr um das Schopferische in der Musik oder will sie ein Produkt verkaufen wie diese Flasche Bier hier oder Seife oder was auch immer Es durfte in der Vermittlung nicht darum gehen, was erfolgreich, sondern was bedeutungsvoll ist

In Charlie Parkers Fall war es leider nie gewinnbringend genug, seine Musik auszuwerten oder auch nur zu verstehen Ich las kurzlich einen Text von Norman Granz fur eine Plattenhulle, in dem er schreibt, daB er Charlie Parker immer ermuntert hatte, weg von dem alten Rhythm and Blues zu kommen und einige der hubschen Songs, wie die von Cole Porter zu spielen Ich dachte dabei sofort an die ASCAP, die amerikanische Gesellschaft zur Auswertung musikalischer Rechte Verstehen Sie? Denn wenn Bird traditionellen Rhythm and Blues spielt, dann fallt das in den Bereich der Folk Music Wenn er aber »Dancing in the Dark« und dergleichen spielt, dann bringt das Irving Berlin oder Cole Porter etwas ein Es bringt Tantiemen - und wem? WeiBen Komponisten! Daher war es nie profitbringend fur schwarze Musiker, ihre eigene alte Musik zu spielen Wenn Bird Rhythm and Blues spielen wollte, so muBte er darum kampfen, denn das brachte den weiBen Musikunternehmern nichts ein Dabei fallt mir gerade ein, in Amsterdam sagte mir ein Hollander »Oh, James Browns Musik ist so monoton Er singt standig dasselbe « Ich sagte ihm darauf, daB dies in der Natur jeder im Afrikanischen wurzelnden Musik lage Diese Monotonie ist nach afrikanischem Verstandnis nichts Negatives Das erklart auch, weshalb James Brown so beliebt in Afrika ist Er hatte dort einen ganz ungeheuren Erfolg, meiner Ansicht nach, weil er noch so durchdrungen von den traditionellen Rhythmen ist Ich glaube, daB die Farbigen in den verschiedenen US-Bundesstaaten, wie Georgia, Mississippi, Florida, Texas, ihren eigenen unverwechselbaren Rhythmus entwickelt haben, der wahrscheinlich ein Uberbleibsel aus ihren afrikanischen Stammesgemeinschaften ist

Denn der Blues in Florida hat einen anderen Beat als

der Blues in Texas Und der Blues in Georgia unterscheidet sich von dem in Tennessee Es ist fast so, als hatten sich die afrikanischen Stamme in ihrer Unterschiedlichkeit in den USA erhalten Und James Brown ist ein Mann, in dem die Vergangenheit seiner Rasse noch lebendig ist In ihm lebt vielleicht ein Rhythmus fort, der von allen anderen vergessen wurde

N *Haben Sie John Mayall einmal den Blues spielen horen?*

S Ich kenne John Mayall nicht

N *Mayall ist ein englischer Gitarrist Ich wuBte gerne, ob Sie der Meinung sind, daB Blues ausschlieBlich eine Ausdrucksform der Schwarzen ist*

S Oh ja, ohne Zweifel So wie nach herrschender Ansicht klassische Musik eine Angelegenheit des westlichen Europas ist Jedenfalls habe ich noch niemanden gehort, der darin die Westeuropaeer ubertroffen hatte Und die Amerikaner haben es schlieBlich lange genug versucht, denken Sie nur an Aaron Copland Aber sie konnten nie an Debussy herantreiben oder an Rachmaninow, Strawinski Stockhausen Boulaz, Beethoven, Bach Man hat ja auch in Amerika nie die eigene Volksmusik verleugnet den Blues eben, die Spirituals

N *Jazz oder das, was wir darunter verstehen, ist immer von WeiBen gemacht worden, die daraus fur sich ein Geschäft gemacht haben Weshalb haben die Farbigen nie die Sache in die Hand genommen? Weshalb ist zum Beispiel George Wein so erfolgreich mit seinen Jazz Festivals, die er in ganz Amerika organisiert?*

S Sie konnten mich genauso gut fragen, wie es Thieu 'n Sudvietnam gelang, sich an der Macht zu halten obwohl es Leute wie Ho Tsch Minh gab

Es liegt in der Natur jeder Staatsform, daB sie ihren EinfluB auch uber die Ansichten des Einzelnen erstrecken mochte In den USA, wie uberall besteht ein standiger Kampf nicht nur zwischen den verschiedenen Wirtschaftsformen, wie Kapitalismus gegen Sozialismus oder was auch immer, daneben lauft ein unaufhorlicher IndoktrinierungsprozeB Einen guten Teil dieser Indoktrinierung ubernehmen Rundfunk Fernsehen und andere Massenmedien Der viel brutaler Vorgang aber spielt sich unter der sichtbaren Oberflache ab Seine Mittel sind Verarmung Drogen Unterdruckung, Alkohol Sehen Sie sich die Sterblichkeitsrate der schwarzen Kunstler an Sie ist erschreckend hoch Und diese Tatsache kann keine Ermutigung fur unsere Jugendlichen sein Sie sehen nicht in erster Linie, was schwarze Kunstler erreicht haben, sondern daB viele von ihnen jung sterben daB sie von Rauschgift und Alkohol ausgehohlt werden Das ist es, was ihnen ins Auge springt Welchen Anreiz gibt es denn fur sie, ihre Traditionen zu bewahren? Auch in Afrika selber vergessen die Jugendlichen die Traditionen ihrer Eltern und Vorfahren wenn sie vom Land in die Stadte ziehen Und wenn wir beginnen, Charlie Parker und Willie »The Lion« Smith und Fats Waller zu vergessen, dann schneiden wir uns damit einen wichtigen Bereich unserer eigenen Traditionen einfach ab

N *Was laBt sich heute tun, um dieser Gefahr zu begegnen?*

S Ich glaube, daB viele schwarze Musiker sich daruber klar - und deshalb politisch aktiv - geworden

sind Sie versuchen, im Kollektiv etwas zu erreichen und sich gegen die Ausbeutung durch weiße Geschäftsleute zu wehren. Das, denke ich, ist die Antwort. Vielleicht befinden wir uns in einem klassischen marxistischen Kampf.

N *In einem Artikel der »New York Times« schrieben Sie einmal, wo ein Farbiger nicht Bewegung für Bewegung und Note für Note kopiert werde, transponiere man ihn in ein höheres weißes Wesen. Aus Wilson Pickett wurde ein Tom Jones und aus Aretha Franklin eine etwas verstimmt singende hystersche Blondine. Bei dem Wort »verstimmt« fallen mir nun die Streicher im »Attica Blues« ein. Meine Frage an Sie: War dieser Effekt beabsichtigt oder ein Versehen?*

S Nun, ja. Es scheint wohl einfach so zu sein, daß unsere Musik manchen weißen Hörern verstimmt vorkommt. Dafür gibt es schon Beispiele aus der Vergangenheit. Als Jamesley V. Stewart mit einer Infanteriekapelle im ersten Weltkrieg nach Frankreich ging, beschwerten sich viele Leute darüber, daß die Blasinstrumente viel zu laut waren. Stewart wie auch Will Marion Copk, waren große Bandleader und Vorläufer für Duke Ellington und Fletcher Henderson. Stewart leitete eine farbige Militärmusik, und es gab viele Stimmen damals, die behaupteten, alle Negerkapellen klangen verstimmt. Allerdings beabsichtigten diese Orchester ja gar nicht, ihre Hörner und Trompeten so wie in der klassischen westlichen Musik einzusetzen. Sie wollten vielmehr die Musik des Volkes, unter dem sie aufgewachsen waren, wiedergeben. Doch hört man diesen Einwand immer wieder. Auch Charlie Parker wurde vorgeworfen, er spiele verstimmt ebenso Dizzy.

N *In diesen beiden Fällen scheint mir der Vorwurf doch sehr unbegründet zu sein.*

S Sie können jetzt aus der Retrospektive urteilen. Ich würde sagen, mit »Attica Blues« haben wir bei beschränktem Budget eine gute Sache gemacht. Denn auch dies muß mit in Betracht gezogen werden. Meistens habe ich bei Plattenaufnahmen wenig Zeit für vorangehende Proben und die Auswahl der Musiker. Ganz anders als bei den Produktionen der Jackson Five oder der Firma Motown oder auch Apple. Ich muß meine Vorbereitungen in aller kürzester Zeit treffen.

N *Wie viele Stunden dauert so eine Plattenproduktion etwa?*

S Impulse löste der Vertrag mit mir, weil meine Plattenaufnahmen zu viel Geld gekostet hatten. »Attica Blues« zum Beispiel kostete zwischen zehn- und funfzehntausend Dollar. Doch halten es die Plattenfirmen für selbstverständlich, Hunderttausende von Dollars für Aufnahmen mit Tom Jones etwa auszugeben. Tom Jones kann also die Stars unter den New Yorker Streichern engagieren, die dann auf der Platte so gut wie überhaupt nicht zu hören sind, während ich mit eilig engagierten Musikern in kürzester Zeit bei beschränkten Mitteln das Beste aus einer Aufnahme machen muß. Trotzdem ist die Lust an der Musik das Wichtigste. Wie Grachan Moncur einmal nach einer Aufnahme sagte: Das hat feeling und ist ehrlich, besser geht es nicht.

N *In welchen Auflagen werden Ihre Platten im allgemeinen verkauft? Erhalten Sie Angaben darüber?*

S Nein, es ist sehr schwierig, das zu erfahren, wenn

man nicht gerade einen guten Rechtsanwalt hat. Man könnte auch sagen: Man braucht erst Vermögen, um sein Vermögen schützen zu können.

N *Das ist ja erschreckend.*

S Aber leider wahr.

N *Wenden wir uns doch jetzt Ihren Gedichten zu. Schreiben Sie noch und wird Ihre Arbeit verlegt?*

S Gedichte habe ich nie veröffentlicht. Ich begann zu schreiben, als ich noch zur Schule ging. 1957 kam ich nach New York, lernte dort Dichter wie Mondo Roroca kennen und fand ihre Arbeit sehr anregend. Mein Wahlfach am College war Dramaturgie.

N *Heißt das, daß Sie auch Theaterstücke geschrieben haben?*

S Ja mehrere.

N *Wurden sie aufgeführt?*

S Ja, das erste 1965. Der Titel lautete ursprünglich »The Communist«, aus kommerziellen Überlegungen heraus änderten wir ihn aber in »Junebuck Graduates Tonight« um.

N *Weshalb genau?*

S Es hatte sonst weniger Erfolg gehabt. Junebuck war in dramatischer Hinsicht der Held des Stücks, im eigentlichen Sinne aber war die Gemeinschaft der Held und er der Protagonist. Wir inszenierten das Stück mit Hilfe eines Rockefeller-Stipendiums, wir erhielten funfzehntausend Dollar. Das Stück lief zwei, drei Wochen im New Yorker Chelsea Theatre. Die Produktion war sehr gut, wir hatten einige der besten schwarzen Schauspieler in New York engagiert. Danach schrieb ich eine Trilogie, die das Brooklyn College 1972 aufführte. Der Titel lautete »Funfair for Revolution«.

Es geht dabei um eine große amerikanische Reise, die Reise von der Sklaverei in die Freiheit. Es sind drei voneinander unabhängige Einakter, die jedoch durch das zentrale Thema zusammengehalten werden. Ich schrieb die Stücke, nachdem »Junebuck« abgesetzt worden war. Plotzlich fühlte ich mich dem Theater sehr zugetan und dachte eine Zeitlang daran, die Musik aufzugeben. Ich suchte einfach einen Weg, um in New York überleben können. Doch dann entdeckte ich, daß das Theater noch rassistischer eingestellt ist als die Musikindustrie.

N *Was geschah?*

S Die Kritiker sorgten dafür, daß das Stück, das heißt mein erstes Stück, schnell abgesetzt wurde.

N *Schrieben Sie schlechte Kritiken?*

S Keine schlechten. Sie schrieben nur, daß das Stück sie an LeRoi Jones erinnere. Dabei hatte ich nach dem College daran zu arbeiten begonnen, also bevor ich LeRoi überhaupt kannte, und dann über mehrere Jahre hin daran gearbeitet. Das zeigte mir, daß die Weißen die Erlebnisse der Farbigen einfach nur auf eine einzige Art zu sehen gewohnt sind. LeRoi war sehr erfolgreich. Zu der Zeit lief gerade sein »The Dutchman and the Slave«, und den weißen Kritikern schien er einfach die einzige legitime schwarze Stimme zu sein. Jede weitere Stimme war für sie nur Imitation. Doch mein »Junebuck« war ein Musical. Ich schrieb etwa zwanzig Songs dafür.

N *Und spielten Sie selber mit?*

S Nein, wir engagierten eine kleine Gruppe dafür Stanley Cowell, Sunny Murray, Joe Farrell

N *Da wir gerade über Kritiker sprechen, sollten wir vielleicht auch einmal »downbeat« erwähnen Welche Erfahrungen haben Sie mit dieser Musikzeitschrift gemacht?*

S Dazu läßt sich nicht viel sagen Ich habe grundsätzlich nichts gegen Kritiker Meiner Ansicht nach sind sie das Produkt eines Systems, das viel mehr umfaßt als die Kunst Ich habe gute und schlechte Kritiker kennengelernt Die amerikanischen Kritiker stellen im wesentlichen eine geschlossene weiße, rassistische Front dar Sie tragen mehr dazu bei, das Verständnis für schwarze Musik zu verwirren als es zu erleichtern Dabei denke ich an Dinge wie den Blindfold Test im »downbeat« und die damit verbundene Verteilung von Zensuren Das ist meiner Meinung nach großer Unsinn

N *Weshalb gibt es eigentlich keine schwarzen Kritiker?*

S Wir brauchen die Fehler der Weißen nicht zu wiederholen Die Tatsache, daß es schlechte weiße Kritiker gibt, bedeutet nicht, daß wir schwarze Kritiker brauchen - gute oder schlechte -, sondern daß die ganze Struktur geändert werden muß, die in der Musik einen Stellenwert hat Aber das wäre so, als gäbe man das Gold aus Sudafrikas Boden an die Afrikaner zurück Das ist keine leichte Angelegenheit, sondern ein sehr komplexes Problem, das sich nicht über Nacht lösen läßt In gewisser Hinsicht sehe ich die schwarze Kultur als ein Juwel oder ein kostbares Mineral, das wie Kupfer- oder Goldminen durch die hochentwickelte Technik der Weißen ausgebeutet wird Das weiße Unternehmertum hat festen Fuß in der schwarzen Kultur gefaßt Rock'n Roll-Gruppen wie die Rolling Stones oder die Beatles machten und machen riesige Gewinne, einfach weil ihr Image für ihre Zuhorerschaft akzeptabel ist Die Musiker werden ja vom Publikum nicht nur als Musiker, sondern als Symbole für viele andere Dinge betrachtet Wilson Pickett wird in der Welt der Weißen niemals auf dieselbe Art akzeptiert werden können wie etwa John Lennon Jeder Weiße konnte sich notfalls eine Ehe seiner Tochter mit Tom Jones vorstellen, aber doch niemals mit einem James Brown

In der Musik und ganz besonders in der schwarzen Musik wirkt ein erotisches Moment mit Die Musik Afrikas und seine Töne haben eine starke erotische Komponente Und ich glaube, daß besonders in der Populärmusik weiße Hörer immer weniger die Musik von der Person, die sie verkörpert, trennen Als ich in Paris war, besuchte ich eine Discothek, in der die »Cream«, die »Nice« und andere Rock-Gruppen gespielt wurden Ich fragte den Discjockey, ob er Platten von James Brown habe Nein Aretha Franklin vielleicht? Nein, auch nicht Darauf fragte ich, welche schwarzen Künstler er denn hatte Sie hatten überhaupt nicht allzu viele Platten von Er hatte wohl eine Benennung bereit, die er aber für sich behielt Sie spielten vorwiegend Rock'n Roll Und mir ging auf, daß Rock'n Roll hier ein Synonym für weiße Musik war

N *Kehren wir zurück zur Politik Was meinen Sie, muß in den USA getan werden im Kampf um mehr Rechte für die Bevölkerung, was kann getan werden? Was können Sie persönlich tun?*

S Weiter Musik machen

N *Sind Sie für die Gewaltanwendung der schwarzen Amerikaner, oder sollte eine schwarz-weiße Integration angestrebt werden?*

S Auch Integration kann man unter verschiedenen Blickwinkeln sehen dem politischen, wirtschaftlichen, soziologischen und rassistischen Wenn wir unter Integration die der politischen und wirtschaftlichen Möglichkeiten verstehen, dann ist das eine Sache, verstehen wir aber eine Assimilierung darunter, den Versuch schwarzer Menschen etwas zu werden, was sie ganz offensichtlich nicht sein können, dann bin ich ganz entschieden dagegen Obgleich meine eigene Frau Judin ist, trete ich nicht für Assimilierung als Schlüssel zur Zukunft für unsere Leute ein Integration kann eine sehr private Sache sein, wie die Ehe zwischen einem schwarzen Mann und einer weißen Judin, andererseits hat sie weitreichende politische und sozioökonomische Auswirkungen Denken Sie an das »Bussing«, das Transportieren von Schulkindern per Bus in völlig fremde Stadtteile, um so ein Nebeneinander von Schwarz und Weiß in der Schule zu erzwingen oder die Frage ob ein schwarzer Lehrling an einer bestimmten Sache arbeiten darf oder nicht Das ist eine nicht private Sache Im wesentlichen denke ich daß wir Farbigen nicht einfach versuchen sollten die Städte der Weißen niederzubrennen sondern diese Städte zu verändern

N *Auf welche Weise?*

S Es muß ein neues Image geschaffen werden Das ist unumgänglich und der einzige Weg für die USA Ein bestimmter Typ von Institution muß von Grund auf zerstört werden Der Rassismus muß ausgetrieben werden

N *Aber wie soll das geschehen?*

S Wenn Ghettos rassistisch sind dann müssen sie eben von Grund auf vernichtet werden Es ist nicht damit getan, mehr schwarze Polizisten einzustellen neue Häuser in Harlem zu bauen und den Schulkindern ein freies Mittagessen zuzuteilen Die Einstellung der Menschen muß sich ändern Ihre Vorurteile müssen abgebaut werden Je länger ich Weiße in der ganzen Welt beobachte, und ich sehe sie in klinischem oder quasi-klinischem Zustand, desto mehr erscheint mir Rassismus wie eine Krankheit, eine Massenpsychose In Europa zum Beispiel fällt ja die Zahl der Farbigen kaum ins Gewicht Es ist also interessant zu sehen, wie Europaer auf Schwarze reagieren

N *Wie reagieren sie denn?*

S So wie die Amerikaner in den vierziger Jahren Heute kann man ja die Diskriminierung, unter der die Schwarzen in den USA zu leiden haben, in ihrer modernsten Form beobachten Die europäische Haltung Farbigen gegenüber, die ja meist aus ehemaligen Kolonien stammen, erinnert mich eben stark an die Haltung der US-Amerikaner uns gegenüber in den vierziger Jahren Und mir scheint, als stagniere das Bewußtsein der Schwarzen, die sich in Europa niederlassen, auf dieser Ebene Sie haben keine Identität Ich glaube nicht, daß ein Europaer wirklich erfaßt was ein Farbiger ist Sie selber vielleicht, aber Sie sind eine Ausnahme Die Tontechnikerin nebenan hat keine Ahnung davon, der Empfangschef im Hotel und der Taxifahrer von vorhin nicht Die USA sind letztlich

ein Produkt Europas. Und ich glaube, daß die weißen Amerikaner sich die rassistische Einstellung Europas wie gelehrige Schüler zu eigen gemacht und noch perfektioniert haben. Man denke nur an die jetzt gerade in den USA beliebten Filme über schwarze Künstler. Die Billie Holiday Story, in der Lester Young nicht einmal erwähnt ist.

