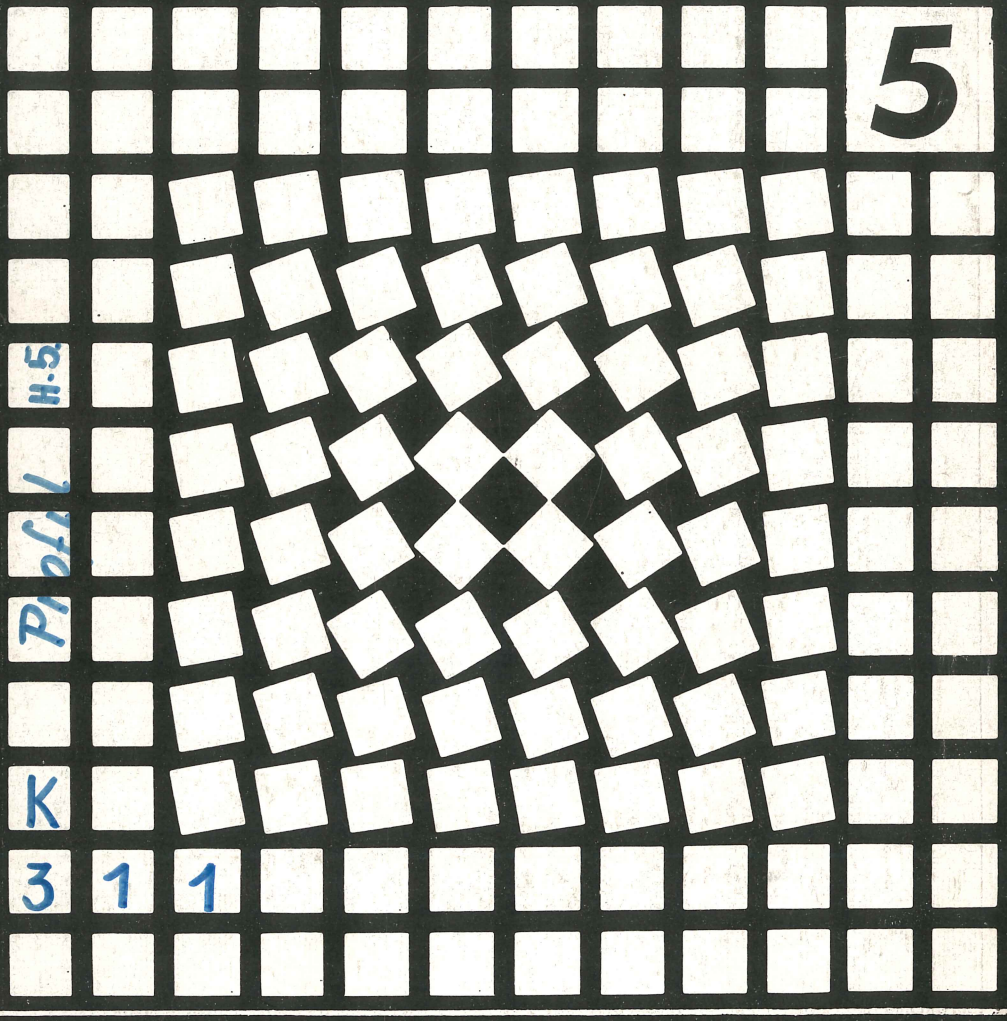
profil

METHODIK ZUR TANZMUSIK

5



Profil H.5
K
3 1 1

ELB MEADOW RAMBLERS

Steck Brief

ELB MEADOW RAMBLERS

+++ BESETZUNG: Frank Bartsch (tp, harm); Klaus Schuhmann (cl/as); Dr. Henning Löber (tb); Dieter Kluge (as, bs); Gert Hausmann (lead; p); Wilfried Matthäus (b); Dr. Heinz Rebsch (g/bj); Dr. Ronald Boldt (bj/g); Hans Georg Werner (dr/wb) — bis auf den Trompeter Henning Löber, der 1984 zu uns kam, seit 12 Jahren in heutiger Besetzung konstant; wir sind alle mit der Technischen Universität Dresden eng verbunden und tagsüber in technischen Berufen tätig; Altersspanne: 22 bis 52 + MUSIKALISCHE QUALIFIZIERUNG: Dieter Kluge absolvierte ein zweijähriges Abendstudium an der Musikhochschule „Carl Maria von Weber", alle anderen nahmen bzw. haben Privatunterricht. + „LEBENDE VORBILDER": Dresdner Tanzsinfoniker — einige von ihnen waren unsere Lehrer. Weitere Namen möchten wir nicht nennen, da es viel zuviel gute Leute gibt, die zeigen, wie es gemacht wird. Wir spielen eine Musik, die sich weder streng an Persönlichkeiten noch einen bestimmten Stil lehnt. + REPERTOIRE/STILISTIK: Wir bevorzugen 4/4 swingenden Rhythmus, also einen Dixieland, der den Swing ansteuert. Unsere Musik lebt von der führenden Stimme der Trompete. Das Repertoire hat sich in den 30 Jahren unserer Existenz verändert. Es ist wohl eine Frage der Entwicklung, was man spielt. Und so bleibt es nicht aus, daß sich modernere stilistische Wege finden. Für uns ist es nicht mehr möglich, den Dixie der 20er Jahre zu interpretieren. Wir bevorzugen 1985 die Musik der Zeit um 1940. 30 Jahre ELB MEADOW RAMBLERS, das heißt Nachvollziehen des stilistischen Prozesses des frühen Jazz — vom New Orleans bis zur Swing-Ära. Wir legten uns in der 30jährigen Existenz nie stilistisch fest, sondern waren offen für alles Neue innerhalb des traditionellen Jazz. + STATIONEN DER ENTWICKLUNG: am 13. März 1955 von Schülern, Lehrlingen und Studenten in der Dresdner Gaststätte „Elbfrieden" gegründet; von Anfang an Auftritte insbesondere in Dresdener Studentenklubs — vorrangig zur Faschingszeit, Konzerte in anderen Teilen der DDR — Linie Eisenach—Berlin—Zittau — kamen hinzu, bis Mecklenburg sind wir noch nicht vorgestoßen, wollen es auch nicht aus Gründen der Belastung; Tourneen in die ČSSR, in die VR Polen, nach Ungarn und Bulgarien; Teilnahme 1972, 1980 und 1985 am „Internationalen Dixielandfestival" in Dresden — beim 10. und 15. Festival wurden wir von Funk, Fernsehen und Schallplatte „festgehalten"; Medaille „Hervorragendes Volkskunstkollektiv der DDR" + STANDPUNKT: Als wir 1955 anfingen, loszublasen, dachten wir nicht, daß wir die Musik aus Übersee jemals in Perfektion interpretieren könnten. Jazz in jenen Jahren zu machen war schwer — nur wenige Schallplatten standen uns zum Abhören zur Verfügung, von technischen Hilfsmitteln und erstklassigen Instrumenten zu schweigen. Die Notengerippe bastelten wir uns irgendwie zusammen. Auch besaß der Jazz noch nicht den gesellschaftlichen Stellenwert, der ihm heute zukommt. Nur wenige Spielstätten kamen für uns in Frage, da viele Veranstalter den Dixieland ignorierten. Unser instrumentalistisches Können — nun, das war auch nicht unbedingt lobenswert. Je länger man musiziert, um so kritischer wird man gegenüber der eigenen Leistung. Auf alle Fälle muß das Engagement stimmen, das innere Bedürfnis da sein. Wenn man 30 Jahre lang traditionelle Musik spielt, dann sollte man nicht allzusehr nur „altes Museum" praktizieren, sollte vielmehr versuchen, dem Museum immer neue Seiten zu entlocken. + KONTAKTADRESSE: Gert Hausmann, 8053 Dresden, Teukewitzer Str. 22 +++