N.: *Haben Sie sich diesen schrecklichen Film angeschaut?*

S.: Ja, und er hat mich nicht einmal überrascht.

N.: *Was sagen Sie zu dem Film?*

S.: Ich muß voranstellen, daß ich das Glück hatte, die Musik für das Bühnenstück zu schreiben, das unter dem Titel »Lady Day« ganz kurz etwa zur selben Zeit wie der Film in New York lief. Es wurde schnell wieder abgesetzt, weil Billie Holidays ehemaliger Mann behauptete, wir wären kommunistisch eingestellt, und uns gerichtliche Schritte angedroht hat.

Kurz darauf lud ein Freund mich und meine Frau ins Kino ein und wir sahen die Billie Holiday Story. Es war ein wahrer Schock für mich, die in diesem Film deutlich werdende Auffassung mit der zu vergleichen, die ich selber von dem Thema hatte. Ich sagte meinem Freund, daß dies wohl der letzte Film wäre, für den ich mir selber eine Eintrittskarte gekauft hätte. Trotzdem war er sehr interessant. Er ist sehr gut gemacht. Diana Ross ist eine exzellente Sängerin, und ich nehme nicht an, daß man die Absicht hatte, Billie Holidays Leben in irgendeinem politischen Zusammenhang zu sehen. So wie die weißen Unternehmer das, wie gesagt, ja auch nie bei Charlie Parker versucht haben.

Im Gegenteil. Zeitschriften wie »downbeat« und ähnliche zeigen doch die Absicht, das politische Gewicht schwarzer Musik zu bagatellisieren. Max Roach und Leute seines Schlages haben dies ja auch ausgesprochen. Sie haben gesagt, daß in John Coltrane etwas zum Ausdruck kommt, das einem nicht nur einen Blick in die Hölle gewährt, wie es manche Kritiker gesagt haben, sondern einem ein Bild Amerikas zeigt, wie es sich für einen Schwarzen darstellt, der dort leben muß. Und vielleicht kann Coltrane in irgendeinem Jugendlichen einen Traum wecken, in dem für Ausbeutung kein Platz ist. Als ich Charlie Parker zum ersten Mal hörte, war ich sehr ergriffen. Ich kann mir nicht vorstellen, daß seine Musik einem Weißen ebenso viel gegeben hätte.

N.: *Und weshalb nicht?*

S.: Als Schwarzer nahm ich nicht nur Birds Musik wahr, sondern ihn selber als Menschen. Für meine Erfahrung war alles, was mit ihm zu tun hatte, wichtig. Seine Musik war zur selben Zeit radikal und relevant. Für mich hätte er eine Erweiterung meines Bruders oder Vaters sein können. Als ich ihn das erste Mal sah, war ich sehr verwundert. Ich war jung und lebte in Philadelphia, einer im Verhältnis zu New York kleinen Stadt. Und plötzlich hatte ich hier einen Mann in einem zerknautschten blauen Anzug, in ausgetretenen Schuhen vor mir, der eigentlich aussah, wie ein ganz gewöhnlicher Durchschnittsbürger. Aber er war der erste schwarze Mann, den ich je in Philadelphia gesehen hatte, der am Arm eines weißen Mädchens die Straße entlang ging.

Philadelphia ist sehr rassistisch eingestellt; das Jahr 1954 ist dort praktisch immer noch nicht zu Ende gegangen, das war nämlich das Jahr, in dem dort

schwere Rassenunruhen ausbrachen. Aber es lag nicht nur an dem weißen Mädchen - ich hatte noch nie einen so freien Menschen gesehen. Und der Kern der Botschaft, die ich von Bird vernahm, hatte mit seiner ganzen Person zu tun, nicht nur mit seiner Musik. Wenn er das Saxophon in die Hand nahm und spielte, ging ein Zauber von ihm aus. Und ich sah plötzlich Möglichkeiten und Beziehungen, die wohl einerseits sehr privat waren, aber andererseits mit mir als dem Vertreter einer bestimmten Rasse zu tun hatten. Ich sah, daß es nicht nur eine schwarze Kultur gab, sondern daß wir innerhalb dieser Kultur den wichtigsten Platz einnehmen. Ich meine das gar nicht im Sinne eines Wettbewerbs. Ganz objektiv gesehen schien mir unsere Musik die vielleicht universale Sprache menschlicher Intelligenz zu sein. Denn Charlie Parkers Sprache drückte sich durch musikalische Bilder aus, und was er uns in dieser Sprache zeigte, war ebenso komplex wie ein durch Worte dargestellter Sachverhalt.

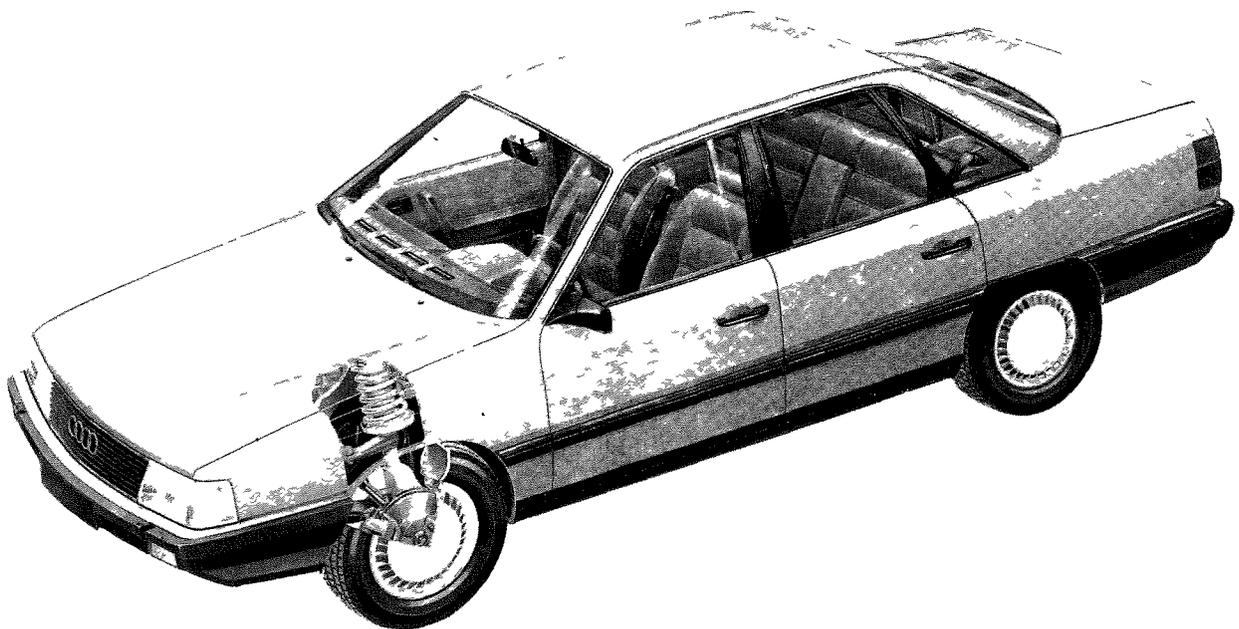
N.: *Kannten Sie Charlie Parker persönlich?*

S.: Nein, aber ich fühlte mich ihm durch diejenigen meiner Freunde verbunden, die ihn gekannt hatten. In der schwarzen Musik geht es nicht nur darum, sich einen bestimmten Stil anzueignen, sondern das Wesen eines Menschen zu absorbieren. Und das ist für Weiße wahrscheinlich unmöglich.

Einige, die heute Trane nacheifern, mögen vielleicht seinen Stil beherrschen, weil sie ihn einfach lange genug Note für Note kopiert haben, aber irgendwo stoßen sie an eine Grenze. Und an dieser Grenze gilt die Frage: Ist John Coltrane mein Bruder? Welche Verbindung kann es zwischen ihm und meinem Vater geben? Und welcher weiße junge Mann könnte sich schon einen schwarzen Vater vorstellen? Doch ohne eine Beziehung zu denen, die vor einem waren, ist die afrikanische Tradition undenkbar.



FORTSCHRITT DURCH TECHNIK



Neu der AUDI 100

Probefahrt und Besichtigung bei

**PORSCHE ZELL AM SEE
SAALFELDEN**

»1. Saalfeldner Jazzsymposium« 1982

Zitate, Reflexionen

Der Versuch einer Reflexion und Zusammenschau dessen, was im Vorjahr beim »1. Saalfeldner Jazzsymposium« zur Sprache kam
Christa Eder-Steinacher

»NO TRADITION«

Eine Analyse des Musikunterrichts und der Musiker- ausbildung in Österreich sollte uns zeigen, warum der Jazz in Österreich keine Tradition hat. Und im Laufe der Gespräche wurde immer klarer, daß Jazz an Österreichs Schulen und an den Lehrerbildungs- anstalten nicht oder fast nicht existiert. Jeder Jazzfan wird sich fragen, wie das möglich ist. Schauen wir uns erst mal den Lehrplan an. Laut Lehrplan ist Jazz in der gesamten Schulausbildung als kurzes Teilkapitel in der letzten, und damit in der Maturaklasse vorge- sehen, d. h., alle Lehrer, die jetzt laut Lehrplan unter- richten, werden bei den klassischen Epochen so lange hangenbleiben, bis die Maturavorbereitung be- ginnt, und der Jazz bestenfalls noch als Überbleibsel in Form von einem Referat im Stundenplan Platz hat. Vor allem auch deswegen, weil der Lehrer seiner Ausbildung nach in der Regel sowieso nichts von Jazz versteht. Im Oberstufenrealgymnasium, wo die meisten Absolventen Lehrer werden, ist Jazz in der achten Klasse überhaupt nicht vorgesehen. Da geht es um »Hohepunkte der Musik von der Romantik bis zur Gegenwart«, und Liedhinweise beziehen sich auf das Volkslied und das Kunstlied der Heimat!

So betrachtet, mußte man eigentlich verzweifeln, gabe es nicht doch genug Einstiegsmöglichkeiten, die auch im Sinne des Lehrplans gesetzlich gedeckt sind. Es ist z. B. vorgeschrieben, daß der Lehrer Stimmbildung macht, Sprechpflege, instrumental-vokales Musizieren, Improvisation, freie Übungen und Refe- rate, die von den Schülern in freier Themenwahl gehalten werden können. Und bei all diesen Übungen ist nirgends definiert, mit welchem Inhalt sie abge- halten werden müssen.

Professor Plovovich, Leiter des Musikschulwerkes in Badgastein:

»Ich mache in der Schule sehr viel Improvisation und Improvisation heißt nicht immer gleich Jazz, aber das eine ist sicher, daß man mit der Improvisation immer wieder zum Jazz kommt.

Im allgemeinen interessiert sich die Jugend haupt- sächlich für die U-Musik, das Interesse für Jazz ist anfangs in den Klassen meist sehr gering, wird aber, wenn Musiker in die Klasse kommen, sprunghaft gesteigert. Da haben wir wunderbare Erfahrungen gemacht! Wir arbeiten mit dem örtlichen Kulturverein zusammen; der macht abends ein Konzert; da ver- dient die Jazzgruppe ihren Teil und am Vormittag kommt sie dann in die Schule und ist meist auch mit den bescheidenen Gagen zufrieden, die der öster- reichische Kulturservice für derlei Auftritte bezahlt.

Wenn die Musiker in die Klasse kommen und so wie es bei uns war, vorher die Noten schicken - man studiert ein Stück ein, man versucht auch mit Schu- lern auf ihren Instrumenten mit ihren bescheidenen Möglichkeiten Improvisation zu machen, dann musi-

zieren sie mit der Jazzgruppe zusammen und sie sehen wie die improvisieren, was die machen, und die erklären ihnen noch einiges, dann schaut die Situation vollkommen anders aus.

Eine zweite Möglichkeit ist natürlich, mit den Schu- lern aus dem Ort rauszufahren, zu Jazzveranstaltun- gen, was wir auch viel gemacht haben. Da ist aller- dings die Finanzierung eine große Schwierigkeit, weil es dafür keine Unterstützung gibt und die Schu- ler alles selber bezahlen müssen.«

Gerhard Wanker, Musikprofessor aus Graz:

In Wankers Musiklehrplan gibt es einen Blueslehr- gang von der ersten bis zur achten Klasse, wo er bereits Elfjährige zum Blues Texte erfinden laßt und in der sechsten Klasse im zwölftaktigen Blues mit So- listen arbeitet. Wanker spielt seinen Schülern Musik von Braxton vor und laßt sie dazu ein Filmgeschehen erfinden.

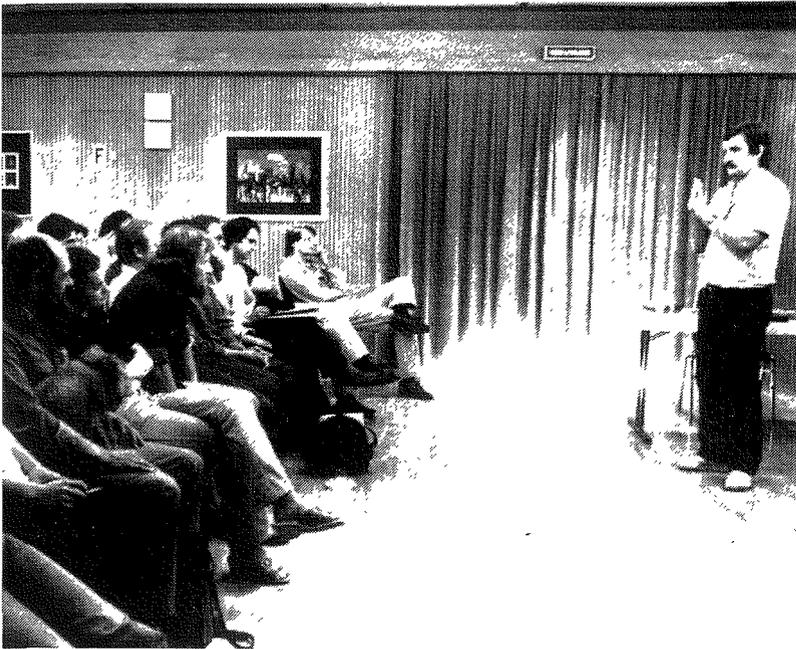
Bluestext eines Elfjährigen:

Ein kleiner Breitmaulfrosch, der fragt voll List den alten Storch, was dieser eigentlich frißt der sagt: Breitmaulfrosche sind ein Gedicht, da sprach der Frosch. Diese Tiere gibt es hier nicht! (im französischen Akzent!)

»Stellen Sie sich vor, ich spiele eine Nummer aus der Braxton-Platte 'The Light Of Delta' 1968 und hier sind jetzt die Kinder und fragen, was ist das? Wie sage ich es meinen Kindern, daß sie zu dieser Art von Musik ein Nahverhältnis kriegen - es muß ihnen nicht unbed- ingt gefallen, aber sie sollen ein bißchen unter die Motorhaube hineinschauen können, was sich da alles abspielt. Hier den Weg über musikimmanente Mittel zu bekommen, wäre völlig fruchtlos. Was sagt mir das? Wenn ich weiß, der spielt jetzt eine aolische o. J. er sonst eine Skala, das ist Korrespondieren mit nichts. Aber wir wissen, daß musikalische Regungen anderweitig auch ausgedrückt werden können: Wenn man in einem Film einen Sturm in der Wüste hat, spielt man eine ganz bestimmte Art von Musik, die den optischen Eindruck verstärkt, das ist ein Phänomen und jetzt gibts drei Möglichkeiten: Die visuelle Ebene, wo man was machen kann, dann die übers Ohr geht und die dritte Ebene ist, daß man versucht, im Wort auch denselben Eindruck zu be- kommen. Wenn wir aber mit Worten über eine Kunst- richtung reden, dann wissen wir ganz genau, daß das ein Unterfangen ist, das überhaupt nicht adäquat sein kann. Man kann nicht mit Worten etwas be- schreiben, was mit Worten nicht zu beschreiben ist. Daher haben wir folgendes versucht: Die Kinder haben die Aufgabe gehabt, das ist Ausgangsmusik für einen Film. Assoziiert, was fällt Euch dabei ein? Und da fällt jedem etwas anderes ein!

Die Kinder haben hier eine gültige Motivation, um sich mit diesem Phänomen zu beschäftigen: Sie produzieren, sie machen etwas. Was sie selbst machen, von dem haben sie etwas. WAS ICH HÖRE, VERGESSE ICH! WAS ICH SEHE, DARAN ERINNERE ICH MICH! WAS ICH SELBST GEMACHT HABE, DA IST DIE CHANCE AM GRÖSSTEN, DASS ICH ES BEHALTE!

Und noch ein Phänomen ist dabei: Es ist wahnsinnig schwer, Zeit in den Griff zu bekommen, weil wir das nicht gelernt haben. Wir haben normal periodisch-musikalisch gelernt. Das hat man im Ohr: eine achttaktige Periode, einen zwöftaktigen Blues. Aber wenn die Musik einfach von den rhythmischen Parametern wekommt, wo sie den Boden unter den Füßen verliert, da wird es schwierig, Zeit in den Griff zu bekommen. Das ist also hier eine untergeordnete Aufgabe. Man kann sich nicht auf den Sekundenzeiger verlassen, sondern da muß man jetzt hören: Aha, da war jetzt das Saxophon, da war eine tiefe Stelle, da war eine hohe Stelle. jetzt ist es laut usw.



Ich habe in die Braxton-Nummer bewußt eine Pause eingebaut, um mal zu zeigen, wie man eine Pause erlebt, daß Pause auch Musik ist, daß das irrsinnig spannend sein kann . . . es muß nicht immer bumm-bumm gehen.

Und diese Pause ist bei den Zehnjährigen hier so gelöst: Der Räuber legt sich schlafen . . . Der Vampir bricht das Gitter auf. Ist ja einfach traumhaft! Auf einmal bekommt das Bedeutung. Und wenn etwas Bedeutung bekommt, dann hat es einen gewissen Wert. Wenn etwas keine Bedeutung hat, heißt das, daß ich die chinesische Sprache zwar höre, aber sie nicht verstehe. Ich weiß nicht, was das heißt und interessiere mich nur solange die Wortmelodie ganz interessant ist. Aber es wird bald langweilig.

Das sind vorbereitende Schritte im Musikunterricht, zu einem späteren Zeitpunkt ist es notwendig, daß man über die musikimmanenten Dinge spricht. Das heißt, es gibt Wege, die nicht unmittelbar der erste Weg sind zu einem Musikobjekt zu kommen, sondern das sind Dinge, die im affektiven Bereich liegen.«

Wie sieht die Ausbildung der Musikerzieher in Österreich aus?

Was könnte man tun, um diesen Zustand zu verbessern?

Prof. Plohovich: »Das Problem in der Schule ist, daß die Lehrerausbildung klassisch und historisch orientiert ist, zumindest bis dato war. Man müßte also für die große Schar der Musiklehrer, die derzeit die Jugend unterrichten, ein Angebot zustandebringen, das sie annehmen können oder auch nicht. Man kann keinem Lehrer vorschreiben, daß er jetzt Jazz und U-Musik in den Unterricht hereinnimmt; aber man könnte Kurse anbieten, in denen ein Grundwissen vermittelt wird, Spielpraxis bezogen auf Improvisationen geübt wird usw. Und ich weiß von vielen meiner Kollegen, daß sie von dem Angebot Gebrauch machen würden, aber das gibt es leider nicht. Es gibt unheimlich viele Seminare, aber es gibt im ganzen Jahr nur zwei Kurse, die sich mit Pop-Musik, mit U-Musik befassen - aber keinerlei Kurse Richtung Jazz.