80
Stadt- und Bezirksbibliothek Leipzig

INHALT

	Seite
Steckbrief ELB MEADOW RAMBLERS	1
Jazz und Amateurtanzmusik	3
Bewertungsbogen für Jazzformationen	5
„Henry Baltimore Zeno“	6
Die Dixielandszene in der DDR	6
BOURBON JAZZ made in Zwickau — Die Arbeit in unserer Band	12
Steckbrief PAPA BINNES JAZZBAND	15
Steckbrief JENAER DIXIELAND STOMPERS	16
Steckbrief ROBERTS JAZZ GESELLSCHAFT	16
Dixieland mit E-Anstrich	18
„Internationales Dixielandfestival“ — Ideenfundus für Veranstalter	21
„Miles Davis“	24
Zur Geschichte der Improvisation im Jazz	25
Jazz-Szene der DDR — Entwicklungen und Tendenzen im zeitgenössischen Jazz	32
„Jazztage der DDR“ erstmals in Weimar	35
10 Jahre Jazzbühne Berlin	37
Keep swinging im Big-Band-Sound — DIE JAZZSTUDIO BIG BAND Leipzig	39
Steckbrief MAIN WAVE JAZZ BAND	41
Steckbrief HOT-STRING-CLUB	42
LESSE'S COLLAGE beim Fachsimpeln ertappt	43
„Charlie Parker“	47
„New Jazz “ — ein neuer Boom aus Großbritannien?	48
Jazz? Rock? Jazzrock? Rockjazz?	54
„Blind Boy Fuller“	57
Ermutigung — Alexis Korner und die Amateure	58
Blues hat was mit Lebenshaltung zu tun	61
Steckbrief TRAVELLING BLUES	65
Steckbrief DOMIZIL-BLUESBAND	65
Schwarze Magie — In memoriam Robert Johnson	67
„Jimmy Blythe“	71
Jazz in der Publizistik der DDR	71
Literaturtips — Wissenschaftliche Arbeiten — Rundfunksendungen	75
TM-Elektronik — Teil III.2.: Mikrofontechnik	78
Ein Blick in das Verlagsangebot 1986	83
Steckbrief JAZZ BROTHERS	88

Jazz und Amateurtanzmusik

– PROFIL im Gespräch mit dem ZAG-Vorsitzenden Wieland ZIEGENRÜCKER –

PROFIL: Welchen Stellenwert nimmt der Jazz in der Tanz- und speziell in der Amateurtanzmusik ein?

W. Z.: Der Jazz entwickelte sich in den ca. 100 Jahren seiner Existenz in einer äußerst großen, sehr differenzierten stilistischen Vielfalt. Der frühe Jazz war vordergründig **Tanz**musik und erst mit der Profilierung des modernen Jazz fand er in den Konzertsaal.
Betrachten wir den Stellenwert des Jazz heute, so muß das unter zweierlei Gesichtspunkten geschehen. Der Jazz hatte in all seinen Phasen Einfluß auf die Tanzmusik. Man denke zum Beispiel an die kommerzielle Verwertung des Swing, die Einwirkung des Cool Jazz auf die sogenannte Barmusik oder die gegenseitige Beeinflussung von Cool Jazz und Samba, die zum Bossa Nova führte. Das heißt, wichtige stilistische Merkmale einzelner Jazzströmungen wurden unter kommerziellen Aspekten für die Tanzmusik nutzbar gemacht. Andererseits verwenden noch heute Tanzmusikformationen unterschiedliche Stilrichtungen bzw. einzelne Elemente des Jazz, zum Beispiel die Improvisation zur Bereicherung der Arrangements.
Die Amateurjazzer bilden im Ensemble der Amateurtanzmusiker eine Minderheit und musizieren als solche im Veranstaltungsleben hauptsächlich für Liebhaber dieser Musik. Graduelle Unterschiede müssen zwischen den Oldtime-Bands, die als überwiegende Mehrheit ein zahlenmäßig großes Publikum aller Altersschichten erreichen, und den sich mit dem Modern und Free Jazz beschäftigenden Gruppen – vor allem den Beruflern widmet sich die Sektion Jazz des Komitees für Unterhaltungskunst – gezogen werden.
Da es keine separaten Wettbewerbe für Amateurjazzer gibt, wir aber auch diesen Musikanten helfen möchten, ihren Wirkungsbereich zu erweitern, haben wir sie beim letzten zentralen Leistungsvergleich – wie bei den vorangegangenen – in die Bewertungsvorspiele einbezogen. Mit dem Titel „Hervorragendes Amateurtanzorchester der DDR" konnten '84 die JAZZSTUDIO BIG BAND Leipzig, die BLUE-WONDER-JAZZBAND Dresden, aus Berlin die JONATHAN-BLUES-BAND, ERGO aus Erfurt, die JENAER DIXIELANDERS, ROBERTS JAZZ GESELLSCHAFT aus Karl-Marx-Stadt und die BOURBON JAZZBAND ZWICKAU ausgezeichnet werden. Bei der abschließenden zentralen Leistungsschau in Magdeburg stellten sich die Jazzer in einer eigenen Veranstaltung vor (siehe PROFIL Nr. 3 – die Redaktion). Auch die diesjährige Leistungsschau in Erfurt beabsichtigt es.

PROFIL: Von der zentralen Beratergruppe wurde erstmalig innerhalb des 12. Zentralen Leistungsvergleichs der Amateurtanzorchester ein Bewertungsbogen für Jazzer – abgedruckt in diesem Heft – angewandt . . .

W. Z.: Vor einiger Zeit beschäftigten wir uns in der ZAG sehr gründlich mit der Spezifik des Jazz. Im Ergebnis einer Beratung mit Vertretern von Jazzclubs entstand dieser Bewertungsbogen, der in den Kreisen und Bezirken als Orientierung für die Einstufung von Amateurjazzern dienen soll. Pate bei der Erarbeitung stand der Bewertungsbogen für Amateurtanzkapellen. Selbstverständlich konnten wir das dortige Punktsystem nicht völlig übernehmen, da der Jazz doch anderen Kriterien unterliegt. So wurde zum Beispiel die Punktzahl für die Improvisation wesentlich erhöht. Das vorgegebene Punktsystem, in der Praxis sicher streitbar, probierten wir bereits an einigen Gruppen aus. Wir gelangten zu vertretbaren Resultaten. Der Bewertungsbogen ist – das möchte ich betonen – ein Hilfsmittel, kein Dogma.

PROFIL: Die Dixielandkapellen nehmen den dominierenden Platz im Amateurjazz ein. Jährlich fordern einige der besten unseres und des Auslandes das Publikum zum „Internationalen Dixielandfestival" in Dresden zu wahren Beifallsorkanen heraus. Was gefällt Dir am Dixieland?

W. Z.: Der Dixieland ist eine sehr lebensbejahende, leicht rezipierbare Stilrichtung. Das unbeschwerte „Drauflosmusizieren" — positiv verstanden — überträgt sich meist sehr schnell auf das Publikum und animiert zum Mitmachen. Deshalb finden diese Gruppen mehr Einsatzmöglichkeiten als die anderen Jazzer. Die Lockerheit, die bei den Musikern zu spüren ist, sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß auch der Dixieland ein solides Handwerk, vor allem gute instrumentale Fertigkeiten, verlangt.

PROFIL: Eine Reihe von Amateurjazzern hat sich anderen Stilistiken des Jazz verschrieben — mit Erfolg. Die Gruppe LESSE'S COLLAGE aus Erfurt z. B. konnte das Zentralhaus für Kulturarbeit zu einem internationalen Jazzfestival nach Karlovy Vary delegieren. Dennoch sind es nur wenige, die sich an den zeitgenössischen Jazz heranwagen. Worin siehst Du die Ursachen?

W. Z.: Das hat sicherlich mehrere Gründe. Moderne Jazzrichtungen, ernsthaft betrieben, brauchen nicht nur eine gute Spieltechnik auf dem Instrument, sondern auch theoretisches Wissen, insbesondere über harmonische Zusammenhänge. Abgesehen von wenigen „Naturtalenten" muß dem Auftritt auf der Bühne also eine gründliche Ausbildung vorangegangen sein.
Dann gibt es innerhalb des zeitgenössischen Jazz verschiedene Stilistiken, die alle ihr spezielles Publikum — nur kleine Kreise — besitzen. Der oft hohe Probenaufwand steht meist nicht im Verhältnis zu den geringen Auftrittsmöglichkeiten. Wir treffen deshalb häufig auf Gruppen, die sich aus Musikern, die sonst in anderen Ensembles spielen, zusammensetzen. Sie betrachten das Jazzen mehr als musikalischen Ausgleich. Als Beispiel möchte ich die JAZZSTUDIO BIG BAND, geleitet von Ralph Stolle, erwähnen. Dieses Kollektiv probt regelmäßig, erhält jedoch wenig Einsätze. Jazzrockkapellen begegnen wir häufiger. Sie haben meist ein „Tanzprogramm" parat, um von einer größeren Anzahl von Veranstaltern akzeptiert zu werden. Zusammengefaßt glaube ich sagen zu können, daß der moderne Jazz schwieriger zu spielen und zu rezipieren ist, daß demzufolge die Zahl der Gruppen und ihrer Anhänger geringer ist.

PROFIL: Wenn auch PROFIL dem Jazz ein ganzes Heft widmet — neues Schubkastendenken wollen wir keinesfalls fördern. Im Gegenteil: Mancher könnte den Blick über den eigenen Zaun viel öfter wagen ...

W. Z.: Diesen Aspekt möchte ich gern aufgreifen, denn ich bin selbst ein harter Gegner des erwähnten Schubkastendenkens. Jede Art von Musik besitzt ihre Berechtigung. Anregungen holen kann man sich immer — vorausgesetzt, die Musik ist gut. Da es gerade zwischen Jazz und Tanzmusik so viele Berührungspunkte gibt, wünschte ich mir mitunter mehr Aufgeschlossenheit seitens der Musiker. Die Grenzen der einzelnen Bereiche der populären Musik sind ohnehin fließend. Man sollte also jede Bereicherung aufgreifen und für die eigene Band nutzbar machen. Die Beschäftigung mit Musik unterschiedlichster Richtungen fördert die eigene Kreativität — und diese ist für jegliches Musizieren von großer Bedeutung.

(Das Gespräch führte Christine Wagner)

Bewertungsbogen für Jazzformationen

	höchstmögliche Punktzahl
1. Interpretationsqualität	
1.1. Spieltechnisches Können, Solo- und Gruppengesang	30
1.2. Rhythmik, Timing, stilistische Geschlossenheit	30
1.3. Improvisationsvermögen, Aufbau und Gestaltung der Chorusse	30
1.4. Solistischer Einsatz, instrumentale Vielseitigkeit, Nutzung der vorhandenen Klangregister	20
1.5. Kollektives Zusammenspiel, musikalische Korrespondenz	20
1.6. Stilgerechte Melodik und Harmonik	15
1.7. Stimmung der Instrumente zu sich und untereinander, Tonbildung	15
1.8. Dynamik	10
1.9. Transparenz des Klangbildes, elektroakustische Umsetzung	10
2. Repertoire- und Programmgestaltung	
2.1. Originelle eigenständige Titelgestaltung (eigene Arrangements, Kompositionen und Textauswahl)	20
2.2. Geschmacksbildende, farbige und vielseitige Gestaltung von Repertoire und Programm	20
2.3. Bühnenwirksamkeit (Dramaturgie, optische Gestaltung), Moderation	10
3. Gesellschaftliche Wirksamkeit Erfüllungsstand im Kampf um den Titel „Hervorragendes Volkskunstkollektiv", Mitarbeit in der Arbeitsgemeinschaft, Qualifizierung (Diese Punkte für die gesellschaftliche Wirksamkeit werden auf der Grundlage einer schriftlichen Einschätzung der Gruppe durch das zuständige Kabinett für Kulturarbeit vorgeschlagen. Sie werden erteilt, wenn sich aufgrund der fachlichen Qualität mindestens eine Grundstufe ergibt.)	20

Einstufung: 50– 99 Punkte = Grundstufe; 100–149 Punkte = Mittelstufe;
150–199 Punkte = Oberstufe; 200–250 Punkte = Sonderstufe.

Die hier angegebenen Punkte sind als **Richtmaße** zu betrachten.

Die Dixieland Szene der DDR

Henry Baltimore Zeno

Meine Hände hießen Hämmer.
Meine Schultern hießen Eisen.
Mein Herz hieß Feuer.

Buddy Boldens Kornett
Schrie über meinen Händen.
Frankie Keppards Kornett
Dröhnte über meinen Schultern.
Bunk Johnsons Kornett
Sang über meinem Herzen.

Unvergessen blieben
Die Namen über meinem Leib.
Unvergessen blieben
Die Klänge der goldenen Kornetts.
Bald vergessen werden,
Die tief im Schatten sind.

Meine Hände hießen Unrast.
Meine Schultern hießen Aufruhr.
Mein Herz hieß Freiheit.

Jens Gerlach

(Henry Baltimore Zeno, Geburtsdatum unbekannt, gestorben 1917. Zeno war einer der ersten Jazz-Schlagzeuger.)

Bei der Untersuchung unserer Dixielandszene, das heißt aller Aktivitäten im Zusammenhang mit der populärsten Ausdrucksform des Jazz in unserem Lande, gelangt man zu einer angenehm positiven Bilanz. Die Zahl der Amateurbands ist in den letzten Jahren gestiegen. Zu den Gruppen, die bereits auf jahrzehntelange Erfahrungen zurückblicken können und internationale Vergleiche nicht zu scheuen brauchen, sind neue gekommen, die sich jedoch nur zu einem geringen Teil aus jungen Musikern formiert haben. Veranstaltungen mit Dixieland (Konzerte, Jam-Sessions, Riverboat-Shuffles u. a.) finden regen Zuspruch, vorrangig bei älteren Jazzfreunden, erfreulicherweise verstärkt auch bei Jugendlichen, die, gerade der Diskomusik entwachsen, nach anspruchsvoller musikalischer Freizeitgestaltung suchen. Nicht zuletzt hat das seit 1960 alljährlich im Mai unter begeisterter Anteilnahme von Zehntausenden durchgeführte „Internationale Dixielandfestival" in Dresden zu einem Anwachsen der Beliebtheit des Dixieland beigetragen. Ausgerichtet vom Sender Stimme der DDR und dem Kulturpalast Dresden, ist diese mehrtägige, von besonders herzlicher Atmosphäre gekennzeichnete Jazzbegegnung mit ihren verschiedenen Veranstaltungsformen nicht nur zu einem „Mekka für Oldtime-Fans" unserer Republik, sondern Anziehungspunkt für

Jazzamateure aus ganz Europa geworden.

Diese in wenigen Sätzen skizzierte Erfolgsbilanz darf dennoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Jazz im Verhältnis zu anderen Stilistiken populärer Musik wenig Anhänger besitzt. Zwar verfügt der Dixieland über wesentlich mehr Liebhaber als Modern und Free Jazz, aber auch das Publikum des traditionellen Jazz ist gegenüber dem der Schlager-, Rock- oder Popmusik weit in der Minderheit.

Die Entwicklung des Dixieland in der DDR kann man nicht losgelöst von internationalen Trends des traditionellen Jazz betrachten, die als „Dixieland-Revival" (Wiederbelebung des Dixieland) bezeichnet werden.

Etwa um 1940, als der Jazz sich vom Swing zum Bebop — der ersten Stilform des sogenannten „Modern Jazz" — wandelte, erwachte eine allgemeine Aufmerksamkeit für die Wurzeln und die Geschichte des Jazz. Verschollene Musiker aus dem New Orleans vor dem I. Weltkrieg und dem Chicago der zwanziger Jahre wurden aufgespürt und ihre Musik — zum Teil eng mit dem Volksmusizieren der Afroamerikaner im Süden und Südwesten der USA verbunden — auf Schallplatten aufgenommen, um sie vor dem Vergessenwerden zu bewahren. In der Folge dieser Bemühungen kam es unmittelbar nach dem II. Weltkrieg in den Vereinigten Staaten zu einer breiten, auch kommerziell sehr erfolgreichen Neuentdeckung ursprünglicher Spielweisen des Jazz. Die Kleinformation (Combo) mit polyphoner Melodieführung aus (meist) Trompete, Posaune und Klarinette erreichte eine Popularität wie nie zuvor. Hauptsächlichster Repräsentant dieses zeitgenössischen Dixielands blieb über Jahrzehnte Louis Armstrong mit seinen berühmten „All Stars" (DDR-Tournee 1965). Eine zweite, vorwiegend Europa erfassende Welle des „Dixieland-Revival" lösten in den fünfziger Jahren die englischen Bands von Ken Colyer, Chris Barber, Monty Sunshine, Mr. Acker Bilk und Kenny Ball aus. Sie erreichte ein Jahrzehnt später — also zur gleichen Zeit, als die Beatles, die Rolling Stones und andere Erfolgsgruppen der Beatmusik ihre überwältigenden Triumphe feierten — ihre größte Publikumswirksamkeit.

Unter der Einwirkung dieser zweiten europäischen Welle des „Dixieland-Revival" entstanden um 1960 auch in der DDR eine ganze Reihe von Oldtime-Bands, die sich sowohl am typischen „britischen Trad-Jazz" als auch an amerikanische Dixieland-Gruppen anlehnten: die JAZZ-OPTIMISTEN, die ELB MEADOW RAMBLERS (Dresden), das WEISSENSEE-SEXTET (Berlin), MR. ROLAND'S JAZZIN' KIDS (Berlin), die UNI-JAZZBAND (Halle), die HAVEL TOWN STOMPERS (Potsdam), die JENAER OLDTIMERS (Jena), PAPA BINNES JAZZBAND (Berlin) und die TOWER JAZZBAND (Berlin).

Dieser Prozeß, der einerseits zweifellos eine künstlich wiederbelebte, nostalgische Erinnerung darstellte — zudem von finanziellen Interessen begleitet —, setzte andererseits gerade bei Amateuren eine durch das Wesen der Jazzmusik bedingte individuelle Schöpferkraft frei, von der sich Musiker und Zuhörer gleichermaßen inspiriert fühlten. Natürlich konnte der Dixieland der sechziger Jahre keine exakte Kopie der Vorbilder aus den zwanziger Jahren sein — obwohl einige Bands gerade im möglichst perfekten Nachvollziehen der „Großen" ihr Ideal sahen! —, sondern nur eine Mischform, in der stilistische Einflüsse anderer Jazzspielweisen (Swing, Blues, Mainstream, Soul u. a.) ihren Niederschlag fanden. Um solche, in ihrer Ausdrucksbreite weit gefächerten musikalischen Möglichkeiten handelt es sich in den meisten Fällen, wenn man heute von Dixieland spricht.