Man muß versuchen, das zu ändern und man kann! Es gehört sicher eine Portion Glück dazu; es gehört eine Portion Sturheit dazu; aber wenn man es versucht, kann man es durchbringen. Man darf nicht nur dasitzen und diskutieren und schimpfen.

Auch gibt es im Rahmen des Salzburger Kulturbeirates einen Fachkreis Musikanimation, in dem wir uns wieder mit der Thematik Kultur-Schüler, Kultur-Jugend auseinandersetzen. Wie kann man bessere Hinführungen leisten usw. Da heißt es aber Hingehen, Hinschreiben. Es sind Möglichkeiten in positiver Richtung da, man muß sie aber ganz stur weiterführen. Reden hilft da sehr wenig. Alle sind sich einig. Jeder schreit ja. Nur die Arbeit, die wirkliche Arbeit geht nachher weiter.«

Prof. Wanker: »Selbstverständlich gibt es in Graz ein etwa verbessertes Potential an Angebot in der Ausbildung, was in Salzburg nicht geboten wird. Wir haben im Rahmen des Studiums einmal eine Vorlesung über zwei Semester, doppelstündig, über jazzorientierte Musik. Da kriegt man das theoretische Grundwissen, den historischen Aspekt und anderes, was man wissen müßte. Dann gibts noch im Rahmen der Klavierpraxis auch über zwei Semester ein jazzorientiertes Spiel, wo sehr viel improvisiert wird in allen möglichen Versionen. Es wird Blues gespielt, es werden richtige Nummern gespielt, wir haben ein Tonlabor, da können vier oder acht gleichzeitig spielen. Weiters gibt es eine Stunde Wahlfach, d.h. er kann an die Jazzabteilung gehen und sich dort dieses Wahlfach holen.

Wo ich meine Ideen her habe? Bestimmt nicht durch die Ausbildung, sowas gab es damals noch gar nicht. Im Rahmen meiner Tätigkeit habe ich folgendes festgestellt können: Das Lehrverhalten ist in irgendeiner Weise abhängig oder gleichgestellt mit der Art und Weise, wie jemand auf einem Instrument sich ausdrücken kann. Jemand, der nicht improvisieren kann, das ist sehr häufig, Leute, die sich schwer tun, sich einfach zu geben, die können sich auch im Unterricht nicht geben. Deswegen haben wir auch bei der Aufnahmeprüfung diesen Passus eingeführt. 1., 4., 5. Stufe spielen oder so. Früher hat einer zum Beispiel blendend Chopin gespielt und dann hat man ihm gesagt, er soll 'Hänschen klein' spielen und er sagt 'Wahnsinn, ich hab ja keine Noten!' - der ist als Schulmann natürlich unbrauch-

bar!

Ich habe die Lehrkanzel für Methodik und Didaktik des Musikunterrichts, aber die Aufnahmeprüfung besteht vor einem Kollegium, wo die stimmliche Apparatur überprüft wird, die allgemeine Musikalität, ein Test in Musiktheorie kommt dazu, die Überprüfung des Könnens auf einem Instrument und die Überprüfung der Improvisation.

Dr. John Preininger: In Wien wurde im Zuge der Studienreform ebenfalls ein neuer Plan ausgearbeitet: Ebenso wie in Graz wird eine theoretische Vorlesung abgehalten und beginnend mit dem Wintersemester wird ein Schwerpunkt eingerichtet für speziell an Jazz- oder Rockmusik Interessierte, der von drei Leuten betreut wird: Fritz Ozmec, Mathias Rüegg und von mir. Und wir haben als Angebot: 1. Komposition und Arrangement, 2. ein Praktikum und 3. speziellere Vorlesungen in puncto Jazz- und Rockmusik und ein Forschungsseminar mit dem Schwerpunkt Jugendkultur und Jugendsubkultur.

Weiters wird ab nächstem Jahr in Graz die 'Aktion Tankstelle' angeboten werden. Wenn man das Studium absolviert hat, und von der Hochschule weg ist, hat man keine Verbindung mehr zu den anderen und da haben wir eine Umfrage gestartet und jetzt wird ständig ein Ensemble von fertigen Musikern geleitet werden, wo einfach hier gespielt werden kann; man kann sich theoretische Informationen holen usw. Das gibt es noch nirgends.«



Trotzdem möchte ich noch sagen: So steinig ist der Weg doch nicht, wie er hier gezeigt wird. Wir bauen ja jetzt auf die junge Generation, wo wir sehr gut motivieren, wo wir nach Möglichkeit vieles anbieten und hoffen, daß das fruchtbringend ist.

Es ist ein leidliches Unterfangen, ältere, eingesessene Kollegen davon erst einmal zu überzeugen, zweitens sie zu informieren, daß sie eben drittens das richtige anbringen. Das ist ein steiniger Weg!

Musiker, besonders Musikerzieher sind solche Leute, die etwas mit dem Künstlertum behaftet sind, und ich vergleiche sie immer mit einer Glaskugel, wenn sie auf Tagungen sind: Da spiegelt alles, prallt dann aber wieder ab. Dann gehen sie nach Hause und wenn sie die eigene Schultür wieder aufmachen, dann sagen sie: 'Aha, war schön, aber ich mache

wieder meinen Teil selbst wie annodazumal.' Die Lehrerfortbildung ist eines der schwierigsten Dinge!«

Harald Huber, Lehrbeauftragter an der Musikhochschule Wien:

»Ich möchte vorschlagen, daß wir im Bereich der Hochschulen alle diejenigen, die im Fachbereich Jazz-Popmusik tätig sind und die Interesse haben, die Lehrerfortbildung weiterzubringen, ein jährliches Treffen organisieren und zwar so einer Art Fachbereichsstreffen. Ich kann mir vorstellen, daß wir im Frühjahr '83 zum ersten Mal zusammenkommen, weil da sind wir in Wien so weit, daß wir den Schwerpunkt einmal zwei Semester lang durchgezogen haben.

Der zweite wichtige Bereich wären die Musikschulen, wo die Situation sehr versteinert zu sein scheint. Ich weiß aus sicherer Quelle, daß seitens des Ministeriums noch immer die Idee besteht, irgendwo ein Muster, eine Modellmusikschule aufzuziehen, die dann einen Ausstrahlungseffekt haben könnte auf die Musikschullandschaft insgesamt. Ich glaube, es wäre wichtig, daß diejenigen in Kontakt bleiben, die an Musikschulen unterrichten, um sich mit der Modellmusikschule auseinanderzusetzen. Der dritte Bereich wären nichtschulische Organisationen, die man unterstützen müßte. Im Gesamtbereich Jazz- und Rockmusik funktioniert ja Musikunterricht irgendwie informell aufgrund von Privatunterricht, autodidaktischer Ausbildungen usw.«

Zusammenfassend kann man sagen, daß Jazzunterricht in Österreich bis dato keine Selbstverständlichkeit ist. Es gibt kaum Lehrer, die entsprechend ausgebildet wären. Es gibt kaum Schüler, die sich von vornherein dafür interessieren - man muß das Interesse wecken - und es gibt keine maßgeblichen »oberen« Stellen, die sich für eine Änderung der Situation einsetzen. Oder kann man bereits sagen, daß es das alles bis jetzt nicht gegeben hat?

Was hier alles zur Sprache gekommen ist, läßt auch auf bessere Zeiten hoffen, Nicht zuletzt hängt die Zukunft des Jazz in Österreich vom Engagement der jetzigen Generation ab. Und deutet nicht vieles, was wir gehört haben, darauf hin, daß es dieses Engagement gibt? Die Schüler von heute werden die Jazz-Fans von morgensein, und es ist die Aufgabe dieser Jazzgeneration, sie dazu zu machen.

PUNK-JAZZ, NO WAVE . . . Ein Weg aus der Isolation?

Die Rede ist hier von einer Musikrichtung des Jazz, der man verschiedene Namen gibt, wie Funk, Punk und No-Wave-Musik, und bei der nicht klar ist, wie weit die Art von Musik eine Welle innerhalb des Jazz ist, oder ob sie die Zukunft oder die Richtung des Jazz bestimmen könnte.

Chip Stern: »Funk ist Ausdruck postindustrieller Dekadenz. Die verworrenen Texte und die Musik sind voller Ironie und Dissonanz. Diese Musik regt an zum Tanz mit Beinen und/oder Kopf.«

Prinzipiell ist das so, wie alles andere, was jemals im Jazz geschehen ist, eine Frage der beteiligten Persönlichkeiten. Wenn etwas daraus wird, dann liegt es daran, daß Leute beteiligt sind, die etwas zu sagen haben oder eben nicht. Diese Musik bringt nichts Neues vom Material her, es gibt nur neue Zusammenhänge, andere Wertigkeiten. Was daraus wird, ist eigentlich nicht abzusehen. Interessant allerdings ist,

daß dieser Jazz wieder tanzbar ist Diese Tanzbarkeit sollte aber keine Forderung werden - nur, sie konnte vielleicht dazu beitragen, die Breitenwirkung des Jazz zu vergrößern Man kann bei Jazzkonzerten beobachten, wie Leute auf ihren Sesseln mitwippen, mit den Beinen den Takt klopfen und mit den Köpfen wackeln Ganz Mutige sieht man sogar hin und wieder tanzen Ergibt sich daraus nicht die Frage, daß der Wunsch besteht, die Musik nicht nur zu hören, sondern körperlich umzusetzen, intensiver zu empfinden, weil sie eben nicht nur rein geistig anspricht? Möglicherweise ergibt sich durch die Tanzbarkeit auch eine Lockvogel-Funktion auf das reine Rock-Publikum Es haben ja viele alte Rock-Fans Anfang und Mitte der siebziger Jahre den Einstieg in den Jazz einmal über den Rock-Jazz geschafft - in der Zeit als der Rock darnieder gelegen hat, sich nur mehr selbst wiederholt hat, haben ja viele zum Jazz gewechselt

Fraglich ist, ob man die Jazzmusik so von der Tanzmusik abgrenzen soll? Für mich klingt das immer, als wenn man den Körper vom Geist trennen würde Man kann ja eine qualitativ hohe Musik machen und trotzdem eine Musik, die mehr Leute anspricht Die Musiker müssen eben einen persönlichen Weg finden, aus der Einkastelung »Jazzmusik/Tanzmusik« herauszufinden Diese Schubladen sind ohnehin immer absoluter geworden Da ist ein Prozeß im Gange das wieder aufzulockern

Wir reden über Jazz, als sei das eine festgelegte Schachtel und jetzt schauen wir einmal, was da reinpaßt Als Ornette Coleman seine »Prime Time« angefangen hat, hat sich seine Musik eigentlich nicht verändert, der hat sozusagen nur die Unterlage verändert indem er damit nicht in das Village Vanguard und in die Jazzclubs ging, sondern in die Rock- und Punkclubs Wie später auch James Blood Ulmer, der mit seiner Band in New York ins Ritz ging und in die Tanzpaläste, und dort für Tausende von Leuten spielte die da hingingen, um zu tanzen Im Grunde genommen ist das ein Ausflug in die Pop-Kultur und die Idee dabei ist, Jazz und Pop, die Schachteln dabei so ein bißchen aufzulösen, indem z B Musiker, die sonst Pop machen, Einflüsse von da holen und sich das ein bißchen mehr vermischt Es gehen also jetzt Jazzer in Richtung Pop und vorher sind die Pop-Musiker Richtung Jazz gekommen, das ist eigentlich ein regelmäßiger Austausch Was tatsächlich im Jazz seit Charlie Parker passiert ist, daß die Musiker immer mehr Persönlichkeit Selbstaussdruck in ihre Musik einbrachten, und das wurde dann eine ziemlich verquere Angelegenheit Da gibt es dann soundsoviele Leute, die spielen halt ihre speziellen Sachen und dazu kommen die Leute, die psychologisch genau so gestimmt sind, daß die auf den einen mehr stehen als auf den anderen, und so entstehen die individuellen Publika und das ganze wird immer zersplitterter Dann kommt die nächste Generation und will auch in die Szene reinkommen und ihre Sachen spielen - und so geht die ganze populäre Basis von Rhythmus und Blues dabei verloren Das Feeling bei dieser neuen Musik, dem Punk-Funk-No-Wave-Jazz, ist, daß man wieder auf eine allgemeine Basis zurückkommt, in der man nicht diskutiert mit den Leuten, die dort in die Tanzsäle kommen und ihnen erklärt So das sind jetzt Jazzmusiker und das sind jetzt Pop-Fans, sondern da wird einfach gespielt und getanzt, das interessiert die

Leute dort wenig und wir kommen auf die Art zu einer allgemeinen Basis zurück, zu einer Art Kollektivmusik Wahrscheinlich ist das eine ganz wichtige Sache, die da jetzt passiert, nicht nur zu beachten als ein Teil der Jazzgeschichte, sondern als ein sehr beeinflussender Faktor auf die ganze Musikentwicklung, die in den nächsten Jahren sein wird, nicht nur im Jazz! Wenn man derzeit einen amerikanischen Radio aufdreht, hört man genausowenig wie vorher von dieser Musik, in der live-Situation ist das schon anders, da kommen doch ziemlich viele Leute zu diesen Konzerten in New York

Der Anfang des Jazz geht ja auch aus verschiedenen Wurzeln hervor und so wie sich damals die europäischen und die schwarzen Musikformen vermischt haben, so glaube ich, sollte der Jazz immer wieder neu beginnen Und er tut es auch Es gibt immer wieder Konfrontationen mit anderen Musikformen So bleibt der Jazz wirklich lebendig, indem er sich ständig erneuert und nicht erstarrt

Die Diskussion um Jazz als Kunst einerseits und Jazz zum Tanzen andererseits oder in Situationen, in denen eigentlich die Musik als Lebensform was ist, dieser Widerspruch war im Jazz eigentlich schon von Anfang an drinnen Die unheimlich entwickelte, stark europäisch beeinflusste Musikkultur der Kreolen und die Musikkultur der ländlichen Farmerarbeiter, die ergaben den Widerspruch und heute ist das wieder eine Neuauflage Gerade aus den sozialen Problemen, die sich im Augenblick wieder zu verschärfen scheinen, die steigende Arbeitslosigkeit, die zunehmenden Rationalisierungstendenzen usw., wird der Jazz wieder Impulse kriegen Daß er sie im Moment von der Rockmusik kriegt und aufnimmt, liegt daran, daß die Rockmusik den Impuls der Zeit in sich aufnimmt Wenn Jugendliche Rockmusik machen, dann reflektieren sie sehr stark ihre soziale Situation und auf die Art und Weise ist der Jazz derzeit von der Rockmusik beeinflusst Abzuwarten bleibt, welche Art von Jazz uns in den nächsten Jahren ins Haus steht, wenn man bedenkt, daß die Arbeitslosigkeit unter den schwarzen Jugendlichen in den USA 52 % beträgt, was eine soziale Situation ist, die schon sehr oft der Musik wichtige Impulse gegeben hat

Aber zurück zur Funk- und Punk-Musik Die Bezeichnung »Funk« und »Punk« sind eigentlich falsch, denn das hat damit sehr wenig zu tun Die Rhythmik in James Blood Ulmers Musik ist viel komplizierter, viel komplexer, als jede Funk- oder Punk-Musik ist Natürlich gibt es eine Art von Jazz-Rock und Jazz-Funk, die meistens für spezielle Verkaufszwecke gemacht wird Was wirklich passiert in den Gruppen ist die Idee von der Transpositionsmusik, mit der Ornette Coleman angefangen hat, die übertragen wird auf die Rhythmik, wo mehrere Rhythmen gleichzeitig stattfinden, das Prinzip der afrikanischen Urrhythmik eigentlich, die verschiedene Downbeats gleichzeitig hat Der Tanz, der dadurch zustande kommt, ist nicht mehr so sehr auf »one«, »two«, »three«, »four«, sondern es entsteht so eine Art Magie zwischen den Rhythmusgruppen, diese Spannung, die in der afrikanischen Musik schon immer war

Da gibt es nicht ein Downbeat, sondern mindestens zwei, meist vier bis sechs und die Art von Tanz, die ist ja jetzt was ganz anderes, da entstand eine magische Situation, eine Art von Spannung, die man anders gar nicht herstellen kann Die Tanzbarkeit von der Musik

ist also ganz anders, als wenn das auf einem primitiven Schnulz basiert. Das sind zwei verschiedene Sachen. Die eine wäre, daß man eine vereinfachte Primitivisierung von Rockbeat macht, daß man sagt: Spiel du, was du immer gespielt hast, aber mache einen Rockbeat drunter. Das wäre so eine Trivialisierung der Situation, aber das hat mit der sogenannten No-Wave-Music nichts zu tun. Da gehe ich mit Shannon Jackson konform, wenn er sagt, daß die Entwicklung der Musik vom Rhythmus kommt und nicht von neuen Melodien oder neuen Rahmen.

Am besten verdeutlicht sich das mit dem Schlagzeug! Der Schlagzeuger spielt das alleine auf seinem Schlagzeug. Er spielt drei, vier verschiedene Rhythmen gleichzeitig. Die Sache mit dem Schlagzeug ist ja sowieso verrückt; die Idee stammt aus dem Showbusiness, wo man einfach Leute sparen wollte und da hat man das Schlagzeug erfunden, weil es billiger ist, wenn einer spielt, wozu man sonst drei Musiker brauchen würde. Auf dem Schlagzeug entstehen die Virtuosen, die dann wirklich wie vier Leute spielen. Deswegen sind ja auch so viele Schlagzeuger crazy. Und manche hängen sich dann goldene Ketten um und spielen den King, weil sie eben so gut sind, wie sonst nur mehrere Leute zusammen.



Im Grunde genommen basieren die Dinge auf drei verschiedenen Ebenen: Die universelle Ebene, da strebt die Musik wieder eigentlich hin, was nicht nur Selbstaussdruck ist oder Unterhaltung, sondern wo das ganze universelle, eine gewisse Magie passiert. Die Self-Expression auf einem persönlichem Gebiet, die ein ganz begrenztes Publikum hat. Ganz klar, weil was ein bestimmter Musiker spielt, spricht auch nur einen ganz bestimmten Typen an, weil der nun seine

Geschichte erzählt und die ist nicht für jeden interessant. Und die soziale Ebene, da geht es dann um die Einstellung und so: Der muß jetzt so spielen, weil man das so gehört hat. Das ist dann Unterhaltung auf einem Gebiet, das man schon kennt. Dazwischen ist überall sehr viel Spielraum und es ist interessant zu sehen, was weiter passieren wird.

MEDIALE ZUKUNFTSVISIONEN

(Vortrag von John Preininger zum 1. Saalfeldener Jazzsymposium am 4./5. September 1982)

In Anbetracht des knapp bemessenen zeitlichen Rahmens, den diese Veranstaltung auferlegt, will ich mich auf zwei Medienbereiche beschränken, die mir sehr am Herzen liegen. Während der eine in der Zukunft eine grundlegende Umgestaltung erfahren wird, der Komplex Fernsehen, könnte der andere die Zukunft grundlegend mitgestalten, ich meine den engagierten Kulturjournalismus.