Auf besondere Resonanz stieß das „Dixieland-Revival" in allen Ländern bei Schülern und Studenten. Das mag sicherlich mit einem gewissen „Elite-Denken" zusammenhängen, mit einer bewußten Abwendung dieser Jugendlichen von der Banalität des Tagesschlagers und des Rock 'n' Roll. Im Jazz entdeckten sie eine anspruchsvollere, vitalere, „alternative" Musizierweise. Außerdem gab es gerade in diesem Kreis von Jugendlichen relativ viele, die über eine solide musikalische Ausbildung verfügten, die der Gründung von Amateurbands entgegenkam. Ih-

nen bot sich der Dixieland geradezu an, denn er konnte sowohl das Gefühl der Zusammengehörigkeit vermitteln als auch den Drang nach Eigenschöpferischem befriedigen. Der Dixieland übt ja bis heute durch Unmittelbarkeit seines Ausdrucks, mitreißende Kollektivimprovisation, Individualität und Virtuosität des Solospiels (Hot-Chorus-Folge) sowie sein rhythmisches Element, den Swing, einen großen ästhetischen Reiz aus — auf Musiker und Zuhörer.

Um erfolgreich Dixieland zu spielen, sind unabdingbar:

- spieltechnisches und musiktheoretisches Niveau
- wesentliche Grundkenntnisse über die Entwicklung des Jazz, historische und zeitgenössische Ausdrucksformen (einschließlich stilistischer Vorbilder)
- Beherrschung der spezifischen Tonbildung und Phrasierung des Jazz
- Fähigkeiten zur Improvisation im Sinne des Jazz
- besonderes Verhältnis zum Faktor Zeit, Gefühl für „Swing"
- ausgeprägte Beziehung zur Bluesinterpretation (Blues-Strophe, -Tonalität, -Feeling)
- Beherrschung (melodisch-harmonische Strukturen, rhythmische Abläufe) einer Reihe von häufig im Dixieland-Stil gespielten Kompositionen, sogenannten „Standards" (zum Beispiel „When The Saints Go Marchin' In", „Tiger Rag", „At The Jazz Band Ball", „Jazz Me Blues", „Muskat Ramble", „Bourbon Street Parade").

Amateurbands sind — auch im Bereich des Jazz — oft kurzlebige Einrichtungen, die meist wegen zu starker personeller Fluktuation nicht zu überdurchschnittlicher Qualität gelangen. Beendigung des Studiums, Arbeitsplatzwechsel und/oder familiäre Belange zwingen zur Umbesetzung oder führen — nicht immer finden sich geeignete Musiker als Ersatz — in vielen Fällen zur Auflösung, zur Minderung der Qualität oder zur zeitweiligen Unterbrechung der Tätigkeit einer Band.

Um so höher ist zu werten, daß es in der DDR einige Dixielandgruppen gibt, die bereits mehrere Jahrzehnte lang erfolgreich existieren — parallel zu Studium, Familiengründung und beruflicher Entwicklung — und heute noch mit genausoviel Liebe bei der Sache sind wie vor 25 oder 30 Jahren (zum Beispiel ELB MEADOW RAMBLERS, Dresden; PAPA BINNES JAZZBAND, Berlin). Und gerade diese Zuneigung zum Jazz ist nach meiner Erfahrung besonders entscheidend für das erstklassige Arbeiten einer Formation über einen längeren Zeitraum.

In vielen Fällen kann man sogar von einem gewissen Fanatismus sprechen, von einer regelrechten Jazzbesessenheit. Nur so läßt sich auch erklären, daß die meisten aktiven Jazzmusiker in unserem Lande zwischen 35 und 45 Jahre alt sind und ihre Laufbahn mit verschiedenen Bands eng verbunden ist. Das 1972 formierte JAZZ COLLEGIUM aus Berlin zum Beispiel setzt sich ausschließlich aus Musikanten zusammen, die bereits in den sechziger Jahren in namhaften Amateurgruppen musizierten. Jahrelang bestand diese Begeisterung für den Jazz augenscheinlich nur bei älteren Musikern und Zuhörern, eben bei der Generation, die mit dem Swing und dem „Dixieland-Revival" aufgewachsen war. Erst in den letzten Jahren zeigt, insbesondere durch den Einfluß des „Internationalen Dixielandfestivals", ein Teil der Jugend ein größeres Interesse am Jazz und besonders am Dixieland.

Die Tätigkeit der Amateurdixielandbands in der DDR erstreckt sich gegenwärtig auf folgende Aktivitäten:

Konzerte

— mehrstündige Konzerte in geschlossenen Räumen oder auf Freilichtanlagen, ausschließlich als Hörerlebnis

— mehrstündige Konzerte in geschlossenen Räumen oder im Freien zur Unterhaltung bei gleichzeitiger gastronomischer Betreuung des Publikums (in Klubs, bei Matineen, zu „Frühschoppen", bei Volksfesten anläßlich gesellschaftlicher Höhepunkte u. a.)

— Auftritte bei Solidaritätsveranstaltungen

— Konzerte für bestimmte Zielgruppen: „Mit Triangel und Klapperholz", „Dixieland-Abc" — (methodisch-didaktisch aufbereitete Veranstaltungen für Vorschulkinder, Schüler, Werktätige u. a.)

— Dixieland-Konzerte in Verbindung mit anderen künstlerischen Genres (siehe weiter unten)

Jam-Sessions

gemeinsames Spielen von Musikern verschiedener Gruppen in Ad-hoc-Besetzungen; überliefert aus der Jazztradition; besonders reizvoll für Musiker und Zuhörer, da oftmals „Wettbewerbscharakter"; finden nach Konzerten, besonders bei Festivals statt; meist im zwanglos intimen Rahmen von Klubs (u. a. in Jazz- und Musikantenklubs)

Tanzabende

Dixieland-Band in der Funktion einer Tanzmusikkapelle („Jazz Band Ball" – hauptsächlich bei Studentenbällen, Faschingsvergnügen und anderen geschlossenen Veranstaltungen)

Jazz-Festivals

Höhepunkte für alle Teilnehmer; meist zeitlich begrenzte Auftritte, die in konzentrierter Form einen Einblick in das Leistungsvermögen der jeweiligen Gruppe geben (Kurzkonzerte); häufig mit Wettbewerbscharakter bzw. Preisverleihung für beste Band und Solisten
– Amateur-Jazzfestivals: u. a. „Old Jazz Meeting" in Warschau, Festival „Jazz nad Odra" in Wroclaw (beide VR Polen), „Internationales Amateur-Jazz-Festival in Prerov (ČSSR), „Internationales Dixielandfestival" in Dresden; Festivals mit überwiegender Amateurbeteiligung: „Jazztage Slany" (CSSR), „Traditional Jazz Festival" in Breda (Holland), „Sacramento Jazz Festival" in den USA
– Preise für beste Ensembles und solistische Leistungen gibt es zum Beispiel beim Festival „Jazz nad Odra" und beim „Old Jazz Meeting", wo die Preisträger im Wettbewerb um das „Goldene Waschbrett" ermittelt werden; Preise vergibt man auch beim „Internationalen Amateur-Jazz-Festival" in Prerov
– Amateurjazzer der DDR können an den kreislichen, bezirklichen und zentralen Leistungsvergleichen der Amateurtanzmusik teilnehmen; die besten erhalten den Titel „Hervorragendes Amateurtanzorchester der DDR"

Schallplattenaufnahmen

– Studioproduktionen mit Amateurbands stellen die Ausnahme dar; meist Veröffentlichung von Konzertmitschnitten auf Sammelplatten mit verschiedenen Bands
– Langspielplatten mit Aufnahmen von Amateur-Dixieland-Bands:
AMIGA 8 50 031: „Traditional Jazz-Studio Nr. 1" – u. a. JAZZ-OPTIMISTEN BERLIN, JAZZ-BAND HALLE.
AMIGA 8 50 850: „Traditional Jazz-Studio Nr. 2" – u. a. JAZZ-OPTIMISTEN BERLIN.
AMIGA 8 50 856: „Jazz auf Amiga 1947 bis 1962 (5)" – u. a. JAZZ-OPTIMISTEN BERLIN.
AMIGA 8 55 417: „Internationales Dixieland-Festival Dresden '74" – u. a. OLD TIME MEMORY JAZZ BAND Jena.
AMIGA 8 55 526: „Internationales Dixieland-Festival Dresden '76" – u. a. PAPA BINNES JAZZBAND Berlin.
AMIGA 8 55 584: „Internationales Dixieland-Festival Dresden '77" – u. a. TOWER JAZZ BAND Berlin, JAZZ-COLLEGIUM BERLIN.
AMIGA 8 55 637: „Internationales Dixieland-Festival Dresden '78" – u. a. PAPA BINNES JAZZBAND Berlin,OPTIMISTEN Sonneberg.
AMIGA 8 55 696: „Internationales Dixieland-Festival Dresden '79" – u. a. JENAER DIXIELAND STOMPERS, BLUE WONDER JAZZBAND Dresden.
AMIGA 8 55 750: „10 Jahre Internationales Dixieland-Festival Dresden (1971 – 1980)" – u. a. JENAER OLDTIMERS.
AMIGA 8 55 777: „Internationales Dixieland-Festival Dresden '80" – u. a. ELB MEADOW RAMBLERS Dresden, JAZZ MAKERS Berlin.
AMIGA 8 55 968: „Internationales Dixieland-Festival Dresden '81/82" – u. a. ROBERTS JAZZ GESELLSCHAFT Karl-Marx-Stadt, UNI-JAZZ-BAND Halle.
AMIGA 8 56 068: „Internationales Dixieland-Festival Dresden '83/84" – u. a. BOURBON JAZZBAND ZWICKAU.
AMIGA 8 55 202: „Dixieland mit den JENAER OLDTIMERS".
AMIGA 8 55 266: „Mit Banjo und Tuba" – JENAER OLDTIMERS.
AMIGA 8 55 650: „Dixie-Party" – JAZZ-COLLEGIUM BERLIN, TOWER JAZZBAND Berlin, PAPA BINNES JAZZBAND Berlin.
POLJAZZ Z-SX-0638: „Old Jazz Meeting '77" (Warschau) – u. a. PAPA BINNES JAZZ-BAND Berlin.
Auf den Platten von „IDF" Dresden sind die erwähnten Bands mit je einem Titel vertreten. Bei allen LPs – außer den drei ersten und den drei letztgenannten Amiga-LPs – handelt es sich um Konzertmitschnitte.

Rundfunk- und Fernsehproduktionen

seit den 60er Jahren keine Produktion im Rundfunk; lediglich Veranstaltungsmittschnitte bzw. Ausstrahlung von Konzert- oder Festivalaufzeichnungen, das Fernsehen beschränkt sich fast ausschließlich auf das „Internationale Dixielandfestival", der Rundfunk bezieht Amateurdixielandgruppen auch in bunte Veranstaltungen ein

Amateurdixieland und andere künstlerische Genres

– Filmmusik: in den letzten Jahren kein Einsatz, Mitwirkung der JAZZ-OPTIMISTEN BERLIN in „Auf der Sonnenseite“ (DEFA)

– Musik zu Theateraufführungen: Ausnahme bei bestimmten Inszenierungen; die JAZZ-OPTIMISTEN BERLIN, die TOWER JAZZBAND Berlin und PAPA BINNES JAZZBAND Berlin spielten die Bühnenmusik zu Peter Hacks' „Der Frieden“ im Deutschen Theater ein

– Jazz und Pantomime: Jazz hat hier sowohl eigenständige als auch dienende Funktion; wird von vielen Amateurjazzern praktiziert

– Jazz – Lyrik – Prosa: Einbeziehung des Jazz in literarische Veranstaltungen bzw. von Lyrikern in Jazzkonzerte; auch hier besitzt Jazz eigenständige und dienende Funktion

Straßenparaden/Umzüge

– Dixielandbands als Marschkapellen nicht üblich, obwohl aus der Jazztradition überliefert („Marching bands“); bei Straßenparaden oder Umzügen sitzen die Gruppen auf Fahrzeugen; sehr selten, nur bei besonderen Höhepunkten praktiziert (zum Beispiel beim „IDF“ Dresden)

In den letzten Jahren etablierten sich in unserer Republik mehr als zwanzig Spitzengruppen, die durch eine kontinuierliche Tätigkeit und ein recht beachtliches Spielniveau auf sich aufmerksam machten. Dazu gehören:

1. Bands, die unter dem Einfluß des „Dixieland-Revival“ der sechziger Jahre entstanden

● ELB MEADOW RAMBLERS (Dresden)
gegründet 1955, in wechselnder Besetzung und unterschiedlicher Aktivität, hauptsächlich im Raum Dresden tätig

● PAPA BINNES JAZZBAND (Berlin)
gegründet 1959 als Oberschulband, ständige Aufwärtsentwicklung bei relativ beständiger Besetzung, beeinflußt ursprünglich vom „britischen Trad-Jazz“, in den letzten Jahren Tendenz zum Mainstream-Swing

● TOWER JAZZBAND (Berlin)
gegründet 1962, sehr beständig, in der Tradition des britischen „Dixieland-Revival“

● OLD TIME MEMORY JAZZBAND (Jena)
gegründet zu Beginn der sechziger Jahre, konsequente eigenständige Interpretation des authentischen New-Orleans-Stils der zwanziger Jahre

● JENAER DIXIELAND STOMPERS (Jena)
gegründet 1963, swingender, vom „britischen Trad-Jazz“ wie auch vom swingenden Dixieland amerikanischer Bands beeinflußt

● KASSETURM JAZZBAND (Weimar)
gegründet in den sechziger Jahren, beständiges Wirken im Thüringer Raum, unterschiedliche Aktivitäten (ein Teil der ehemaligen Musiker gründete das professionelle BLAMU JATZ ORCHESTRION)

● JAZZ ENTHUSIASTEN (Leipzig)
gegründet Mitte der sechziger Jahre, beständiges Wirken im Raum Leipzig

2. Bands, die sich unter dem Einfluß des Dresdner „Internationalen Dixielandfestivals“ aus erfahrenen Amateurmusikern neu formierten oder durch diese Festivität besonderen Auftrieb erhielten:

● JAZZ MAKERS (Berlin)
gegründet 1972, zeitweilig mit Marianne Baer (voc)

● JAZZ COLLEGIUM (Berlin)
gegründet 1972, ständige Zusammenarbeit mit Ruth Hohmann (voc)

● HOT AND BLUES JAZZBAND (Meerane)
gegründet 1973

● OPTIMISTEN (Sonneberg)
gegründet 1974, zeitweilig mit Marianne Baer (voc)

● DOWN BEAT STOMPERS (Eisenach)
gegründet Anfang der siebziger Jahre

● BLUE WONDER JAZZBAND (Dresden)
gegründet 1975

● ROBERTS JAZZ GESELLSCHAFT (Karl-Marx-Stadt)
gegründet Mitte der siebziger Jahre

● STEEP WALL STOMPERS (Meerane)
gegründet Mitte der siebziger Jahre

● ALTE WACHE (Potsdam)
gegründet 1978

● JENAER DIXIELANDERS (Jena)
gegründet Ende der siebziger Jahre

● OLDTIME COMPANY (Leuna)
gegründet Ende der siebziger Jahre
● SAALFELDER DIXIELANDERS (Saalfeld)
gegründet Ende der siebziger Jahre
● CITY JAZZ BAND (Magdeburg)
gegründet Ende der siebziger Jahre
● SAXONIA FEETWARMERS (Dresden)
gegründet Anfang der achtziger Jahre
● DAHME RIVER JAZZBAND (Königs Wusterhausen)
gegründet Anfang der achtziger Jahre

3. Bands, die sich in den letzten Jahren aus jungen Musikern formiert haben:

● BOURBON JAZZBAND (Zwickau)
gegründet 1977, Besonderheit: einzige Amateur-Jazz-Instrumentalistin der DDR – Renate Ludwig (dr)
● JAZZ BROTHERS (Berlin)
gegründet 1983, jüngste Amateurdixielandband der DDR, Musiker im Alter von 15 bis 20 Jahren.

Die Szene unterliegt einem ständigen Wechsel. Insofern muß die Aufzählung höchstwahrscheinlich unvollständig bleiben.

Herbert Flügge

BOURBON JAZZ

MADE IN ZWICKAU

— Die Arbeit in unserer Band —

1975. Markus Ludwig, der spätere Leiter der BOURBON JAZZBAND, suchte nach neuen Wegen. Wie viele andere Musikanten hatte er sich am Beat und Rock 'n' Roll ausprobiert, internationalen Gruppen nachgeeifert, auch Eigenes versucht. Nun sollte es Jazz sein. Markus konnte Trompete, Gitarre und Piano, sein Bruder David machte seine ersten Bekanntschaften mit dem Schlagzeug. Den Baß spielte Markus per Band ein.