Für die nächste Zeit müssen wir uns auf einiges gefaßt machen. Die technischen Entwicklungen, die alle geistigen und ethischen Barrieren laufend durchbrechen, wie uns etwa das ambivalente Beispiel Atomenergie vor Augen führt, das darin investierte Geld, das die sozio-ökonomischen Verflechtungen der westlichen Industriestaaten weiter festigt, vor allem aber der multiplizierte Profit, den man wieder herauszuholen sich ausrechnet, um den Kreislauf weiter anzuheizen, haben einen unaufhaltsamen Prozeß losgebrochen, der Europa demnächst eine Schwemme von Kabel- und Satellitenprogrammen sowie heimelektronischer Ausrüstungen beschern wird. Diese Eigendynamik glaubt man mit dem Recht auf Vielfalt und Verfügbarkeit von Information nachträglich rechtfertigen zu können, als ob darin das Heil einer kommunikationsarmen Gesellschaft zu erblicken sei. Welch Beglückung also: Bündel von Kanälen werden rund um die Uhr auf Sensordruck bereit stehen, werden mit sensationsgeilen Programmen um höherprozentige Einschaltquoten buhlen, werden sich in jede Minute des täglichen Lebens drängen, die es irgendwie zu überbrücken gilt.

Ich zähle mich nicht zu den »Psychohygienikern«, wie sie ORF-Generalintendant Bacher unlängst bezeichnet hat, die sich ängstigen, daß wir global zu einem totalen Fernsehvolk werden. Ich akzeptiere durchaus Untersuchungsergebnisse, daß die Mehrkanalsituation die Sehzeiten durchschnittlich nur geringfügig erhöhen. Von Gebieten wie Mathematik und Astronomie schon lange fasziniert bejahe ich auch die technische Wissensexplosion, weil sie an sich wertneutral ist.

Aber ich frage, ob wir Menschen von heute mit dieser Fülle audio-visueller Information in freier Entscheidung umgehen können. Wo und wann hätten wir das lernen sollen? Können wir etwa mit unseren anderen Umweltressourcen sinnvoll umgehen? Oder mit unserem geistigen Potential? Mit unserem seelischen? Wir betreiben einfach Raubbau, schlachten hemmungslos aus, erschöpfen bis zur Neige: Darin haben wir hochentwickelte Technologien erarbeitet, darin ist unser Wissen enorm gestiegen. Doch die ethisch-

menschliche Evolution kann mit diesem Tempo nicht mithalten. Wir haben keine Zeit, dieses Wissen zu Einsichten, gesellschaftlichen Regulativen, ethischen Philosophien zu verarbeiten, haben keine Zeit, individuelle Wertskalen zu bilden und sie dem täglichen Leben anzulegen, haben keine Zeit, zu uns selbst zu finden, zur Einkehr, zu tiefen menschlichen Beziehungen. Davor laufen wir davon, weil Kreativität zu anstrengend ist: Klar, wir arbeiten ja auch viel zu hart und zu viel, sodaß wir ständig mehr Freizeit bedürfen, um uns zu entspannen. Dazu freilich bedürfen wir der Unterhaltung, der Konsumstimulierung, der Freizeitideen. Und dieses wunschlose Unglück gibt es zukünftig in noch reichlicherer Auswahl, auf Knopfdruck, vorverdaut, schmackhaft gewürzt, gedankenlos genießbar.

Man wird vielleicht Leute wie mich als Schwarzmalerei hinstellen. Ich aber halte mich für einen Realisten, weil es offensichtlich für die menschliche Natur bezeichnend ist, erst dann Methoden zu ersinnen und Wege einzuschlagen, um aus dem Dreck herauszukommen, wenn wir bis über den Hals darin stecken. Doch anscheinend sind wir erst bis zu unserem trägen Bauch versunken, weil noch immer die Hintermirdie-sintflutphilosophen, die Weiterwurstler, die Profitgeier das Sagen haben, kurzum jene, die die Entfernung vom Bauch bis zum Hals sorglos unterschätzen.

In diese zwangsläufige Entwicklung gezwängt sehe ich die Fernsehprogramme der Zukunft. Auf den Jazz bezogen heißt das: Fast ausnahmslos wird er in die dominierende Sparte Undertainment und Starrummel abrutschen, wird unter dem Blickwinkel der Sensationsmache zu zweifelhaften Ehren gelangen, wird sich in der rosaroten Giftwolke des Mythos endgültig auflösen.



Lassen Sie mich, um den perversen Reiz zu erhöhen, mit Namen von heute Visionen von morgen träumen: Ich sehe schon, wie ich mich per Stromtest am Freejazz-Contest beteilige, in dem das Blackiest Art Ensemble of Chicago, das Willem Breuker Clown Kollektief, die Sexy Carla Bley Band in einer glitzernden Hitparade wetteifern, mit Dannie Richmond als Showmaster, who doesn't loose control, genieße Chick Corea auf einer romantischen Neckermanninsel mit - Songs for Ever, als Einlage für eine Miss Holiday Wahl, bei der er selbst als Juror mitlächelt, lasse mir Anthony Braxtons atemlose Solo-Performance, präzise alle fünf Minuten zerhackt durch Werbespots über Windeln, Weichspüler und Wauwau cosmetic, als Delikatesse auf der Zunge zerfließen. Aber vielleicht gelingt es ihm, mit Berendt als Entdecker und Produzent versteht sich, sein Opus für fünf Symphonieorchester, die auf ebensoviele Fernsehstationen verteilt sind, in einer Konferenzschaltung zu einem gigantischen Fünfländerspektakel umzufunktionieren. Wetten daß? Dann erlebe ich in der Reihe »lebendiges Museum« das Festival Antibes mit den garantiert ältesten schwarzen Jazzmusikern, freue mich auf Kanal 17 mit Albert Mangelsdorff bei der 50. Jubiläumsfolge seines beliebten Kursus »Auch Du kannst Posaune spielen«, mit singenden Vögeln als Stargäste, und schluchze ergriffen wenn mit der Bahre Cecil Taylors, gestützt auf die 12 besten Pianistenhände unseres Planeten, in traditioneller New-Orleans-Aufmachung eine Legende zu Grabe getragen wird.

Ich hoffe nur, es gibt kein böses Erwachen. Denn Redakteure, Produzenten, Intendanten und internationale Gesellschaften werden den Jazz ignorieren oder ihn zur weiteren Etablierung einer Freizeit- und Konsumgesellschaft mißbrauchen, die darauf aus ist, bei Menschen das selbstständig kritische Denken auszurotten und sie zu willenlosen Geschöpfen zu vermassen, die beliebigen Ideologien und Phrasen erliegen.

Sie alle sehen nämlich aus Unkenntnis oder absichtlich an einem Aspekt dieser Musik vorbei, der viel revolutionärer, politischer und humaner ist, als so manche Ideologie, Parteitagsrede oder Sozialphilosophie. Der prozeßhafte Charakter dieser Musik spricht unmittelbar jene Bereiche des menschlichen Seins an, die wir mit den Begriffen Kreativität und Kommunikation umfassen. Kreativität heißt, das vorhandene Potential an Mitteln in einem ständigen Wahl- und Entscheidungsvorgang bei einem sich verändernden musikalischen Umfeld einzusetzen. Kommunikation heißt, Kreativität in einem Wechselspiel mit anderen Menschen zu vollziehen, auf der Basis der Gleichberechtigung, in der Verwirklichung einer material- bzw. ideenbedingten Dominanz oder Unterordnung, im Bewußtsein des eigenen Selbstwertes und der Achtung des Partners. Kreativität, so möchte ich es ausdrücken, stellt die materialbezogene, Kommunikation die ethisch-humane Kehrseite ein und desselben Prozesses dar.

Ja ich möchte sogar noch einen Schritt weitergehen: Der Entstehungsvorgang dieser Musik gleicht dem des Lebens, nur auf engstem Raum und wie im Zeitraffer: Wie hier durch Versuch und Irrtum aus ganz einfachen Bestandteilen und Formen immer komplexere Gebilde entstanden sind, so wachsen dort aus musikalischen Keimzellen und Ideen durch das Wechselspiel der Musiker, bei dem die musikalische

Aussage des einen durch die Antwort des anderen bzw. der anderen als Versuch gebilligt oder als Irrtum verworfen wird, größere Einheiten und Abschnitte heran

Legte man diese Eigenschaften wie Wissen, Entscheidungsfähigkeit, Entschlußkraft, Selbstbewußtsein, Selbstverwirklichung, Achtung, Anpassung, Demut als Maßstab an unsere Gesellschaft, so würde sie sich zu einer kritischeren, mündigeren, humaneren und damit freieren hinentwickeln

Ich sage nun nicht, daß diese Überlegungen das Motiv zum Jazzspielen sind. Primär ist es immer die Lust am Musizieren, der Ausdruckswille eines Individuums. Ich schließe mich auch der Meinung anderer an, die verneinen, daß mit musikalischen Mitteln konkrete politische Inhalte verkundet oder gar ident gesetzt werden können. Ich halte meine Gedanken für das Resultat einer Reflexion, die über die ursprünglichen Motive des Musizierens hinausführt, für eine Philosophie als Ausdruck einer Auseinandersetzung mit einer Tätigkeit auf einer anderen Ebene, von der ich weiß, daß viele meiner Kollegen sie in ähnlicher Weise anstellen

Vor allem aber meine ich, daß es keine Kunstrichtung gibt, bei der diese Eigenschaften und Werte so unmittelbar aufleben, daß daher gerade diese gesellschaftspolitische Dimension es ist, die dieser Musik eine epochale Bedeutung in der Geschichte zuweisen konnte

Ich rede von der Zukunft, weil die Gegenwart anders aussieht. Das Bewußtsein vom erzieherischen Wert dieser Musik und seiner notwendigen Einbeziehung in die Didaktik des Musikunterrichtes ist ja bei Autoren wie Hermann Rauhe seit 20 Jahren präsent. Jazzschulen und das Jazzforschungsinstitut in Graz sind augenscheinliche Richtmarken für dieses Umdenken. Doch die Situation im Fernsehen spiegelt einen Zustand wider, der dieses Bewußtsein nicht kennt, wie etwa in der BRD, oder von vornherein unterdrückt, wie in Österreich

Wie und bei wem konnte man dieses Bewußtsein schaffen? Diese Frage leitet über zum 2. Teil meiner Betrachtungen, die ich dem Journalismus widmen möchte. Anregungen dazu verdanke ich einem Essay des bekannten österreichischen Publizisten und Kulturkritikers Friedrich Heer mit dem Titel »Das Elend des österreichischen Journalismus«. Zwar hat er sich mit dem politischen Journalismus befaßt, doch lassen sich einige Forderungen und Gedankengänge durchaus verallgemeinern

Ich will mich im folgenden nicht mit den Jazzkritikern und der Problematik der Jazzkritik auseinandersetzen, darüber gibt es schon brauchbare Untersuchungen. Ich will auch jene ausklammern, die in Fachzeitschriften und Jazzmagazinen die Szene ausleuchten. Ich habe einen Typ Journalismus vor Augen, den es noch nicht gibt. Auf der einen Seite Menschen, die die geistigen und ethischen Voraussetzungen mitbringen, die Bedeutung des Jazz in Kultur und Gesellschaft zu bestimmen und auszuformulieren, und parallel dazu eine qualitativ hohe und einflußreiche Tagespresse, die genügend Toleranz, Mut und Freiraum anbietet, solche Artikel zu drucken

Der Grund für die bestehende Misere liegt darin, daß es so ermüdend ist, gegen den erdrückenden Strom traditioneller Vorstellungen und Klischees anzuschwimmen, weil in den Redaktionen zumeist nur angepaßte Konformisten und Meinungswiederkauer zu Wort kommen dürfen, Schlagzeilenjournalisten, die die Konturen des Bildes bedenkenlos nachziehen, das die Jazzberichterstattung in den Medien in eine Abstellkammer des unreflektierten Gedankengebäudes eines Normalburgers verbannt hat. »Man muß ja dem Leser das vorsetzen, womit er vertraut ist«, argumentiert man, »Das Publikum bestätige ja durch die Verkaufszahlen, daß es nichts anderes wolle«. Es werden, wie Heer sagt, »Wegwerfartikel für eine Wegwerfpresse« produziert

Aber man darf die Schuld nicht den Redaktionen allein zuschieben, weil sie die Beiträge durch den engen Rost der Auflageziffern sieben Zeitungen sind eben als Wirtschaftskörper ökonomischen Zwängen unterworfen

Ein Mann, der berufen scheint, die kulturpolitische Dimension des Jazz sichtbar zu machen, mußte eine Reihe großer Qualitäten in sich vereinen, die er sich selbst aneignen und anerziehen mußte. Denn einen geregelten Studiengang gibt es noch nicht, und es wäre äußerst zweifelhaft, ob mit der Wissensbildung die Charakter- und Gewissensbildung, wie Heer sie fordert, Hand in Hand ginge. Werden doch auch Ärzte und Lehrer einem nicht unumstrittenen Wissensbildungsprozeß unterzogen, bloß hat großes Wissen noch nie miesen Charakter und rücksichtslose Gewissenlosigkeit zu vertuschen oder gar auszumerzen vermocht

Wissensbildung. In allen Bereichen des Jazz beschlagen zu sein, ist nicht nur das Ergebnis einer intensiven Hörerfahrung und theoretischen Aneignung, nach Meinung bedeutender Musiker setzt das auch eine Spielpraxis in der Szene voraus

Doch fundierte Kenntnisse allein genügen nicht, stellen seinem Träger nur einen Überweisungsschein an die überfullte Abteilung der Fachspezialisten aus. Es gilt nun, die Fühler nach den Bereichen auszustrecken, die dieses Fachwissen richtig einschätzen und einordnen helfen, nach Kultur und Gesellschaft, nach Philosophie und Ethik. Dazu bedarf es jener Ergriffenheit, Neugierde und Liebe zu Erkenntnis und Wahrheit, die in dieser abgebrühten Zeit nur in wenigen geschützten Herzenswinkeln überlebt haben. Dies und der scharfe Blick, der durch das verwirrende Dickicht der Erscheinungsformen hindurch zum Wesen der Dinge vordringen und sie zusammenschauend in Beziehung setzen kann, lassen erhoffen, daß ein Mann diese schier unüberschaubare Masse von Daten und Fakten in den Griff bekommen, verarbeiten und zu einer Kulturphilosophie ausbauen kann

Gewissensbildung. Wie und ob man zu einem Gewissen kommt, hängt von der Entwicklung jedes einzelnen ab, die aber heute vielfach beeinträchtigt wird. Doch je mächtiger das Wissen wird, desto stärker und umsichtiger sollte das Gewissen sein. Gewissen haben heißt in unserem Fall, seine Erkenntnisse verantwortungsvoll einzusetzen, durch eine möglichst objektive und umfassende Information, durch Schaffung eines Problembewußtseins, durch Erziehung zu einem aufgeschlosseneren und weitläufigeren Den-

ken Über diese Handlungsweise muß sich der Schreibende ständig Rechenschaft ablegen und gleichzeitig die Pramissen seiner Kulturphilosophie immer wieder überprüfen und wenn nötig revidieren

Charakterbildung Charakter scheint mir ein Aspekt eines zukünftigen Journalismus zu sein, der heute fast am schwersten zu verwirklichen ist, weil man ohne ihn in der Regel am leichtesten auskommt. Denn Unbestechlichkeit, Gewissens- und Überzeugungstreue finden in einer käuflichen Welt kaum genügend Sauerstoff. Vielmehr ebnet Anpassung nach oben wie unten den Karriereweg, gewiegtes Taktieren und opportunistische Bündnisse laßt ihn nach oben führen, Funktions- und Positionsanhäufung bringt ihn zu einem weithin bewunderten Gipfelpunkt, der eine Große vortauscht, die dem tatsächlichen Wert indirekt proportional ist.

Daher müssen in der heutigen Presse Freiräume für einen charakterstarken Journalismus geschaffen werden, Freiräume, die das kostbare Recht auf freie Meinungsäußerung auch wirklich bezeugen, daher muß eine unabhängigere und tolerantere Presse viel stärker finanziell gefordert werden.

Bei der heutigen Bildungsexplosion, die praktisch alle Teilgruppen der Bevölkerung erfaßt hat, bei dieser Überfütterung mit vitaminarmen Ballaststoffen durch die Medien, die vor keinen geographischen und sozialen Grenzen halt machen, bei dem fließenderen Kontakt zwischen Menschen verschiedener Herkunft und Standes ist es die Sprache, deren Unterschiede und Ecken sich immer mehr abschleifen und verflachen.

Unter diesen Umständen aber sollte es dem Schreibenden gelingen, sich bei mehr Menschen verständlich zu machen, eine breitere Zielgruppe zu erreichen. Doch um sie zu fesseln, sie zu interessieren, bedarf es einer Sprache, die in allen Facetten und gedachten Bezugspunkten zum Leser einen höheren Ton anschlägt oder in einer verwandten Tonart spricht.

»Aller bedeutender europäischer Journalismus war mit utopischen Elementen besetzt. Großer Journalismus hat immer mit großer Literatur, und mit Prophetie zu tun.« Mit diesem Ausblick beschließt Friedrich Heer seinen Essay. Auch ich bin der Meinung, daß neben Wissen, Gewissen und Charakter die entscheidende Faszination, Wirkung und Bedeutung eines Artikels von seinem literarischen Wert ausgeht, von der seherischen Strahlkraft, die die Einsichten, Überzeugungen und Visionen für die Zukunft fordert und an sie glaubt, sie in einer Utopie ansiedelt, in einer Gesellschaft von morgen, die es mitzuformen gilt.

So lassen sie mich zum Abschluß noch einmal meine Utopie formulieren. Es wird eine Zeit kommen, in der man dem Jazz einen ganz bedeutenden Platz in der Kulturgeschichte dieses Jahrhunderts zuweisen wird, aber nicht wegen seiner steigenden Popularität und Vermarktbarkeit, nicht ob seiner Mythen und Legenden, mit denen man seine Geschichte und seine Gestalten glorifiziert, auch nicht weil man seine musikalische Substanz erforscht und voll anerkannt hat, was allein schon ein großer Erkenntnisfortschritt wäre, sondern weil er in einer Zeit der Unmenschlichkeit und Lebensfeindlichkeit so viel mehr ursprüngliche Menschlichkeit und Lebenshaftigkeit freisetzt als jede andere Kunstform.

Im Anschluß an Preiningers Gedankengänge entwickelte sich eine angeregte Diskussion über die Medienentwicklung und die Möglichkeiten, die die Medien haben, um dem Jazz zu helfen.

Wenn man davon ausgeht, daß die Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes und seiner medialen Verbreitung eine demokratische Komponente in sich trägt, d. h., daß erst dadurch für sämtliche Publikumsschichten die Möglichkeit besteht, an die Kunst heranzukommen, so ist das ein durchaus positiver Aspekt der technischen Entwicklung. Allerdings ist die Medienlandschaft innerhalb einer kapitalistischen Wirtschaftsstruktur zu sehen und dadurch ergibt sich, daß Kunstprodukte ebenfalls nach kapitalistischen Kriterien als Waren auf den Markt kommen und nach den Kriterien der Warenästhetik behandelt werden. Genauer gesagt heißt das: Wenn ich eine Schallplatte mit Jazzmusik aufnehme, dann geht es nicht in erster Linie darum, wie gut die Musik ist, sondern wie gut sich die Platte verkaufen wird. Der Produzent wird sich unter anderem nach dem Trend der Zeit richten, nach dem Bekanntheitsgrad der Musiker und nach den Verkaufsziffern ihrer früheren Produkte. Er wird nur in bescheidenem Ausmaß imstande sein, Platten zu produzieren, die wenig gekauft werden. Er wird nur geringes Interesse daran aufbringen, schließlich will er ja verdienen.