Doch so richtig lief es nicht. Deshalb wurde 1976 Reiner Strothmann überzeugt, die Baßgitarre (außerdem Baß und Euphonium) zu übernehmen. Dann bat man Johann Klein, die Konzertgitarre mit der Posaune (außerdem Gesang) zu vertauschen. Als der Banjospieler die Band verließ, übernahm Reiners Bruder Stefan, mit 12 Jahren das Baby, das Instrument (außerdem Gitarre und Gesang). Und da Markus Ludwig (Leiter; Trompete, Gesang) seine Frau Renate für das Piano zu zaghaft fand, setzte er sie ans Schlagzeug. Nun mußte sich nur noch David Ludwig das Passende suchen. Mit seinem Sopransaxophon (außerdem Altsaxophon) wurde die BOURBON JAZZBAND ZWICKAU komplett.

Nach einer Probenwoche begann Mitte August '77 die BOURBON JAZZBAND ihren Weg. Die von den Musikanten ursprünglich erlernten Instrumente hatten keine Chance mehr — Markus ließ Orgel und Klavier sausen, David vergaß das Waldhorn, Reiner das Akkordeon, Stefan das Klavier und Johann die Konzertgitarre. Und mit den neuen Instrumenten ging es wieder zur Musikschule. An ihr kommt man schlecht vorbei, will man weiter. Ist der erste Spaß an Neuem, Unbekanntem vorüber, heißt es entweder Stagnation oder wie in unserem Falle „Jazz on".

Für eine Amateurgruppe ergeben sich stets viele Faktoren, die eine Entwicklung hemmen. Als Schüler ist es relativ unkompliziert, Musik als Hobby zu betreiben. Doch mit dem Eintritt in den Berufsalltag tauchen hier und da Klippen auf. So auch bei uns.

Je zwei Leute arbeiteten in Klingenthal bzw. Glashütte, einer studierte in Karl-Marx-Stadt, und ein anderer war in Zwickau tätig. Wie erhöht man unter diesen Bedingungen die Probeneffektivität? Die zwei Klingenthaler kamen nach Zwickau zurück, David suchte sich hier als Sachbearbeiter und Stefan als Postzusteller eine Tätigkeit. Markus begann als Lagerist. Renate schloß die Schlagzeugausbildung mit „S" ab und konnte als Berufsmusiker im Nebenberuf unterrichten. Reiner hatte Glück — seine Bewerbung nach dem Studium wurde bestätigt.

Unser Werdegang verlief ohne spektakuläre Ereignisse. Nachdem in der ersten Zeit Spirituals und Oldtimetitel dominierten, wollten wir mehr, hatten Ideen und eiferten Vorbildern nach. So bereicherten wir das Repertoire mit Blues, den Schlagern der 20er und 30er Jahre, mit Swing, Big City Blues, Soul Jazz und Rhythm & Blues.

Man stellt uns oft die Frage: Warum widmet ihr euch dem Jazz und nicht der Rockmusik? Jeder sollte die Musik spielen, die er für richtig hält, in die er seine Persönlichkeit einzubringen vermag, hinter der er voll und ehrlich steht.

Unsere Musik kann man gut oder schlecht finden. Aber keiner darf sagen, daß wir nicht mit vollstem Einsatz für sie Partei ergreifen. Noch besser erklärt ein Ausspruch unseres Freundes

Leo Borbov die Sache: „Man muß nicht unbedingt verrückt sein, um Jazz zu machen. Aber es hilft ungemein."

*

Wir gestalten Konzertprogramme, Veranstaltungen in Studentenclubs, Frühschoppen und die Reihe „Jazz im Keller" im „Theater in der Mühle" (hier begleiten wir auch Gastsolisten). Darüber hinaus übernehmen wir Schauspielmusiken, die nicht unbedingt jazzig sind, im Theater. Die für eine Amateurgruppe recht beachtliche Zahl von Einsätzen verschiedenster Art verlangt höchst effektive Proben.
Sehen wir uns doch einmal die Erarbeitung eines neuen Titels an.

I. Vorarbeit

Sie leistet in erster Linie der musikalische Leiter.
Nachdem er den einzustudierenden Titel ausgewählt hat, werden alle verfügbaren Aufnahmen abgehört und danach festgelegt, welche Besetzung, welcher Stil (Oldtime, Swing, Revival, Rhythm and Blues oder Jazz-Rock) für uns in Frage kommt. Unsere Musikanten sind recht vielseitig: Der Bassist kann Euphonium (als Tuba), Kontrabaß und Baßgitarre, der Gitarrist Banjo, der Saxophonist Sopran- und Altsaxophon und der Trompeter Flügelhorn spielen.
Es muß aber nicht bei jedem Titel die volle Besetzung Einsatz finden. Abwechslungsreich und für die Musiker anregend sind kleine Besetzungen. Zum Beispiel: Baß, Schlagzeug, Gitarre, ein Bläser; oder: Baß, Gitarre, Posaune; oder: Gitarre, Trompete; oder: Baß, Banjo, Sopransaxophon; oder: Washbord, Tuba, Banjo, Trompete und Gesang. Hat der Leiter die Entscheidung getroffen, folgt:

II. Arrangieren

Für Oldtime und Dixieland reicht eine Akkordfolge mit der Angabe von bestimmten festgelegten Wendungen wie Vorspiel, Breakes, Tonartwechsel, Schluß o. ä.
Ab Swing werden Arrangements genau ausgeschrieben. Dabei ist es notwendig zu wissen, welchen Tonumfang jedes Instrument besitzt, was sich spielen läßt und was jeder Musiker technisch und musikalisch bewältigen kann. Es rächt sich, wenn diese Dinge nicht wichtig genug genommen werden. In den meisten Fällen verfügen Amateurmusiker über keine ausreichende Ausbildung auf ihrem Instrument und sind kaum in der Lage, täglich mehrere Stunden zu üben. Mit wenig Mitteln gilt es also, einen optimalen Klang zu schaffen. Ein sicher und rasant geblasener einfacher Satz wirkt viel überzeugender und mitreißender als ein gerade so geschaffter mit höchstem Schwierigkeitsgrad.

III. Bekanntmachen des Titels

Hat der Leiter alle Stimmen nebst Schlagzeug (!) zu Papier gebracht, geht er damit zur Probe. Nach dem Austeilen der Noten an die Musiker werden sofort alle Fragen zur Notierung geklärt. Zunächst spielen wir den Titel vom Blatt; schwierige Passagen jedoch werden nur angedeutet. Das alles dauert nicht länger als 20 Minuten. Jeder erhält auf diese Weise sowohl eine Vorstellung vom ganzen Stück als auch von seiner eigenen Aufgabe.

IV. Üben

Jeder probt für sich zu Hause. Es klingt vielleicht banal, aber ohne diese Grundlage ist eine gute und effektive Arbeit nicht erreichbar. Und oft fallen den Musikern noch Verbesserungsmöglichkeiten oder Zusätze ein, die das Stück bereichern können.

V. Rhythmusgruppenprobe

Einmal wöchentlich trifft sich die Rhythmusgruppe zur Probe. Dazu gehören in unserem Fall: Baß, Gitarre und Schlagzeug. Langsam wird der neue Titel zusammengesetzt. Dabei nutzen wir alles, um das Fundament zu verbessern. Gehört der musikalische Leiter zum Bläsersatz, kann er sich glücklich schätzen, wenn die Einstudierung des Titels durch die Rhythmusgruppe weitestgehend ohne seine Mithilfe erfolgt. Gewöhnlich aber wird er diese Probe selbst leiten — schon, um ein gutes Zusammenfügen des Erarbeiteten zu garantieren.

VI. Bläserprobe

Wir halten die Bläsersatzprobe zur gleichen Zeit ab. Sicher nur in wenigen Fällen finden sich die Gelegenheiten dafür. Hier „synchronisieren" wir Phrasierung, Tempo und Dynamik, damit es später wie aus einem Guß klingt.
Auch wenn es sich um einen Dixielandtitel handelt, der weitgehend improvisiert wird — die Hauptarbeit liegt bei den Bläsern: Nach dem zugrunde gelegten Harmoniegerüst üben sie den improvisierten Satz „blank". Meist übernimmt die Trompete die Melodie, die Posaune die Baßfunktion und die Klarinette (bei uns das Sopransaxophon) die Oberstimme. Wir achten darauf, daß die jeweiligen Harmonien in diesem kollektiven Spiel hörbar werden. Unsinnige Verdopplungen der Stimme kann man schon hier leicht erkennen und beseitigen. Ein flüssiges, harmonisches Zusammenspiel soll entstehen. Erst wenn dieses Ziel erreicht ist, geht es an das Zusammenbauen.

VII. Gemeinsame Probe

Wir treffen uns an jedem zweiten Samstag zur gemeinsamen Probe. Nun wird alles zusammengefügt, die Improvisationsfolgen und -strophen festgelegt und Feinarbeit geleistet. Empfehlenswert ist eine Bandaufnahme und deren kritische Auswertung. Hat der Titel eine feste Form gewonnen, sind die besten Voraussetzungen für eine überzeugende Darbietung gegeben.

VIII. Schlußbemerkung

Natürlich liefert das Vorangegangene kein vollständiges Bild der Probenmethodik. Es vermittelt aber einen Einblick in die Arbeitsweise unserer Gruppe. Nur so können wir den vielen Anforderungen bzw. einem abwechslungsreichen Konzertprogramm gerecht werden. Zum Abschluß den Ablauf einer Probe, so, wie sie sehr häufig praktiziert wird:

1. Einspielen mit einem Titel, der nicht ins feste Programm der Gruppe gehört, aber zu Sessions oft verlangt wird

2. Zusammenbau eines in Einzelproben schon geübten neuen Titels

3. Wiederholung schwieriger Passagen bzw. Titel aus dem Repertoire

4. Pause, bei der offene Fragen besprochen und Termine bekanntgegeben werden

5. Anspielen eines noch unbekannten neuen Titels vom Blatt

6. Proben mit einem Gastsolisten oder Durchlauf des nächsten Konzertprogrammes

Markus Ludwig/Johann Klein

Und hier unsere Kontaktadresse:

Johann Klein, 9590 Zwickau, Marienthaler Straße 143

Steck Brief

PAPA BINNES JAZZBAND

+++ BESETZUNG: Lutz „Papa Binne" Binneboese (tp, voc; lead), Maschinenbauingenieur; Dr. Norbert Kliche (tb), Arzt; Wolfgang Schmahl (cl, as, ts, bars, arr), Diplomökonom; Dieter Jenke (ts, cl), Ingenieur für Verfahrenstechnik; Jürgen Klinkmann (p, voc), Fachlehrer für Biologie/Chemie; Dieter Binus (bj, g), Arzt; Dieter Strache (bg), Elektromonteur; Bernd Blieske (dr), Ingenieur für Filmwiedergabetechnik. Die Band spielt in dieser Besetzung seit 1982. + MUSIKALISCHE QUALIFIZIERUNG: Die Ausbildung erfolgte an verschiedenen Musikschulen und autodidaktisch, dazu ständige Weiterentwicklung durch jahrzehntelange Praxis. Einige Musiker waren auch erfolgreich in anderen bekannten Bands tätig (Dr. Norbert Kliche — „Jazz—Optimisten Berlin"; Bernd Blieske — „Berliner Dixieland All Stars"). + REPERTOIRE: überwiegend bekannte Dixieland-Standard-Titel, einige Kompositionen aus dem Bereich des modernen Jazz (Hardbop, Soul) in speziellen Bearbeitungen, in jüngster Zeit Rückgriff auf populäre Schlager aus den zwanziger Jahren mit für diese Zeit typischen albern—blödelnden Texten, außerdem einige Swing-Nummern im Vier-Bläser-Satz nach dem Vorbild der kleinen Gruppen aus dem Orchester Duke Ellington (Arrangements: Wolfgang Schmahl) + ERFOLGSTITEL: „Bourbon Street Parade", „Savoy Blues", „Ich laß mir meinen ganzen Körper schwarz bepinseln" (Gesang: Jürgen Klinkmann), „Die alten Rittersleut" (nach Karl Valentin) + ENTWICKLUNG: als Schülerband am 11. 11. 1959 von Lutz Binneboese und Bernd Blieske gegründet; vom Quintett („Papa Binnes Hot Five") zum Sextett und mit zunehmender musikalischer Erfahrung zum Septett erweitert; ab 1980 Oktett; zunächst stilistisch und in der Repertoiregestaltung an „Chris Barber's Jazz Band" und anderen Gruppen des Dixieland-Revivals orientiert, später Aufnahme von Titeln mit Big-City-Blues-Elementen, seit Anfang der achtziger Jahre zudem ausgesprochene Swing-Arrangements; Gastspiele in der gesamten DDR (Konzerte, Tanzveranstaltungen, Riverboat-Shuffles u. a.), hauptsächlich in Jazz- und Jugendklubs, hinzu kommen Schülerkonzerte in Berlin und anderen Städten; von 1968 bis 1973 Gestaltung der Bühnenmusik in Peter Hacks' „Der Frieden" am Deutschen Theater Berlin; Auslandsgastspiele: UdSSR, ČSSR, VR Polen, England, Italien, BRD, Westberlin; 1975 erstmals beim „Internationalen Dixielandfestival" in Dresden dabei, seit 1980 dort alljährlich methodisch-didaktisch sorgfältig gestaltete Dixielandveranstaltungen für Vorschulkinder unter dem Motto „Mit Triangel und Klapperholz", Sendung von Mitschnitten vom „IDF" Dresden in Rundfunk und Fernsehen; einige Titel auch auf Amiga-Schallplatten; vier Nummern auf der Sammel-LP „Dixie-Party" + STANDPUNKT: Wir lieben Jazz und wollen weiterhin lebendige, swingende Musik spielen, die sowohl Ansprüche der Zuhörer wie auch der Tänzer befriedigt. Der größte Teil unseres Repertoires besteht nach wie vor aus Dixieland-Evergreens. Daneben bemühen wir uns um stilistische Vielfalt, indem wir Bluestitel und populäre Kompositionen aus dem Bereich des Modern Jazz in eigenen Bearbeitungen vorstellen. Besonders stolz sind wir auf unsere anspruchsvollen Swing-Arrangements, die Wolfgang Schmahl im Stil der von Johnny Hodges, Rex Stewart und Cootie Williams geleiten Ellington-Combos für vier Bläser (tp, tb, as/ts/bars, ts/cl) schreibt. Mit diesen Titeln bereiten wir in unseren Konzerten besonders den Jazzkennern unter unseren Freunden immer wieder eine Überraschung, und natürlich haben wir selbst Spaß an dieser von bedeutenden Meistern des Jazz geschaffenen Ausdrucksweise. + KONTAKTADRESSE: Lutz Binneboese, 1058 Berlin, Oderberger Straße 1, Tel. Berlin 4 48 53 93 +++

Steck-Brief

JENAER DIXIELAND STOMPERS

+++ BESETZUNG: Klaus Weinhardt (lead; tp), Gastwirt; Wolfgang Drilltzsch (cl, as), Ingenieur: Harry Litz (tb, voc), Ingenieur; Rolf Litzek (bj, voc), Feinoptiker; Hartmut Schmidt (b, tu), Diplom-Pädagoge; Jürgen Hercher (p), Lehrmeister; Peter Kroneberger (dr), Rundfunkmechaniker; Dr. Horst Wagner (Sprecher), Diplom-Chemiker + MUSIKALISCHE QUALIFIZIERUNG: Autodidakten, Privatunterricht, Musikschule, Peter besuchte die Hochschule + VORBILDER: Barber, Welsh, „Dutch Swing College" + REPERTOIRE/STILISTIK: Blues, Ragtime, Spiritual, Marsh — New Orleans 1900 bis 1917, Stomp, Boogie-Woogie — Chicago 1920 bis 1930, Swing, Evergreens, Hits, Folklore, Singebewegung, Schlager-, Film- und Operettenmelodien, Eigenkompositionen + PROGRAMMANGEBOT: Jazzkonzert — Jazz und Pantomime (mit Harald Seime) — Jazz und heitere Lyrik — Jazz und Chansons — Konzert und Tanz + ENTWICKLUNG: 1963 gegründet; Auslandsgastspiele in der ČSSR, der UdSSR und der VR Ungarn; fünf Musiker waren an der Produktion von 2 LPs der „Jenaer Oldtimers" beteiligt; Teilnahme an Festivals: „Internationales Dixielandfestival" in Dresden 1975, 1979, 1983, Internationales Amateur-Jazz-Festival in Prag 1977 — Bronzemedaille, „Szegediner Jazztage" 1981, Tschechoslowakisches Jazzfestival in Karlovy Vary 1984; regelmäßige Auftritte bei Jugendfestivals, Einladungen zu Jazztagen in den verschiedensten Städten der Republik, zahlreiche Produktionen und Engagements bei Rundfunk und Fernsehen der DDR; Träger des Preises für künstlerisches Volksschaffen + STANDPUNKT: Wir bevorzugen Dixieland, weil er als urwüchsige, spritzige, fröhliche, tanzanregende und kollektive Spielweise breiteste Ausstrahlung auf ein Publikum ohne Altersschranken — von 8 bis 80 — findet. Gut, daß der Dixieland eine starke Popularisierung durch das Dresdner Festival erfährt. + KONTAKTADRESSE: Dr. Horst Wagner, 6900 Jena, Beutenbergstraße 11, Telefon: Jena 85 23 42 +++