Dasselbe gilt für die Presse. Wenn Preininger einen charakterstarken Journalismus fordert, so weiß er selbst am besten, daß das eine Utopie ist. Auch die Zeitungen müssen in erster Linie auf ihre Auflagenziffern Rücksicht nehmen und so kommt es, wenn überhaupt über Jazz berichtet wird, meist zum sogenannten »Schlagzeilen-Journalismus«, der weder fundierte Kenntnisse besitzt, noch Gewissen, geschweige denn Charakter.

Gewissenhafter Journalismus wäre, daß wenn jemand eine Sendung hat, die wirklich viele Leute sehen, d. h. eine gewisse mediale Macht besitzt, er nicht nur einfach die großen Leute präsentiert, die noch weiter aufbauscht und schöne Worte findet, sondern bewußtseinsbildend arbeitet und Leute unterstützt, die an vielen kleinen Stellen in kleinen Bereichen wirken. Derzeit können wir in Österreich von so einer Sendung nur träumen. Unser Fernsehen orientiert sich weitgehend an den Einschaltquoten und Qualität ist in sehr geringem Umfang ein Argument. Sicher gibt es jetzt viel mehr Jazzfans als früher, aber absolut gesehen ist Jazz immer noch die Angelegenheit einer Minderheit. In einer Gesellschaft, die ihre Medien auch nach demokratischen Spielregeln, unter Anführungszeichen, einrichtet, gibt es für Minderheiten zwei Möglichkeiten. Entweder man kommt mit dem numerischen Anteil zu Wort - der ist sicherlich gering, oder man muß Freiräume haben, die geschaffen werden als eine Art Minderheitenschutz. Das würde eine bestimmte Sendezeit bedeuten, die zur Verfügung steht, unabhängig von den Zwängen der ökonomischen Richtlinien wie Einschaltquoten, wo wirklich Dinge hineinkommen könnten, die wichtig sind und der Bewußtseinsbildung dienen. Dazu mußten allerdings Leute in den Redaktionen sitzen, die das Bewußtsein schon haben, die wissen, was wichtig ist und nicht solche, wie Generalintendant Bacher, der auf die Anfrage, ob beim Jazzfestival Saalfelden '82 mitgeschnitten werden konnte, antwortet: *Jazz ist keine österreichische Musik. Wir müssen unsere*

Honorar- und Technikbudgets in für Österreich typische Kulturinitiativen investieren und dazu zahlt nun einmal der Jazz nicht. «

Fest steht, daß Jazz immer eine kleine Abteilung im allgemeinen Kulturgeschehen einnehmen wird. Selbst wenn man auf Knopfdruck achthundert Fernsehprogramme abrufen können wird, werden allenfalls fünfzig davon, das ist schon hochgenommen, den Jazz betreffen. Was sind schon ein paar tausend Jazzfans, die z.B. hier in Saalfelden sind, gegen die Hunderttausend, die sich den Peter Alexander anhören.

Es wird weniger, aber dafür harter gearbeitet. Dafür haben wir viel Freizeit und die muß ausgefüllt werden. Dazu gibt es die Freizeitindustrie. Man wird stimuliert, etwas zu machen, aber es wird schwer sein, Jazz den Leuten auf eine andere Weise näher zu bringen als nur auf einer unterhaltungsmaßigen

Nehmen wir an, es wird einmal mehrere Fernsehsendungen gleichzeitig geben, die sich mit Jazz beschäftigen, so ist vorauszusehen, daß durch die Programmwahl, die jeder hat, er sich einfach das aussucht, wo der Jazz intellektuell beleuchtet wird, sondern wahrscheinlich den, wo es was Flottes gibt, oder interessante Leute auftreten. Der Zuhörer will genießen, ohne viel zu investieren.

Eine Mitschuld an der Situation des Jazz in den Medien trägt auch das Publikum heute, das sich auf

das reine Konsumieren beschränkt. Walter Richard Langer berichtet, daß ihm die Leute meistens schreiben, wenn sie Platten wollen, die er gespielt hat, oder wenn ihnen etwas nicht gefallen hat. Es wäre wesentlich wünschenswerter, wenn das Publikum reagieren würde, wenn etwas gut angekommen ist. Das würde die Arbeit der Moderatoren und Programmgestalter erleichtern. Jeder glaubt, daß er das Recht auf ein Programm hat, das ihm gefällt und regt sich nur dann auf, wenn das nicht der Fall ist. So aber können sich die Programmgestalter nur auf Medienanalysen und Annahmen stützen, was natürlich daneben gehen kann.

Überhaupt wäre jede Art von Aktivitätsentwicklung vom Publikum wünschenswert, damit die maßgeblichen Herren merken, daß eine Nachfrage besteht und die Sendezeiten verlängern. Jahrelang hat es im Rahmen der aktuellen Berichterstattung Jazz überhaupt nicht gegeben, und es erscheint immer noch lächerlich, wenn man hört, daß Walter Richard Langer über die »Drei Tage Jazz '82« eine Sendezeit von 8-10 Minuten zur Verfügung hat und da noch froh ist, daß es die gibt. Notwendig wäre pro Tag mindestens eine Stunde Sendezeit, um das Wichtigste hineinbringen zu können, meint der Moderator. Daran sei im Augenblick aber nicht einmal zu denken. *»Die sagen, wenn ich mit solchen Ideen komme: Wer will denn das sehn? Schauen Sie sich die Einschaltziffern an.«*

SCHALLPLATTEN- MANTRA JAZZ-VERSAND

1094 Wien · Postfach 86 · Fluchtg. 7

Fordern Sie den kostenlosen Katalog mit 1750 Angeboten an! Zusätzlich erhalten Sie laufend Informationen über Neuerscheinungen und Programmweiterungen auf dem Jazzmarkt.

»3 TAGE JAZZ« 1982

Das Publikum

Eine Auswertung des Fragebogens.
Christa Eder-Steinacher



Im Vorjahr wollten wir es einmal genauer wissen, wer sie eigentlich sind, diese ausgeflippten Langhaarigen, die Bluejean-Träger und T-Shirt-Fans, die Frauen in den Wallegewändern und die abenteuerlich gekleideten Teenager, die alljährlich am ersten Septemberwochenende in bunten Schwärmen in Saalfelden einfallen und das volkstümlich-touristische Ortsbild für drei Tage völlig durcheinanderbringen. Hinterher hagelt es dann immer Kommentare, die sich gesalzen haben: Vom schwungvollen Rauschgift-handel ist die Rede, von Sexorgien am Gelände und von Schlammschlachten am Ritzensee, bei denen Weiblein und Männlein sich hüllenlos den völlig entsetzten Pinzgauern darboten.

Wenn das Nacktbaden noch ein relativ unschuldiges Vergehen ist, so waren wir als Veranstalter doch gezwungen, dem Vorwurf des Rauschgift-handels und der Sexorgien nachzugehen. Was sich wie ein gefundenes Fressen für die Boulevard-Presse anhört, war jedoch Inhalt des Polizeiberichtes. Bei genauerem Hinsehen bezog sich der »Rauschgift-handel« auf ein paar Gramm Haschisch und drei junge Burschen, die beim Rauchen erwischt worden waren - wohlgermerkt von Geheimen, die drei Tage lang das Festivalgelände durchstreift haben -; und die Sexorgien können wir uns nur so erklären, daß diese Geheimen nächstens so nah an die Zelte herankamen und zu lange dort gestanden sind.

Beunruhigend wirkt diese Art von Berichterstattung trotzdem auf uns, weil uns bewußt ist, daß das Image und der Weiterbestand unseres Festivals davon abhängt, was die Medien verbreiten und die zuständigen Behörden genehmigen. Außerdem ist ein guter Ruf viel schneller zerstört als aufgebaut.

Weniger übertrieben sind bereits die Kommentare der Einheimischen, sie haben ja schon Zeit genug gehabt, sich an die Jazzfans zu gewöhnen - sie stehen gern am Rande des Geschehens und betrachten das bunte Treiben etwa, wie man ein exotisches Affenhaus anschauen würde.

Wir aber wurden allmählich neugierig, was da wirklich dahinter steckt, wer die nun wirklich sind, die überall so starke Reaktionen auslösen. Wir wollten nun wissen, woher die kommen, wie alt sie im Durchschnitt sind, welche Berufe sie ausüben usw. Aber nicht nur aus diesem Grund beschlossen wir, eine Publikumsbefragung zu machen. Uns interessierten auch die Meinungen und Einstellungen unseres Publikums, sein tatsächliches Wissen über Jazz und seine Selbsteinschätzung, seine politische Herkunft, seine Favoriten und nicht zuletzt seine anderen Interessen. Wir erheben mit dieser Untersuchung keinerlei Anspruch auf allgemeine Gültigkeit oder Übertragbarkeit auf andere Jazzpublika. Es ist dies auch keine empirisch-wissenschaftliche Arbeit, sondern die Auswertung unserer Befragung, die wir 1983 wieder-

holen werden, um eine Vergleichsmöglichkeit zu bekommen

Prinzipiell nehmen wir an, daß das Interesse an Jazz nicht losgelöst von anderen Tätigkeiten, Interessen und Einstellungen betrachtet werden kann. Es interessiert uns also, wie der Jazzfestivalbesucher im sozialen, politischen und kulturellen Kontext einzuordnen ist.

Bereits 1978 gab es in der BRD eine repräsentative und empirisch-wissenschaftliche Untersuchung über das Jazzpublikum, deren Ergebnisse in einem Buch veröffentlicht worden sind (»Das Jazzpublikum« Zur Sozialpsychologie einer kulturellen Minderheit. Von Rainer Dollase, Michael Rutenberg, Hans J. Stollenwerk, Schott Verlag, Mainz 1979). Bei der Erstellung unseres Fragebogens beziehen wir uns teilweise auf dieses Buch und teilweise auf eigene Fragen. Wenn man davon ausgeht, daß von den täglich anwesenden etwa 1.800 Leuten - die meisten sind ja drei Tage da - 144 ausgefüllte Fragebogen zurückkamen, so sind das 8 %, was vom Standpunkt der Meinungsumfrage als durchaus repräsentativ betrachtet werden kann. Wichtig ist es auch noch festzuhalten, daß die sorgfältige Ausfüllung des Fragebogens beinahe eine halbe Stunde in Anspruch genommen hat, also eine Konzentration erforderte, die im überfüllten Festivalzelt nicht leicht aufzubringen war und die ausgefüllten Bogen daher wahrscheinlich in der Regel von mehr als durchschnittlich interessiertem Publikum zurückgekommen sind, d.h. die Ergebnisse liegen wahrscheinlich über dem durchschnittlichen Niveau.

Wer sind die Jazzanhänger? Aus welchen Berufen kommen sie? Welche Ausbildung haben sie?

1968 schrieb Peter Krahenbuhl in seinem Buch »Der Jazz und seine Menschen« *Drei Hauptmerkmale kennzeichnen das eigentliche Jazzpublikum*: 1. Es ist ein Minderheitenpublikum, 2. Es setzt sich fast ausschließlich aus Jugendlichen zusammen, 3. Diese gehören größtenteils der Bourgeoisie und dem Kleinbürgertum an.

So begrifflich unklar die Beschreibung ist, so kommt diese Aussage dennoch auch bei unserem Publikum dem tatsächlichen Sachverhalt nahe.

Geschlecht	N=144	%
männlich	115	79,31
weiblich	29	20,69
	144	100

Jeder fünfte Besucher ist eine Frau!

Wieder einmal hat es sich bestätigt, daß der Jazz männlich dominiert ist. Man kann generell feststellen, daß sowohl Musiker als auch Konsumenten überwiegend männlichen Geschlechts sind. Daß nur 20 % unserer Fragebogen von Frauen ausgefüllt wurden, konnte allerdings auch mit dem allgemeinen weiblichen Desinteresse an derlei Dingen zusammenhängen. Es war z.B. häufig zu beobachten, daß eine Frau an der Kassa den Fragebogen mitnahm und ihn sofort an ihren Partner weiterreichte.

Familienstand	N 144	%
ledig	129	89,58
verheiratet	14	9,72
geschieden	3	2,08

Jeder zehnte Besucher ist verheiratet!

Die hohe Anzahl der Unverheirateten, nämlich 89,58 %, ergibt sich unter anderem aus dem Durchschnittsalter und durch die hohe Zahl an Schülern und Studenten.

Alter in Jahren	N 144	%
bis 18	9	6,25
19-21	23	15,97
22-30	99	68,75
31-40	9	6,25
über 40	4	2,77

68,75 % unserer Besucher sind zwischen 22 und 30 Jahre alt. Jeder 16. ist unter 18 Jahre und nur jeder 36. über 40 Jahre alt.

Schulbildung	N 144	%
Hauptschulabschluß	10	6,94
Höhere berufsbildende Schule	14	9,72
Hochschulabschluß	51	35,41
Matura	61	42,36
sonstiges	8	5,55

Jeder zweite Besucher ist Schüler oder Student.

Jeder dritte Besucher ist Beamter oder Angestellter. Nur jeder 28. Besucher ist Arbeiter. 87,49 % unserer Besucher haben entweder Matura, einen Hochschulabschluß in der Tasche oder eine Höhere Berufsbildende Schule absolviert. Somit ist der Besuch unseres (eines?) Jazzfestivals beinahe ausschließlich eine Angelegenheit der gebildeten bürgerlichen Mittelschicht.

Beruf	N 144	%
Schüler	10	6,94
Student	58	40,27
Lehrling	0	0
Beamter	18	12,5
Angestellter	35	24,34
Arbeiter	5	3,47
Hausfrau	0	0
Freier Beruf	11	7,63
z. Zt. arbeitslos	4	2,77
Zivildienst	3	2,08

Würde man jetzt versuchen, einen typischen Besucher unseres Jazzfestivals zu beschreiben, so sähe der ungefähr so aus: Er ist ca. 25 Jahre alt, männlichen Geschlechts, ledig, hat Matura und ist

derzeit Student

Er ist also keinesfalls ein Prolet oder Außenseiter der Gesellschaft, sondern ein Angehöriger des Bürgertums, der Mittelschicht, der sich beim Jazz unter seinesgleichen befindet. Den Großteil der heutigen Jazzfans wird man später in gehobenen Positionen antreffen, da sie durchaus Angehörige der entsprechenden Ausbildungsberufe sind. Lehrlinge und Arbeiter stellen eine verschwindend kleine Minderheit dar.

Anfahrtsweg

Anfahrtsweg (einf. Strecke)	N	144
0-50 km	11	7,63
50-100	23	15,97
100-150	15	10,45
150-200	11	7,63
200-250	12	8,33
250-300	12	8,33
über 300 km	60	41,66

Daß unsere Jazzfans die Mühen einer weiten Anreise nicht scheuen, kann man deutlich erkennen, wenn man weiß, daß nur jeder 13. aus nächster Umgebung (bis zu 50 km) kommt. Jeder Vierte kommt aus einem Umkreis von 100 Kilometern und 41,66 %, das ist jeder 2,4. kommen sogar aus über 300 km Entfernung angereist!

Jazz-Orientierung

Nennen Sie bitte die Jazzgruppen bzw. Interpreten, die Sie am liebsten hören!

Mit dieser Frage wollten wir nicht nur ermitteln, wer bei unserem Publikum die größte Popularität besitzt, sondern auch, ob das Programm auf der Bühne mit den Vorlieben des Auditoriums Übereinstimmungen hat. Sind die Besucher auch als Anhänger der auftretenden Musiker zu betrachten, oder handelt es sich um Jazzfans im allgemeinen?

Von insgesamt 385 Gesamtnennungen, wobei 131 Musiker unter den ersten drei Favoriten genannt wurden, ergab sich folgende **Favoritenliste**:

Anzahl der Nennungen	
1	John Coltrane 32
2	Art Ensemble of Chicago 24
3	Miles Davis 20
4	Don Cherry 17
5	Keith Jarrett 14
6	Dollar Brand 14
7	Charles Mingus 14
8	Archie Shepp 9
9	Chick Corea 8
10	David Murray 8

Nennungen für Plätze 1-10 = 160

Nennungen für Plätze 11-n = 225

Bedeutsam ist jedenfalls die Tatsache, daß John Coltrane noch 16 Jahre nach seinem Tod heute unter Hörern populär ist, die ihn mit großer Wahrscheinlichkeit auf der Bühne nicht mehr erlebt haben. Hier scheint ein Suck-jungster Musikgeschichte bereits

Tradition geworden zu sein. Einer jungen Hörergeneration ist die Musik Coltranes nicht nur bekannt, mit größter Wahrscheinlichkeit weiß sie auch über ihren historischen Stellenwert Bescheid. Vielleicht sollte man noch betonen, daß es sich hierbei wahrscheinlich um den »späten« Coltrane handelt, nämlich seine Free-Jazz-Periode von 1965-67 etwa.

Interessant ist auch noch ein Vergleich unserer Favoritenliste mit derjenigen aus der Untersuchung in der BRD 1978, wo sich dieselben Popularitätstendenzen feststellen lassen - mit geringen Abweichungen. Traurig sieht es aus mit der Popularität der europäischen Gruppen, wo bei insgesamt 26 Nennungen (n=385) das »Vienna Art Orchestra« mit 3 Punkten noch den Rahm abschöpft. Auf Österreich entfallen ganze 8 Punkte: Vienna Art Orchestra 3, Part of Art 1, Karl Ratzer 1, Karlheinz Miklin Trio 1, Neighbours 1, Pepl/Pirchner 1.

Welche Funktionen hat Jazzmusik in meinem Leben?

Jazzmusik		
höre ich vorwiegend als Hintergrundmusik	15	10,45 %
entspannt mich	121	84,02 %
dient mir zur Bildung/Weiterbildung	80	55,5 %
führt mich zu gesellschaftskritischer Haltung	65	45,1 %
dient mir allein zur Unterhaltung	33	22,9 %
ist ein wesentlicher Teil meines Lebens	101	38,1 %
lenkt von Alltagsproblemen ab	55	38,1 %

Musik gibt es heute nicht mehr ausschließlich innerhalb der Institutionen, für die sie früher geschaffen wurde, z.B. zur Unterhaltung der Königshofe und später dann für den bürgerlichen Konzertsaal, sie ist jederzeit abrufbar als Konserve vorhanden. Der Konsument kann sich ihrer bedienen, wann er will.

Die Frage nach der Funktion der Musik muß man daher heute gleichsetzen mit der Frage nach der Art und Weise, in der sich die Menschen ihrer bedienen. Die Beziehungen zur Musik sind in unserer Gesellschaft nicht mehr auf kulturelle oder rituelle Bedürfnisse gestützt, sondern sie sind in erster Linie bestimmt durch die stetige Berieselung aus den Medien, die in erster Linie kommerziellen Zwecken dient. Es hängt also in erster Linie vom Hörer selbst ab, wozu und mit welcher Wertschätzung er Musik in seinem Leben integriert.

Ganz allgemein kann man aus der Tabelle erkennen, daß das Jazzpublikum sich nicht auf den Unterhaltungs- und Entspannungswert dieser Musik beschränkt. Nur 22,9 % der Jazzfans behaupten, daß ihnen Jazz allein zur Unterhaltung dient, aber immerhin 70,13 % bezeichnen ihn als »wesentlichen Teil ihres Lebens«.

Seltsamerweise sind gerade die beiden Fragen, die sich auf eine Fiktion, auf eine allgemein übliche, unreflektierte Meinung beziehen zu einem hohen Prozentsatz mit Ja beantwortet worden: 55,5 % der Jazzfans behaupten, daß ihnen Jazzmusik zur Wei-

terbildung diene und 45,1 % meinen, daß Jazz sie zu einer gesellschaftskritischeren Haltung führe. Wie aber kann eine hauptsächlich instrumentale Musik, die kaum sprachliche Inhalte besitzt, wie können bloße Tonfolgen eine Bildungsaufgabe erfüllen? Inwieweit konnte das bloße Hören von Jazzmusik zu einer gesellschaftskritischen Haltung animieren?

Schon 1976 schreibt ARTUS im Jazzpodium Nr. 5 »Jazzmusik eignet sich keiner Weise als Ausgangspunkt für politisch wirksame Lernprozesse, weil die leitenden Begriffe entweder im musikalischen Bereich eine andere Bedeutung haben als im sozialen oder deren Sinn entscheidend verkürzen und damit so entstellen, daß sie keinen politischen Erkennungswert mehr haben.« Lage nicht der Schluß viel näher, daß Leute, die ein gewisses gesellschaftskritisches Bewußtsein bereits haben, eben im Lauf ihres Lebens leichter zum Jazzhörer werden, als zum z. B. Schlaggerfan, einfach deswegen, weil Jazz besser mit einem bestimmten Bewußtsein zusammenpaßt als Schlaggermusik. Könnte dasselbe nicht auch bei der Bildung der Fall sein? Wahrscheinlich kommt man nicht über den Jazz zur Bildung, als Gebildeter aber leichter zum Jazz?

Wenn wir uns kurz an die Ergebnisse der Frage nach der Ausbildung unserer Jazzhörer erinnern, so geht dort eindeutig hervor, daß beinahe 90 % unseres Publikums sich aus dem gehobenen Bildungsbürgertum rekrutiert, lauter Leute also, die ohnehin gebildet sind und/oder sich in der Ausbildung befinden.

Neben diesen anspruchsvollen Funktionen, die dem Jazz zugeschrieben werden, dürfen wir die vielen Varianten der Unterhaltung nicht vergessen, die er zu bieten hat. Jazz dient als Hintergrundmusik (10,45 %), wirkt entspannend (84,02 %) und lenkt von Alltagsproblemen ab (38,1 %).

Jazz hat also viele verschiedene Funktionen und Bedeutungen zu erfüllen. Falsch wäre es sicherlich, dieser Musik reine Unterhaltungsfunktion zuzusprechen. Tate man es trotzdem, so wäre sie zumindest Unterhaltung für Anspruchsvolle.

Was weiß unser Publikum bezüglich Jazz? Fiktive und tatsächliche Kompetenz

Wenn man bedenkt, daß 37,5 % der Befragten jährlich mindestens zwei Festivals (der Großteil davon Wiesen und Nickelsdorf) besuchen und jeder 3 (34,72 %) bis zu sechs Konzerte jährlich hört, 13,88 % sogar mehr als 15 Konzerte, ganz zu schweigen von den vielen Schallplatten, die zusätzlich konsumiert werden, dann möchte man meinen, daß man ein gewisses Wissen voraussetzen kann. Wie sieht das tatsächlich aus? Wir haben die Leute gefragt, wie sie ihren Informationsstand in bezug auf Jazz selbst einschätzen.

Subjektiver Informationsstand in bezug auf Jazz

schlecht	13	9,02 %
mäßig	44	30,55 %
gut	62	43,05 %
sehr gut	25	17,36 %

Das wurde im Klartext ungefähr folgendes heißen: Jeder sechste Jazzfan ist sehr gut über die Jazzmusik informiert - seiner eigenen Meinung nach zumindest - jeder zweite weiß gut Bescheid, jeder dritte bezeichnet sein Wissen als mäßig und nur jeder elfte ist wirklich schlecht informiert.

Wenn dieses subjektiv angenommene Wissen mit der Realität übereinstimmt - so bedeutet das, daß unser Publikum zu mindestens 60 % aus sogenannten Insidern besteht - alten Hasen, denen man in puncto Jazz nichts mehr vormachen kann. Wir haben uns allerdings nicht nur auf diese Aussagen verlassen, sondern in unserem Fragebogen einen kleinen Test eingebaut. Es kommt darauf an, zwischen Repräsentanten verschiedener Jazzstile zu unterscheiden, wobei die Jazzstile selbst nicht genannt wurden.

Die Befragten mußten aus fünf verschiedenen Musikern denjenigen streichen, der stilistisch mit den anderen nicht übereinstimmt. Der Vorteil dieser Methode besteht darin, daß man für das Finden der richtigen Lösungen keine umfassende musiktheoretische Ausbildung benötigt, sondern eine umfassende Hörerfahrung genügt. Es handelte sich dabei um typische Vertreter verschiedener Stilrichtungen, wobei beachtet wurde, daß Musiker, die im Lauf ihrer Karriere mehrere dieser Stile durchlaufen haben, wie z. B. Sonny Rollins, nur einmal und in unmißverständlichem Zusammenhang aufscheinen.

Objektiver Informationsstand in bezug auf Jazz

Stilrichtung	richtig	%
Tradit. Bigbands	119	82,63 %
Hardbop	75	52,08 %
Electric Jazz	110	76,3 %
typischer Sound für ein best. Plattenlabel	97	67,3 %
Free-Jazz	111	77,08 %
No-Wave	92	63,8 %

N 144

Wenn man davon ausgeht, daß wahrscheinlich ohnehin die Kompetenteren unter unseren Besuchern sich die Mühe gemacht haben, den Fragebogen auszufüllen, sie sind schließlich die aktiv Interessierten, so kommt man trotzdem auf ein erstaunliches Wissen. Mit durchschnittlich 69,84 % richtigen Lösungen bei unserem Kompetenztest zeigt sich ein Ergebnis, das sich beinahe mit der Selbsteinschätzung der Jazzfans deckt, wo mindestens 60 % angaben, gut oder sehr gut informiert zu sein.

Einfacher ausgedrückt wurde das heißen: Wenn jemand aus unserem Publikum sagt, er wußte gut Bescheid, so stimmt das in der Regel auch.

Schallplatten & Jazzpublikum

Ganz interessant ist auch noch das Verhältnis des Jazzpublikums zur Musikkonserve in Form der Schallplatte.

Schallplattenkauf pro Jahr N 138

bis 5 Stück	28	21,05 %
bis 10 Stück	24	18,04 %
bis 20 Stück	40	30,07 %
mehr als 20 Stück	41	30,82 %

Auf den ersten Blick kann man hier erkennen, daß über 60 % unseres Publikums mehr als 10 Schallplatten jährlich kaufen, 30,82 % sogar mehr als 20 Stück. Wenn man die Fragebogen genauer anschaut, so findet man sogar einen, der angibt 200 Platten jährlich zu kaufen, fünf reden von 100 und 80, 70, 60 usw. sind keine Seltenheit.

Auf die Frage, wieviel von diesen Platten reine Jazzplatten sind, ergab sich ein Prozentsatz von 75,22 %. Wenn man dann noch weiß, daß nur 66,66 % unseres Publikums über ein eigenes Einkommen verfügt,

kann man auf den simplen Schluß verfallen: Wer ein Jazzfan mit Einkommen ist, der kauft jährlich durchschnittlich mehr als 10 Schallplatten.

Die kulturelle Außenorientierung unseres Publikums

Von der demographischen Struktur unseres Publikums ausgehend können wir annehmen, daß sich sein kulturelles Interesse nicht im Jazz erschöpft. Mit 28 Begriffen für verschiedene Kultur-Genres wollten wir herausfinden, welchen Bereichen das besondere Interesse der Jazzfans gilt.

Kulturelle Interessen des Publikums N: 144

	Nennungen	%
Problemfilme	93	64,58
Moderne Malerei	93	64,5
Politische Filme	79	54,86
Modernes Theater	78	54,16
Neue Musik	69	46,3
Architektur	61	42,3
Politische Literatur	61	42,36
Gedichte	58	40,27
Klassische Literatur	55	38,19
Rockmusik	54	37,5
Sinfonische Musik	52	36,11
Fußball	43	29,86
Comics	42	29,16
Politsongs	41	28,47
Folk-Songs	40	27,77
Klassisches Theater	31	21,52
Volksmusik	31	20,30
Ballett	28	19,44
Unterhaltungsfilme	26	18,05
Musical	20	13,88
Sex-Filme	19	13,19
Westernfilme	17	11,80
Oper	11	7,63
Boulevard-Theater	9	6,25
Bestseller-Literatur	4	2,77
Operette	3	0,2
Roman-Hefte	1	0,69
Schlager	0	0

Unser überwiegend gebildetes Publikum interessiert sich in erster Linie für anspruchsvolle Kulturbereiche. Problemfilme (64,58 %), Moderne Malerei (64,5 %), politische Filme (54,86 %) und Modernes Theater (54,16 %) stehen an erster Stelle, knapp gefolgt von Neuer Musik, politischer Literatur und Architektur. Es geht hier also in erster Linie um kulturelle Genres, die als »politisch« oder »modern« bezeichnet werden. Auffallend ist, daß die seichten Kulturvergnügungen der großen Masse, wie Schlager (0 %), Romanhefte (0,69 %), Bestseller-Literatur (2,77 %) und Boulevard-Theater (6,25 %) in der Tabelle kaum aufscheinen. Rockmusik läßt sich noch ganz gut mit dem Jazz vereinen (37,5 %); ja sogar Volksmusik kommt mit 20,3 % nicht schlecht weg. Am wenigstens beliebt, nämlich gar nicht - ist die Schlagermusik bei den Jazzfreunden.

Klarer ausgedrückt heißt das, daß die Gemeinsamkeit des Jazz mit anderen Kulturbereichen darin bestehen kann, daß eine gewisse Exklusivität und Spezifität des Inhaltes besteht.

Die politische Orientierung unseres Publikums

Aufschlußreich ist vielleicht die Beantwortung der Frage nach dem politischen Standort einer Person: Wo würden Sie Ihren politischen Standpunkt sehen? Links — Mitte — Rechts

N: 132 (beantwortete Fragebögen)

	Nennungen	%
Links	75	56,81
Mitte	53	40,15
Rechts	4	3,03

Interessant ist die eindeutige Linksabweichung des Jazzpublikums vom Bevölkerungsdurchschnitt. Als Ursache muß man wieder die demographische Struktur der Befragten sehen, also das Alter, die Herkunft, die Bildung usw.

26,51 % des Publikums gibt außerdem an, politisch aktiv tätig zu sein.

Resümee

Die Analyse diese Befragung zeigt deutlich, daß das Publikum der »3 Tage Jazz« 1982 in Saalfelden eine homogene Gruppe darstellt, die im selben sozialen, politischen und kulturellen Kontext einzuordnen ist.

Auch die Hauptmerkmale, die KRÄHENBÜHL dem »eigentlichen Jazzpublikum« zuschreibt, bestätigen sich: Es ist ein Minderheitenpublikum, es setzt sich beinahe ausschließlich aus Jugendlichen zusammen und es gehört größtenteils dem Bürgertum an.

Weil wir hoffen, daß das so bleibt, werden wir heuer unsere Fragebogenaktion wiederholen. Einerseits zur Kontrolle unserer Ergebnisse, wo wir kaum eine Vergleichsmöglichkeit haben, andererseits, um zu erfahren, inwiefern sich die erhobenen Fakten ändern können.



WIR FREUEN UNS ÜBER JEDE ART VON MUSIK

Auszuge aus einem Interview, das Andrian Kreye mit Lester Bowie für die »Munchner Stadtzeitung« im Frühjahr 1982 führte

A K *Das Konzert hier in der Philharmonie (München) war ja gesteckt voll, und es war kein typisches Jazzpublikum. Warum glauben Sie, bekommt der Jazz wieder mehr und mehr Zulauf von jüngeren Leuten?*

L B Weil er eine intellektuelle Stimulanz ist. Junge Leute sind auf der Suche nach etwas, das sie intellektuell anregt und das sie fühlen können. Genau das ist Jazz. Ich glaube, daß nach all der Musik, die in den letzten Jahren gemacht wurde und nachdem sie alles gehört haben, daß das hier das Richtige für sie ist.

A K *Was halten Sie von der No-Wave-Bewegung, die den modernen Jazz tanzbar machte, um ihn einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, wie das bei James Blood Ulmer oder Defunkt der Fall ist?*

L B Ich bin für jede Bewegung, die irgendeine Musik zu irgendjemand bringt, für alles, das Leute dazu bringt, Musik zu lieben und sich zu öffnen. Es ist meist nur irgendein kleiner Anlaß, der die Leute dazu bringt, sich zu öffnen, ein Schlüssel. Jemand fängt an, Folkmusik zu mögen, dann hört er irgendwo etwas anderes, kauft sich vielleicht eine Jazzplatte und befaßt sich mehr damit. Alles, was hilft, Leute zur Musik zu bringen, ist eine gute Sache.

A K *Sie haben ja selbst bei einer »Defunkt«-Platte mitgespielt, haben Sie vor, mehr in dieser Richtung zu machen?*

L B Ich versuche, ein möglichst großes musikalisches Spektrum zu bekommen. Ich möchte mich nicht auf irgendetwas festlegen. Wir freuen uns über jede Art von Musik. Wir freuen uns über die Musik unserer Großeltern, wir freuen uns über die Musik der Zukunft, wir mögen alles, Electronics, Ragtime, es ist wie ein großes Fest. Ich möchte mich nie auf eine bestimmte Sache versteifen. Wenn man mich alles aufnehmen lassen würde, ich würde es tun.

A K *Aber Sie spielen nur mit akustischen Instrumenten. Glauben Sie, daß Electronics eine Art Käfig ist, der die Musik einengt?*

L B Ja gewiß, das sind sie. Aber Electronics sind genauso ein Teil des Ganzen. Es wurde mir genauso Spaß machen, mit einer elektrischen Band zu spielen, wie es mir Spaß macht, akustisch zu spielen. Was mich betrifft, ich möchte nicht immer das gleiche spielen müssen, weil ich mich nach einer gewissen Zeit langweile. Ich fühle so viel Musik in mir, die ausprobiert werden muß. Je mehr man, sagen wir vom Rock'n Roll versteht, desto eher versteht man Avantgarde, je mehr man von Avantgarde versteht, desto leichter versteht man alles andere.

A K *Wo sind Sie erfolgreicher, in Europa oder in den USA?*

L B In Europa sind wir weitaus erfolgreicher

A K *Warum ist das so?*

L B Hier bekommen die Leute meine Musik zu hören. Man hat hier die Möglichkeit, mich zu hören, in den Staaten kann ich recht selten spielen, vielleicht viermal, funfmal pro Jahr. Aber ihr hört ja nicht nur mich, sondern ihr hört eine große Menge aller Richtungen. Die Jazzbewegung der jungen Leute hier begann vor 20 Jahren. Jimi Hendrix brachte viele junge Leute zur Musik. Diese Bewegung hielt eine ganze Weile an und wird jetzt immer größer und größer. Immer mehr Leute, die die Rolling Stones mögen, mögen jetzt auch das Art Ensemble. Die Bewegung lebt wieder auf.

A K *Warum ist die Einstellung der Amerikaner zum Modernen Jazz wohl so distanziert?*

L B Weil die Europäer versuchen aufzuwachen und die Amerikaner versuchen weiterzuschlafen. Das ist die einzige Erklärung. Es ist als gäbe es eine Art Verschwörung, die versucht, die Leute abzuhalten zu begreifen. Hier sagt ihr: wir wollen lernen, ihr wollt unsere Kultur erschließen und befaßt euch ernsthaft damit. Ihr spielt nicht Polizei der Welt, ihr wollt nicht die Schwarzen oder El Salvador kontrollieren, ihr habt nicht überall auf der Welt Kriege. Die Staaten machen solche Dinge und müssen die Leute blöd behalten.

A K *Aber in Amerika gibt es doch so eine Unmenge hervorragender Musiker, ich begreife nicht, daß sie in ihrer Heimat so wenig beachtet werden.*

L B Ich bin jetzt seit 30 Jahren im Geschäft und begreife es selber nicht, aber es ist Tatsache. Trotz alledem, unsere Musik ist ja für die ganze Welt. Wir entwickeln die neue Weltmusik. Jazz ist Musik des ganzen Planeten Erde, eine Musik, die für alle Kulturen, für alle Völker repräsentativ ist. Da ist mal ein spanischer Teil, dort klingt etwas indisch, jedes Volk kann hören, daß seine Musik einen Beitrag geleistet hat.

A K *Glauben Sie, daß Europa eine eigenständige, charakteristische Jazzszene hat, oder daß es noch immer amerikanische Vorbilder kopiert?*

L B Nein, sie kopieren nicht nur, sie fühlen diese Dinge auch. Natürlich, wir haben diese Musik entwickelt und vorwärts gebracht und wir spielen auch die am weitesten entwickelte Musik. Ihr baut zum Beispiel sehr gute Autos, die Deutschen waren schon immer gute Ingenieure. Wenn ich also ein gutes Auto will, kaufe ich einen BMW, wenn ich gute Musik hören will, muß ich schwarze amerikanische Jazzmusiker hören, weil sie die einzigen sind, die die Musik voran gebracht haben. Diese Musik verändert sich noch, nicht wie die Klassik, oder wie alle Arten von Volksmusik, die stillstehen. Jazz ist die einzige Musik in Bewegung. Was der Europäer tut, ist, daß er seinen Beitrag zur Weltmusik leistet, daß er seine Empfindungen dazugibt.

A K *Wenn Sie improvisieren, was ist dann Ihre Hauptbeschäftigung, spielen, fühlen oder denken?*

L.B.: Eine Kombination aus allem. Du mußt immer offen sein, um spontan zu spielen. Du mußt dich in die Lage bringen, schöpferisch zu sein. Natürlich mußt du an alle möglichen technischen Dinge denken, wie Du atmest oder ähnliches, aber gleichzeitig mußt du alles vergessen können.

A.K.: *Eine letzte Frage noch. Durch alle einschlägigen Zeitschriften schwirren die Gerüchte von einer Auflösung des Art Ensembles, da sich alle Musiker zunehmend mit Soloprojekten profilieren. Ist da was dran?*

L.B.: Nein, nein. Wir haben schon immer einen Teil des Jahres an eigenen Projekten gearbeitet und den anderen mit dem Art Ensemble. Das ist der einzige Weg, um weiterzukommen. Wir gehen aus dem Ensemble heraus und entwickeln unsere eigenen Gruppen. Dann bringen wir das, was wir dort taten, in das Ensemble ein. Genauso bringe ich Dinge aus dem Art Ensemble in meine Gruppe ein. So bleibt alles in Bewegung.



ICH BIN ÜBERZEUGT, MAN KANN JAZZ SO SPIELEN, DASS DAS ALTE UND DAS NEUE ZUGLEICH ZU HÖREN SIND.

(Auszüge aus einem Interview, das der Jazzkritiker Bob Blumenthal für die amerikanische Zeitschrift »downbeat« mit Sonny Rollins im November 1981 führte.)

(Auszüge aus einem Interview, das der Jazzkritiker Bob Blumenthal für die amerikanische Zeitschrift »downbeat« mit Sonny Rollins im November 1981 führte.)

B.B.: *Was halten Sie von den Wünschen oder Forderungen des Publikums, ganz bestimmte Titel wie »Don't stop the Carnival« bei jedem Auftritt zu spielen?*

S.R.: Unser Auftritt dauert meist 90 Minuten. In meinem Fall gibt es einige Songs, wie eben zum Beispiel »Don't stop the Carnival«, die zu spielen ich einfach gezwungen bin. Ich spiele sie jedoch immer anders, vor allem die Länge variiert, und ich spiele andere Kompositionen, die wieder für andere Leute eine gewisse Befriedigung sind. Die Spontaneität drückt sich in der Länge der Songs aus. Wenn es gut läuft, dann spiele ich einfach länger. Das kann natürlich ein Problem werden, gerade dann, wenn ich ein Repertoire von fünf Titeln habe. Während eines Konzerts kann ich vier von ihnen während der 90 Minuten spielen, aber es haut nicht hin. Genau diese Wechselwirkung hält die Spontaneität am Leben. Ich möchte dieses begrenzte Repertoire jedoch nicht von zeitlichen Beschränkungen ableiten. Das hängt allein davon ab, was ich gerade auszudrücken versuche.

B.B.: *Können Sie noch immer unerwartete Kompositionen einbeziehen, wie es vor einiger Zeit Ihr Markenzeichen war?*

S.R.: Ich habe ein Stück im Repertoire, das sehr ungewöhnlich für mich und die Leute, die Jazz spielen, ist. Ich versuche auch noch immer zu komponieren

und meine Songs abwechslungsreich zu präsentieren. Ich habe eingesehen, daß Abwechslung der eigentliche Kern meiner Vorstellung ist und deshalb möchte ich auch jedes noch so unterschiedliche Element einbeziehen. Der Song, von dem ich vorher gesprochen habe, ist übrigens »Here you come again« von Dolly Parton.

B.B.: *Was führt eigentlich zum Wechsel der Musiker in Ihrer Band?*

S.R.: Ich habe den Ruf - diese Dinge scheinen mich nun aus längst vergangenen Zeiten einzuholen -, daß ich meine Bands nicht zusammenhalte, was eigentlich nicht richtig ist. Die Musiker, mit denen ich spielte - Al Foster, Mark Soskin und Jerome Harris - waren drei Jahre lang zusammen, was für die heutige Zeit ein sehr langer Zeitraum ist, besonders auch deshalb, weil die Gruppe nicht wirklich organisiert war, nicht als Gruppe lebte, weil eben jeder an einer anderen Schule unterrichtete. Ich habe lediglich unterschiedliche Elemente zusammengeführt. Es war einfach nicht so, daß jeder darauf erpicht war, dauernd zusammen zu sein. Wir waren zusammen, weil sie in meiner Band spielten. Verbindungen dieser Art können gar nicht von Dauer sein, und schon gar nicht, wenn jeder Musiker seinen Stil durchsetzen will und sich damit einen Namen machen möchte. Es hat nun einmal jeder Mensch seine eigenen Ambitionen.

Heute scheint die Betonung auch nicht auf einer ständigen Formation zu liegen, zum einen, weil jeder seinen eigenen Weg gehen will, und zum anderen wohl auch aus ökonomischen Überlegungen. Das Publikum will zudem immer mehr »Star«-Gruppen sehen, und so werden Zusammenschlüsse von Musi-

krn, die vor einiger Zeit noch ihre eigenen Gruppen geführt haben, immer häufiger. Eine Gruppe zu haben, die mich, den »Bandleader«, begleitet, das ist heute einfach out. Das Publikum ist an Gruppen wie Herbie Hancock's V.S.O.P. oder an den »Milestone Jazzstars« mehr interessiert. Ich habe mich darauf eingestellt und arbeite mit einer Gruppe von Musikern, die ich jeweils für ganz bestimmte Anlässe brauche. Ich habe überhaupt keine Lust, irgendwelche All-Star-Jobs anzunehmen. Es gab eine Zeit, da war ich dazu gezwungen, und mir hat die Tour mit den »Milestone Jazzstars« auch wirklich Spaß gemacht. Ich möchte trotz des erwähnten gegenwärtigen Trends aber wieder lieber öfter mit einer eigenen Gruppe arbeiten. Zum Beispiel habe ich im August eine Japantournee mit George Duke, Stanley Clarke und Al Foster bestritten. Das war für mich keine ideale Besetzung, aber das Publikum wollte uns so zusammen spielen sehen, und dem muß man auch Rechnung tragen. Eine eigene Band ist mir auch deshalb lieber, weil ich dann mehr Einfluß auf das Repertoire habe.

B.B.: *Es ist schon ein Klischee geworden, daß Rollins-Platten nicht den zündenden Funken haben, der seine Live-Auftritte prägt. Was bedeutet das für Sie als Musiker und eigener Produzent?*

S.R.: Ich habe diese Tatsache erkannt, daß ich mich bei Studioproduktionen mehr darauf konzentrieren muß, daß da eine gewisse Spannung entsteht, die der wechselseitigen Beeinflussung zwischen mir und dem Publikum während eines Konzertes nahekommt. Es ist auch ein psychologisches Problem für mich, in ein Studio zu gehen und dort genauso zu spielen, wie es mir sonst live für gewöhnlich möglich ist. Ich spüre aber, daß ich damit ein wenig besser zurechtkomme, seitdem ich mir dessen bewußt geworden bin.

B.B.: *Die Aufnahmen Ihrer Parts für die Rolling Stones LP »Tatto You« werden sich davon aber doch sehr unterscheiden haben?*

S.R.: Mick Jagger war ebenfalls im Studio und seine Gesangparts wurden gemeinsam mit meinen Saxophonparts aufgenommen. Dadurch war ich nicht mit dem über Kopfhörer zugespielten Material allein. Als Jagger das erste Mal mit mir Kontakt aufnahm, fragte ich ihn, was er vorhabe. Ich meine, die Stones sind in Ordnung, aber ich bin mit einer Menge ihres Materials überhaupt nicht vertraut. So habe ich ihn gebeten, mir einige Entwürfe von dem, was er beabsichtigte, zuzusenden, und wenn ich einen Zugang fände, dann würde ich mittun. Er hat mir einige Bänder geschickt, wir haben ein paar Mal darüber gesprochen und schließlich zusammengearbeitet. Ich habe erst später erfahren, daß die Stones begeisterte Jazzfans sind.

B.B.: *Und wie finden Sie das Ergebnis der Arbeit?*

S.R.: Ich weiß nicht, ob ich das sagen soll. Aber die Leute wissen ja, wie ich bin. Ich hatte eigentlich nie Lust, meine eigenen Arbeiten zu hören. Ich habe das Album nie gehört, außer als ich einmal irgendwo war, wo ich nicht verhindern konnte, daß es gespielt wurde. Aber das ist meine grundsätzliche Einstellung zu allen Produktionen. Ich höre das sehr genau an, während ich daran arbeite und verschiedene Varianten produziert werden. Doch wenn das Album fertig ist, höre ich es mir nicht mehr an.



B.B.: *Was sagen Sie dazu, daß Ihr Name auf dem Cover der Stones-LP nicht aufscheint?*

S.R.: Das regt mich nicht auf. Seitdem ich ein wenig besorgt bin, daß ich darauf nicht besonders gut klinge, bin ich eigentlich froh, daß ich nicht erwähnt bin. Es war die Arbeit der Stones, und ich glaube, sie haben auf den letzten Alben keinen einzigen zusätzlichen Musiker erwähnt.

B.B.: *Jetzt werden aber die Massen der Stones-Fans nie erfahren, daß sie Sonny Rollins gehört haben?*

S.R.: Nun, ich weiß nicht, wieviele Stones-Fans mich mögen werden. Ich glaube nicht, daß ich eine Menge Stones-Fans auch für mich gewinnen kann. Das bezweifle ich. Vor kurzem haben mich die Stones eingeladen, bei ihren Live-Konzerten mitzuspielen. Ich hätte in der Rock-Szene sicher eine Menge Geld machen können, und viele Rock-Fans hätten mich hören können, aber ich bin einfach kein Rolling Stone. Ich habe meine Pläne, und die will ich realisieren.

B.B.: *Nach einer alten Theorie verlieren Künstler ihre Schaffenskraft, wenn es ihnen ökonomisch gut geht?*

S.R.: Als Künstler halte ich von dieser Theorie überhaupt nichts. Ich möchte jetzt nicht versuchen, die »hungrigen Kämpfer« abzuwerten - natürlich wird ein Mensch, der hungrig ist, immer »wilder« werden - wie auch immer, ich habe eine Menge Burschen gesehen, die sich völlig aufzehrten, weil sie während ihres Lebens keinen einzigen ökonomischen Erfolg hatten. Wenn ich an mich denke, ich kämpfe auch noch immer. Das einzige was für mich besser geworden ist, ist die Möglichkeit, daß ich mehr Freizeit habe und die auch tatsächlich nutzen kann. Ich muß nicht mehr um Mitternacht auf die Mitte der Brücke wandern. Wenn das so gesehen werden kann, daß ich deshalb meinen inneren Motor abgestellt habe, von mir aus. Ich glaube nicht, daß es auch nur einen einzigen Jazzmusiker gibt, der so viel Geld hat, daß er sich nicht mehr darum kümmern braucht, wie seine Musik klingt. Zumindest kenne ich keinen. Die Leute, mit denen ich Kontakt habe, ohne Rücksicht auf ihren ökonomischen Erfolg,

müssen einfach gut sein und stecken eine Menge Arbeit in das, was sie tun. Das ist nun einmal die Wirklichkeit. Deshalb glaube ich einfach nicht, daß man arm sein muß.

Viele Künstler waren arm, daran kann man nichts ändern, aber ich glaube, irgendwie kann es ein Mensch immer schaffen. Monk ist immer Monk geblieben, egal ob er sich gefreut hat, in einem großen und bekannten Studio zu spielen, oder oben in seinem Schlafzimmer gespielt hat - was wir tatsächlich getan haben. Es war immer diese eine Musik, weil er ein Musiker war, der spielen wollte und der seine Musik geliebt hat. Deshalb hat er es auch geschafft und wurde auch anerkannt.

B.B.: Sprechen wir noch über den Unterschied zwischen dem Jazz von heute und - sagen wir - dem vor zwanzig Jahren. Ein Freund von mir sagt gerne, daß der Jazz nicht tot sei, sondern nur vorbei. Anders gesagt, eine natürliche musikalische Entwicklung hat ihren Endpunkt erreicht, wie die europäische Orchestermusik des 19. Jahrhunderts, und alle weiteren Entwicklungen werden von so vielen Einflüssen bestimmt, daß die Menschen diese Musik nicht mehr als Jazz erkennen oder bezeichnen werden?

S.R.: Ein Mensch wie ich kann nicht daran glauben, daß das wahr ist. Ich glaube, da ist eine direkte Verbindung zwischen dem Jazz der Frühzeit und dem Jazz jedweder Epoche, da ist einfach ein wesentlicher Kern. Ich bin überzeugt, man kann Jazz so spielen, daß das Alte und das Neue zugleich zu hören sind. Das hängt nur davon ab, wie ich zu spielen versuche und was ich persönlich mache. Aber vielleicht erreicht der Jazz den Punkt, wo er nicht mehr Jazz ist. Ich glaube, das grundlegende Wesen des Jazz ist bereits erarbeitet, das kann nicht mehr wirklich geändert werden. Ich höre mir zum Beispiel Louis Armstrong an, und da höre ich etwas, das ich in allem gerne hören mochte, was da Jazz genannt wird.



**auch Oliver Lake trägt
HERZOG Hüte**

5760 Saalfelden – Almerstraße

EINE STIMME FÜR DIE BEDÜRFNISSE MEINES VOLKES

(Auszuge aus einem Interview, das Arthur Taylor mit Nina Simone in Paris führte. Die Auszüge sind dem Buch »Notes and Tones. Musician-to-Musician Interviews« entnommen.)

A.T.: *Wer hat Sie am stärksten beeinflusst?*

N.S.: Ich wurde und werde noch immer von jeder Art von Musik, die ich hören kann, beeinflusst. Meine Familie war sehr religiös und deshalb durften wir Kinder keine weltliche Musik hören, aber ich hatte schon Gefallen daran gefunden: Ella Fitzgerald, Buddy Johnson, Ivory Joe Hunter oder Louis Armstrong. Von den Klassikern gefielen mir besonders Marian Anderson und Bach, in dessen Musik ich regelrecht verliebt war. Und da waren natürlich auch die Pop-Stars, die ich im Radio hörte. Ich habe schon im Alter von drei Jahren das, was wir Blues und Gospel nennen, gesungen und bin natürlich auch davon beeinflusst.

A.T.: *Haben Sie Ihren Stil in irgendeiner Weise verändert?*

N.S.: Ja, in einem gewissen Sinn. Prinzipiell bin ich immer an Liebesliedern interessiert. Ich bin eine ewige Romantikerin. Als mein Volk für die Gleichberechtigung zu kämpfen begann, dachte ich, daß ich mich aus meinem Versteck herausraufen könnte. Seit meinem dritten oder vierten Lebensjahr wußte ich, was Rassismus bedeutet. Ich wußte aber auch, daß ich darüber nicht sprechen konnte. Mit der Zeit näherte sich meine politische und musikalische Entwicklung immer stärker den Bestrebungen der Schwarzen auf der ganzen Welt. In dem Maße, wie sie sich behaupteten, fühlte ich mich frei genug, dem zuzustimmen. Und ich sagte mir, daß es Zeit sei, von den Liebesliedern zu Songs überzugehen, die sich mit dem beschäftigten, was gerade aktuell für mein Volk wichtig war. Ich kann doch meine Musik als eine Stimme einsetzen, die auf der ganzen Welt gehört wird, als eine Stimme für die Bedürfnisse meines Volkes. Ich glaube, es ist meine Pflicht, die Gefühle meines Volkes zum Ausdruck zu bringen, und ich bin ja privilegiert, es auch tun zu können. Du kannst als Musiker auch Politiker sein: Man muß es nur singen. Wenn Text und Musik entsprechen, wird es jeder verstehen und fühlen.



Ich bin militanter geworden. Für mich ist im Moment das Problem zwischenmenschlicher Beziehungen nicht so wichtig wie die Aufgabe, alle schwarzen Menschen zu einen, sie dazu zu bringen, ihre Streitigkeiten hintan zu stellen und gemeinsam für die Menschenrechte zu kämpfen. Irgendwann werde ich wieder zu Liebesliedern zurückkehren. Es macht auch keinen Spaß, jeden Tag auf die Bühne zu gehen und Protestsongs zu singen. Ich liebe die Liebe, doch ich bin eine Sangerin und kann Millionen Menschen beeinflussen. Musik ist doch eine der einflußreichsten Kräfte, die wir haben.

A.T.: *Werden Sie auch zukünftig Protestsongs singen?*

N.S.: Was ich in der Zukunft mache, hängt davon ab, was meinem Volk passiert. Wenn sie sich wieder verstecken, singe ich vielleicht wieder Liebeslieder, wenn wir in unseren Bemühungen weiter Fortschritte machen, werde ich weiter Protestsongs singen. Protestsongs sollen ja nicht irgendwen in den Tod treiben, ich möchte ja nur, daß alle wissen, wer wir sind und was wir wollen.

Ich glaube, Frauen sind ewige Mütter, sie mochten immer wissen, wie sie helfen können und sie mochten kontrollieren, so wie sie ihre Kinder unter Kontrolle haben wollen. Das ist einfach mütterlich und ich glaube nicht, daß daran etwas Negatives ist. Frauen sind von Dingen, in denen sie in gewisser Weise aufgehen können, immer beeindruckt. Das ist das Seltsame an Frauen. Das erste, was dich eine schwarze Frau fragt, wenn du ihr Haus betrittst, ist, ob du hungrig bist. Und während des Essens wird sie dich fragen, ob es dir schmeckt, und es wird besser sein, wenn du sagst, daß es dir schmeckt, denn sie will, daß ihre Arbeit anerkannt wird. Ich könnte jetzt noch stundenlang darüber reden, aber ich meine, wenn Sie »Soul on Ice« von Eldridge Cleaver oder »The Man Who Cried I Am« von John H. Williams gelesen haben, dann verstehen Sie, was ich sagen will.

A.T.: *Wie denken Sie über die Verwendung der Elektronik in der Musik?*

N.S.: Ich bin überzeugt, daß die Elektronik, wenn man mit ihr umgehen kann, sehr effektiv eingesetzt werden kann. Doch ich vermute, Sie fragen mich, was ich von diesen lauten Rockgruppen halte. Die haben ausgezeichnete Equipments, aber sie haben nicht die Einsicht oder die Erfahrung, daß mit Lautstärke auch die Ohren der Zuhörer ruiniert werden. Ich meine, Elektronik soll nur von denen eingesetzt werden, die mit Musik wirklich vertraut sind und auch die Wirkung auf die Zuhörer abschätzen können.

A.T.: *Was halten Sie von der Musik der Beatles?*

N.S.: Die Beatles waren insofern gut, als daß sie auf unsere Musik in ihrer weißen Welt aufmerksam gemacht haben. Vielleicht haben die Zuhörer nur den Beatles zugejubelt und sind noch immer die selben Rassisten, aber ich glaube doch, daß wir durch die

Beatles profitiert haben daß jetzt mehr Leute unsere Musik zumindest anhoren Die Geschichte wird noch beweisen was die Musik der Beatles wirklich taugt

A T *Sind Sie jemals von einem Kritiker als Jazzsängerin bezeichnet worden?*

N S Die Kritiker können sich nicht entscheiden Einmal bin ich eine Jazzsängerin dann wieder nicht einmal eine Jazzsängerin die noch irgendeinen Zusatz bekommt Die Wahrheit ist daß die Kritiker nicht wissen wer ich wirklich bin und darüber bin ich froh

A T *Woran denken Sie oder was fühlen Sie beim Wort »Jazz«?*

N S Max Roach hat den Begriff von der Technik her definiert Jazz ist aber nicht nur Musik das ist eine Lebenseinstellung eine bestimmte Art zu fühlen und zu denken Ich glaube daß die Schwarzen in Amerika der Jazz sind Alles was sie tun - der Slang den sie sprechen die Art zu gehen die Art zu sprechen die Wortschöpfungen - all das ist für mich genauso Jazz wie die Musik die wir spielen Jazz ist nicht nur Musik es ist die Definition für den schwarzen Afro-Amerikaner

A T *Wie ist Ihr Verhältnis zur Mode?*

N S Mode ist ein Teil von mir Ich habe Ihnen erzählt daß es seit 15 Jahren mein Traum ist, in irgendeinem Modejournal Kleider vorzuführen Schwarze Frauen mochten ebenfalls schon sein und das ist schwer, wenn jeder um dich herum sagt, daß nur blonde, blauaugige Frauen schon seien Für mich ist das sehr wichtig, weil es damit zusammenhängt, was man unter Schönheit versteht Mode an sich ist nicht schön, aber wenn du weißt, wie du mit ihr umgehen kannst, wie du dich mit Kleidung verwirklichen kannst oder auch verändern kannst, dann ist Mode eine brauchbare Sache

PLÄDOYER FÜR PFEIFKONZERTE. BEMERKUNGEN ZU EINEM RAND- PHÄNOMEN DES JAZZ UND EIN EXKURS ÜBER DAS THEATERVERGNÜGEN.

Bemerkungen zu einem Rand-Phänomen des Jazz und ein Exkurs über das Theatervergnügen.

von Meinrad Buholzer

Zum Wesen des Jazz gehört ein gelockertes Publikums-Bewußtsein im Vergleich zum konventionellen burgerlichen Kunst-Verstandnis Wo die einen in gepflegter Toilette, wie es so schon heißt, erscheinen und sich dann für Stunden ruhig niederlassen, höchstens noch ein geflüstertes Wort wagen, um dann nach getanem Kunst-Werk in eine kurze, kanalisierte Euphorie auszubrechen, wo die einen sich also aus freiem Willen hochster Disziplin unterwerfen, da herrscht bei den andern das nackte Chaos Da wird gepfiffen und geschrien, hemmungslos geplaudert und gelacht da wird Bier geöffnet und überdies nicht einmal der Konzertsaal respektiert die Jazz-Fans spazieren herein und hinaus wie es ihnen gerade passt

Zugegeben, sie können einem an die Nerven gehen, diese Pfeifer und Schreihalse Da grohlen sie, mitten in einem Solo, zerschlagen ihre Bierflaschen oder übertunchen ein subtiles Piano-Solo mit einem Palaverpegel Je nachdem auf welcher Seite ich bin, erscheint mir der Wunsch nach sitzsameren Formen nicht ganz unbegreiflich

Doch man verschone mich vor der Zelebration von Kunst in heiler Konzertsaalatmosphäre Ein Jazz, der nach andachtsvollem Publikum mit kleinburgerlichen Vornehmheitsmanieren verlangt, subventioniert natürlich, wäre zumindest mit Anführungszeichen zu versehen Er wäre klassisch geworden, E-Musik im todernten Sinne, Jazz, der keiner mehr ist

Das haben wir doch immer am Jazz gepriesen Daß er die kunstliche Trennung zwischen Musiker und Publikum aufgeweicht habe, daß er von der Auseinandersetzung lebe, von der Konfrontation mit dem Publikum und dem Zeitgeist Daher doch auch die unzähligen Live-Aufnahmen, die von der Atmosphäre her dichter sind als sterile Studioprodukte

Würde in unseren Konzerten nicht mehr gepfiffen, kamen keine Rufe mehr aus dem Auditorium, konnte das Publikum nicht mehr seiner Begeisterung oder seiner Ablehnung spontan Ausdruck geben, wurden die Musiker ihre Improvisationen bald nur noch aufzuführen, über unsere Köpfe hinweg, wie irgendein Musikfestwochen-Maestro Die Stars auf den Bret-

tern wußten ja nicht mehr, was die Zuhörer, die da in burgerlicher Wohlanständigkeit still im Saale sitzen, von ihrer Musik halten
Dazu fällt mir ein Funeral

Exkurs über das Theatervergnügen

Falsch wäre es allerdings, das gelockerte Kunstverständnis allein dem Jazz gutzuschreiben. Das hatte sich nämlich schon bewahrt, bevor ein aufgeklärtes Bürgertum im letzten Jahrhundert das Kunst-Erleben zum musischen Gotterdienst im Andachtsraum umfunktionierte.

Bei Gil Blas können wir nachlesen, daß Schauspieler vor Widerspruch aus dem Publikum geschützt waren. Thomas de Quincey geht in die Oper, um das Opium vorzugsweise auf der Galerie, spektakulärer entfalten zu lassen als an jedem andern Ort. Und auch Casanova geht nicht nur ins Theater, um Musik zu hören. Samuel Pepys, Beamter der britischen Marineverwaltung, besucht in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts die Theater zum Vergnügen, schaut rein, geht wieder raus, wenn's ihm nicht paßt, zieht dann vielleicht in die Oper. Das Theater ist so offen wie ein Pub - und manchmal so intim wie ein Bordell. Und Pepys benutzt die Visite auch aus Karriere-Gründen. Oder um einen Blick auf die Mädchen zu werfen. Zur Illustration ein Eintrag aus dem Tagebuch, unter dem 28. Januar 1661:

»Nochmals 'Die verlorene Dame' gesehen, die mir jetzt besser als vorher gefiel. Während ich auf meinem Platz saß, drehte sich eine Dame um und spuckte mich aus Versehen an; da sie sehr hübsch war, regte ich mich nicht weiter darüber auf.«

Der deutsche Verleger und Essayist Wolf Jobst Siedler hat in einer glänzenden »Verteidigung des Fernsehens« eben dieses Phänomen aufgegriffen und auf das Theater als einen der großen Schauplätze des politischen, geistigen und gesellschaftlichen Lebens des Barock und des Rokoko verwiesen, wo das Geschehen im Parkett mindestens so wichtig war wie jenes auf der Bühne. Bis dann die Wende zum Schlimmen kam. Wo die »Besichtigen des Theatralischen eine anstrengende Sache wird, die alle festliche Gelöstheit verbietet und hohe Anforderungen an die Kunstentschlossenheit des Besuchers stellt.«

»Während sich in den Theatern eine zwischen Kirchgang und Oberseminar balancierende subventionierte Bemühen aufs massig gepolsterte Klappgestell zwingt«, nehme das Fernsehen für sich ein, »weil es dem Geist geloster Aufmerksamkeit zuträglich ist und weil es jene heiter kunstfreundliche Geselligkeit rehabilitiert, die dem Wesen der Kunst angemessener ist als die beflissene Ernsthaftigkeit im Parkett, der das zum Nachbarn geflüsterte Wort ein Skandalon ist.«

Der Fernseher, so schreibt Siedler, weigere sich in jene ehrerbietige Trance zu verfallen, die man der Kunst gegenüber erwarten dürfe. »Er spricht mit seinen Nachbarn. Er inhaliert schädlichen Rauch. Er nimmt die verschiedenen Flüssigkeiten zu sich und treibt - etwa in weiblicher Gesellschaft - auch sonst noch allerlei, was von Unbotmäßigkeit gegenüber dem Geist der Kunst zeugt.«

Ende des Exkurses über das Theatervergnügen

Dem Rückzug des Theaters aus dem gesellschaftlichen Leben steht nun aber doch der Vorstoß des Jazz (und des Rock und Folk) gegenüber. Die Wiedergeburt des gelosten Kunstgenusses. Wobei das Jazz-Konzert, uns mit den Nachteilen des Flimmerkastens verschonend, die Vorteile des Theaters bietet. Freilich nicht die ganze Fülle, auf ein paar Annehmlichkeiten barocker Theater-Infrastruktur müssen wir verzichten. Und auch der Unbotmäßigkeit sind Grenzen gesetzt. Schließlich ist auch das Spektrum der Bevölkerungsschicht nicht ganz so breit wie beim alten Theater.

Doch im Ganzen gesehen darf sich, was wir da zuruckerobert haben, sehen und hören lassen.

Wozu's aber führt, wenn wir störungsfreie Konzerte anstreben, Ruhe und Ordnung im Saal, mag folgendes Beispiel zeigen:

1978, Dizzy Gillespie spielt in Luzern. Der Musiker, der den Job des Trompeters in den letzten Jahren zusehends mit dem eines Conférenciers für etablierte Jazz-Konsumenten ausgetauscht hat. Dizzy Gillespie also erzählt wieder einmal in epischer Länge einen alten Witz und von einer Einladung im Weißen Haus. Da schreit einer, der lieber die Trompete hören möchte, in den Saal. Von einer Sekunde zur andern wechselt der Gesichtsausdruck Gillespies von selbstgefälligem Lächeln zu verletztem Stolz und zu Wut. Aber leider greift er immer noch nicht zur Trompete (was immerhin sein schlagendstes Gegenargument sein konnte), sondern palavert weiter, verlangt, daß man den ungesitteten Konzertbesucher aus dem Saal weist und weigert sich zu spielen, bis das geschehen ist. Die Stimmung ist gequält, peinlich.

Doch es geht auch anders. 1977, Jazzfestival Nyon. Es spielen Daniel Humair, Francois Jeanneau, Henri Texier, einen Jazz, genährt von der Tradition, gespielt mit zeitgenössischem Feeling. Doch einem Mann ist das zu wenig free. Mit lauter Stimme schreit Bobby Few, total besoffen, immer wieder durch die Aula: »It's commercial« und »We are not in the fifties, we are in nineteenseventyseven«. Das Trio läßt sich nicht storen, spielt weiter, den vierten, schreienden Mann allenfalls, improvisierend verarbeitend. Dann zum Schluß, stellt Humair die Formation vor: »Saxophone - Francois Jeanneau Contrebasse - Henry Texier A la batterie - Daniel Humair Musique du Trio Textes de Bobby Few, pianiste-avantgardiste.«

Schallendes Gelächter, einen Punktesieg für die Musiker auf der Bühne, eine vergnügte, entspannte Atmosphäre.

P S

So ganz konsequent mag ich das Prinzip schrankenloser Publikumsfreiheit freilich nicht anwenden. Ich warne ausdrücklich jeden Grohler und Pfeifer, mir während eines Solos von Cecil Taylor zu nahe zu treten. Auch die Dame, die mich aus Versehen anspuckte, mußte schon sehr, sehr hübsch sein. Taylor, dessen Musik ich im Gegensatz zu anderen Leuten weder mit Kalte noch mit Eis oder Polarnächten assoziiere, sondern im Gegenteil als heiß, soultrachtig, sinnlich und überdies noch als in verschiedenen Traditionen verwurzelt erfahre und erfühle — Taylor will ich einfach pur.

DISCOGRAPHIE

Karl Berger

We are you, 71 Calig
With silence, 72, Enja
All kinds of time, 76, Sackville
Interludes, 77 FMP
Woodstock Orchestra Live, 79, MPS
Season change, 79, Circle

Lester Bowie

Number 1 + 2, 67, Nessa
Fast last, 74, Muse
Rope a dope, 75
Duet + P. Wilson, 78, IAI
The 5th power, 78, Bl. Saint
African children, 2 LP, 78, Horo
The great pretender, 81, ECM
All the magic, 2 LP, 82
+ Shepp: Blase, 69
diverse mit Art Ensemble of Chicago

Archie Shepp

New York Contemporary Five, 63, Storyville
The house I live in, 63, Steeplechase
Four for Trane, 64, Impulse
Fire music, 65
Live at Donaueschingen, 67, MPS
Live at the Panafrican Festival, 69, BYG/Affinity
Yasmina, a black woman, 69
Poem für Malcolm, 69
Blase, 69
Coral rock, 69, Amerika
Things have got to change, 71, Imp
Attica blues, 72
There's a trumpet in my soul, 75, Arista
A sea of faces, 75, Bl. Saint
Steam, 76, Enja
Goin home, 77, Steeple
Ballads for Trane, 77, Denon
Duet + Dollar Brand, 78
Live at the Totem, 79, Marge
The long march + Roach, 2 LP, 79, HatHut
Attica Blues Big Band Live, 2 LP, 79, Bl. Marge
Trouble in mind, 80, Steeple
Looking at Bird, 80
Here comes the Family, + f. of Percussion, 80, Nigara
My man - Tribute to Bechet, 81, Impro
Mama Rose, 82, Steeple
Soul song, 83, Enja

Horace Parlan

Arrival, 73, Steeplechase
No blues, 75
Frankly speaking, 77
Blue Parlan, 78
Musical yours, 79
The maestro, 79
+ Shepp: Going home, 77
Trouble in mind, 80

Urszula Dudziak

Ulla, Popeye
+ Urbaniak: Heritage, 77, MPS
+ Coryell/Urbaniak Duo, 82, Keytone

Essiet O. Essiet & Don Mumford

+ Brand: Zimbabwe, 82, Enja

Nina Simone

Live in Paris, 2 LP, Festival
A very rare evening, PM
In Concert, Accord
Here comes the sun, RCA
Poets
Sing the blues

Sam Rivers

Fuchsia swing song, 65, Blue Note
Conturs, 65
A new conception, 66
Involution, 2 LP, 66/67
Hues, 71/72, Impulse
The live trio session, 2 LP, 72/73
Streams, 73
Crystals, 74
Sizzle, 75
Rivers + Dave Holland, Vol 1+2, 76, IAI
Black Africa, 2 LP, Vol 1+2, 76 Horo
The tuba trio, Vol 1-3, 76, Circle
The quest, 76, Red Rec
Rendezvous, 77
Paragon, 77, Fluid
Waves, 78, Tomato
Contrasts, 79, ECM
First cycle, 80, Dartmouth
Live at Jazz Unite, 81, Marge
Winds of Manhattan-Colours, 82, Bl. Saint

Beaver Harris

From ragtime to no-time, 74/75, 360 Rec
In Sanity, 2 LP, 76, Bl. Saint
Safe, 79, Red Rec
Beautiful Africa, 79, Soul Note
Neqcaumongus, 79, Cadence
+ Shepp: Sea of faces, 75, Bl. Saint
+ Lacy: Trickles, 76
+ Jazz composers orchestra, 2 LP, 68, JCOA/ECM

James Blood Ulmer

Tales of Cpt. Black, 78, AH
Are you glad to be in America, 80, Phil
No wave, 80, MöMu
Free lancing, 81, CBS
Black rock, 82
New Blood, 82
+ A. Blathe: Lenox Ave breakdown, 78, CBS
Illusions, 80

Sonny Rollins

Tenor madness, 56, Prestige
Saxophone colossus, 56
At Village Vanguard, 57, Blue Note
The freedom suite, 58, Riverside
Trio/Brass, 58, Verve
Stuttgart 1963, Jazz Anth.
Live in Europa, 63
The Bridge/Sonny meets Hawk, 2 LP, 62/63, RCA
What's new/Our man in jazz, 2 LP, 62
Now's the time/Standard S.R., 2 LP, 64
There will never be another you, 65, Impulse
On Impulse, 65
Alfie, 66
Horn culture, 73, Milestone
Live in Japan, 73, RCA-Victor
Cutting edge, 74, Miles
Easy living, 77
Don't stop the carnaval, 2 LP, 78
Don't ask, 79
Love at first sight, 80
No problem, 81
Reel life, 82

Cecil Taylor

World of C.T., 60, Candid
Unit structures, 66, Blue Note
Paris Concert, 66, BYG
Praxis, 2 LP, 68, Praxis Jazz
Fondation maeght, 3 LP, 69, Shandar/Prest
Indent, 73, Arista
Silent tongues - Montreux 74
Dark to themselves, 76, Enja
Air above mountain, 76
Live in the Black Forest, 78, MPS
One too many salty swift. . ., 3 LP, 78, HatHut
It's in the brewing luminous, 2 LP, 80
Fly, fly, fly, 80 MPS
Calling it the 8th, 81, HatMusics

Jimmy Lyons

Other afternoon, 69, BYG/Affinity
Push pull, 3 LP, 78, HatHut
Jump up/Waht to do about, 2 LP, 80, HatHut
Riffs, 80, HatMusics
+ Cyrille: Nuba, 79, BL.Saint
diverse mit C. Taylor 1960-1983

Karin Krog

Live at the Festival, 73, Enja
You must believe in spring, 74, Polydor
Gershwin with Krog, 74
We could be flying, 74
Hi Fly + Shepp, 76, Comp
Karin Krog - John Surman, 82, ECM

Odean Pope

Almost like me, 82, MòMu
+ Roach: Pictures i a frame, 79, Soul Note
The light, 82, Black Saint

John Surman

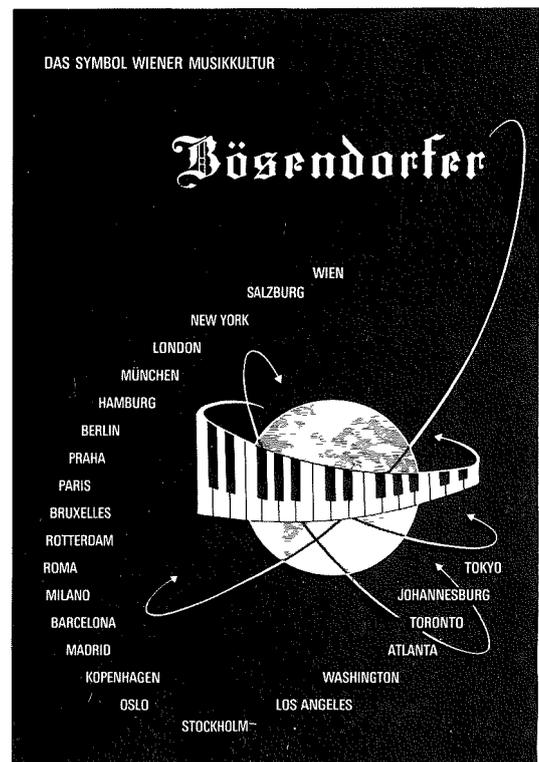
The Trio, 2 LP, 70, Dawn
Live in Altena, 71, JG
S O S, 75, Ogun
Live at Moers Festival, 75, MòMu
Mumps-Matter of taste, 77, MPS
Upon reflection, 79, ECM
Amazing adventures of Simon Simon, 81
Karin Krog - John Surman, 82

Jan Garbarek

African peppercorn, 70, ECM
Sart, 71
Triptykon, 72
Witchi tai to, 73
Luminescence, 74
Belonging, 74
Dansere, 75
Dis, 76
My song, 77
Places, 77
Photo with, 78
Magico, 79
Aftenland, 79
Folksongs, 79
Eventyr, 80
Path prints, 81

Eberhard Weber

Yellow fields, 75, ECM
The following morning, 76
Silent feet, 77
Fluid rustle, 79
Little movements, 80
Later that evening, 82



**Ausführung sämtlicher
Elektroarbeiten**

elektro eder

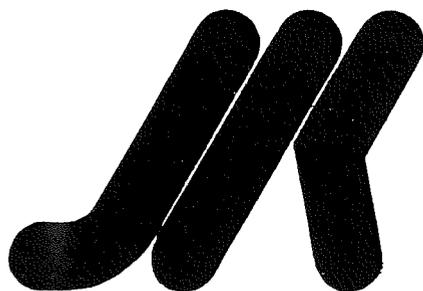
Ing. Hubert Eder

A-5760 Saalfelden, Loferer Straße 30, Telefon (0 65 82) 23 20, 34 24

Filialen:

5761 Maria Alm 6, Telefon (0 65 84) 356

5753 Saalbach 280, Telefon (0 65 41) 72 13



WOHNSTUDIO J. KIRCHMAYR

ALMERSTR. 10 SAALFELDEN 06582/2337

TEPPICHE · VORHÄNGE · TAPETEN · SONNENSCHUTZ ·

POLSTERMÖBEL MASSGEFERTIGT...

**... verkauft Würstl
bei Jazzfestivals**

BEI UNS BEZAHLEN JUNGE LEUTE KEIN LEHRGELD, SIE BEKOMMEN ES.



Wer jung ist, braucht meist eine Wohnung,
ein Fahrzeug und vieles andere.

Wir helfen mit Tips, Ideen und haben viele gute Vorschläge,
wie man seine Wünsche am besten und schnellsten finanziert.

HYPO-JUGENDSERVICE.

SALZBURGER LANDES-HYPOTHEKENBANK

5010 SALZBURG, Residenzplatz 7 ☎ (0 66 2) 43 5 21-0

5020 Salzburg, Dreifaltigkeitgasse 16 ☎ (0 66 2) 73 8 21
5020 Salzburg, Petersbrunnstraße 1 ☎ (0 66 2) 41 6 24
5020 Salzburg, Lindhofstraße 5 ☎ (0 66 2) 35 2 24
5101 Bergheim, Lengfelden 175 ☎ (0 66 2) 51 1 19
5500 Bischofshofen, Bahnhofstraße 13 ☎ (0 64 62) 34 52
5400 Hallein, Kornsteinplatz 10 ☎ (0 62 45) 43 51
5730 Mittersill, Mittersill 46 ☎ (0 65 62) 44 31
5760 Saalfelden, Bahnhofstraße 24 ☎ (0 65 82) 26 44
5582 St. Michael/Lg., Postgebäude ☎ (0 64 77) 611



Urlaub aktiv

Urlaub mit Pfiff

SAALFELDEN

MIT DEM RITZENSEE

*Ferien in einer Bilderbuchland-
schaft. Schwimmen, Wandern,
Bergsteigen in einer der
schönsten Gebirgslandschaften
Österreichs. Tennis im Freien
und in der Halle, baden im
modernen geheizten Freibad
oder im Naturmoorbad Ritzensee.*

*Und das neue Saalfeldner
Ferienerlebnis: die längste
Sommerrodelbahn der Welt.*

**Auskünfte
und Informationen:**

*Verkehrsverein A-5760 Saalfelden
Salzburger Land - Österreich
Tel. 06582/25 13*