Steck-Brief

ROBERTS JAZZ GESELLSCHAFT

+++ BESETZUNG: Wolfgang Martick (lead; cl, sax), Elektronik-Ingenieur; Dr. Michael Wächtler (tp), Mathematiker; Gregor Kühn (tb), Elektromechaniker; Günter Bernitz (p, voc), Werbegestalter; Dr. Friedrich Naumann (bj, g), wissenschaftlicher Oberassistent; Hermann Scheiter (b, bg), Maschinenbaumonteur; Jürgen Gerting (dr), Informationsingenieur + MUSIKALISCHE QUALIFIZIERUNG: vorwiegend autodidaktisch, teilweise Musikschule und Privatunterricht, Gregor absolvierte ein Studium am Konservatorium in Zwickau, seit 1982 sind alle im Besitz des Berufsausweises + VORBILDER / REPERTOIRE / STILISTIK: Wir orientieren uns an Originalaufnahmen der Oldtime-Jazz-Richtung und deren typischen Interpreten (Louis Armstrong, Fats Watter, Scott Choplin, Kid Ocy u. a.) sowie an der heutigen Spielauffassung des Dixielands (z. B. swingende Spielweise der englischen traditionellen Jazzgruppen wie Kenny Ball, Chris Barber u. a.). Eine „Stilreinheit", d. h. originales Kopieren bestimm-

ter Stilrichtungen (Ragtime, Chicago-Jazz), wird bewußt nicht angestrebt und vermieden, um einen unverwechselbaren Sound der Gruppe zu erreichen. Die musikalischen Ambitionen der einzelnen Bandmitglieder sind innerhalb des Jazz weit gefächert – von Ragtime, Bebop, Swing bis Modern und Free Jazz. Allerdings sehen wir nicht nur im Jazz die einzig „wahre Musik". Übrigens spielten wir vor unserer Jazzzeit „normale" Tanzmusik. Unsere Band legte sich auf eine Stilrichtung fest, die unter der Rubrik „Dixieland" einzuordnen ist. Dementsprechend reicht unser Repertoire vom Ragtime, dem Blues bis zum Swing der dreißiger Jahre. Aber auch Big-Band-Kompositionen (Ellington, Gershwin) und Adaptionen (Mozart, Wagner) werden im Rahmen der instrumentalen Besetzungsmöglichkeiten in Angriff genommen. + ENTWICKLUNG: 1969 gegründet; mehrmaliges Wechseln der Besetzung – vor allem in der Anfangszeit –, von Beginn an dabei sind Wolfgang und Jürgen, heutige Besetzung seit 7 Jahren; viele „Kinderkrankheiten" zu Beginn, langsames, aber stetiges Vorwärtsentwickeln: 1971 Oberstufe, 1972 „S", 1982 und 1984 „Hervorragendes Amateurtanzorchester der DDR"; Auftritte in allen Bezirken; Teilnahme an vielen gesellschaftlichen und kulturpolitischen Höhepunkten: Weltfestspiele '73, Nationale Jugendfestivals, Arbeiterfestspiele (1982 Goldmedaille); Auslandsgastspiele: ČSSR, UdSSR, VR Polen und VR Bulgarien; Teilnahme an Jazzfestivals in Dresden, Erfurt, Leipzig, in der VR Bulgarien und an dreien in der ČSSR; Funkaufnahmen, Mitwirkung bei Fernsehsendungen, Plattenmitschnitt beim Dresdner Dixielandfestival; häufige Zusammenarbeit mit anderen Genres (Kabarett, Pantomime, Film), seit einem Jahr mit dem „Städtischen Theater" Karl-Marx-Stadt gemeinsame Aufführung; seit 12 Jahren Schülerkonzerte gemensam mit Sprecher („Einführung in die Jazzgeschichte"); Auszeichnungen: „Hervorragendes Volkskunstkollektiv", „Ausgezeichnetes Volkskunstkollektiv", Kunstpreis des Bezirkes Karl-Marx-Stadt + STANDPUNKT: Wir bemühen uns, eine lebendige Musik zu machen, die jeden Musiker der Band fordert und ihm sowie vor allem dem Zuhörer Freude bereitet. Wir wollen auch die sozialen Wurzeln des Jazz und seine Entstehungsgeschichte vermitteln. Wir spielen ebenso gern für Kinder im Vorschulalter (Programm „Mit Triangel und Klapperholz"), zu Schülerkonzerten, in FDJ- und Studentenclubs wie in „großen" Konzerten für „Erwachsene". Wichtig ist uns, daß das Publikum eine „Antenne" besitzt, die Bereitschaft zum Zuhören aufbringt, so daß der Musiker auf der Bühne das Gefühl einer „Rückkopplung" verspürt. Das streben wir in jeden Konzert aufs neue an. + KONTAKTADRESSE: Wolfgang Martick, 9047 Karl-Marx-Stadt, Robert-Siewert-Straße 26, Tel.: Karl-Marx-Stadt 6 02 41 +++

Dixieland mit E-Anstrich

— Ein Gespräch am Rande des „15. Internationalen Dixielandfestivals“ —

Auch 1985 ließen die beifallsfreudigen Dresdner keine Dixielandgruppe ohne Zugabe von der Bühne. Besonders stürmisch feierten sie eine Band, die das „15. Internationale Dixielandfestival“ zum Anlaß nahm, sich erstmals in der Öffentlichkeit vorzustellen. Als SEMPER-HOUSE-BAND schlossen sich Musiker der Staatskapelle Dresden — Solotrompeter Kurt Sandau (lead; tp), Solobaßposaunist Hans Hombsch (tb), Soloklarinettist Joachim Mäder (cl), der stellvertretende Soloflötist Wilfried Gärtner (ts), Englisch Hornist und Obist Peter Thieme (p), Bassist Jürgen Schmidt (b) — sowie der Sänger der Staatsoper Dresden Gunter Emmerlich (bj, voc) und Siegfried Ludwig (dr) von den „Dresdner Tanzsinfonikern“ der Amateurdixielandbewegung an. PROFIL unterhielt sich mit KURT SANDAU, dem Leiter der SEMPER-HOUSE-BAND.

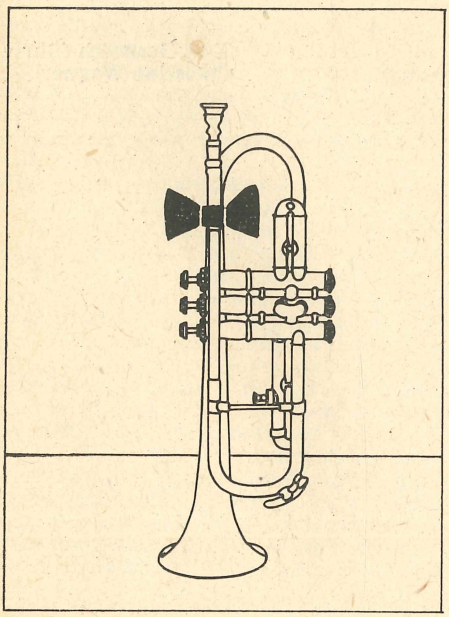
PROFIL: Dixieland im Orchesterfrack — das ist schon etwas ungewöhnlich. Wie entstand diese einzigartige Band?

K. S.: Die Vorgeschichte der SEMPER-HOUSE-BAND reicht weit zurück. 1974 gastierte unser Orchester in Salzburg. In den Ferien daheimgebliebene Studenten betreuten uns in ihrem Wohnheim besonders liebevoll. Als Dank wollten wir ihnen ein Ständchen bringen. Wir beschafften uns Blasorchesternoten für einen Blasmusikabend im Freien. Immerhin hatten sich eine Reihe unserer Kollegen früher in der Tanzmusik versucht. Schon das Üben bereitete uns großen Spaß. Spontan entstand eine Jazzgruppe — die ungefähre Besetzung wie heute —, die nach dem Fest die ganze Nacht mit Dixieland für Stimmung sorgte. Nationalpreisträger Solohornist Peter Damm hatte sich sogar ein Waschbrett besorgt. Bei einer privaten Silvesterfeier traten wir noch einmal zusammen in Aktion. Später jazzte jeder für sich zu allen sich bietenden Möglichkeiten. Ich z. B. nutzte meine Besuche in den Jazzklubs von New York, Paris sowie Lausanne (Schweiz). Und Hans Hombsch blies viele Jahre bei den „Elb Meadow Ramblers“ die Posaune. Selbstverständlich beteiligten wir uns auch an Sessions in der „Tonne“. Unbedingt erwähnenswert: 1976 musizierten wir in Leningrad und wohnten zufällig mit den „Leningrader Dixielanders“ im gleichen Hotel. An das nächtliche Freundschaftstreffen im Dixielandsound erinnern wir uns heute noch sehr gern. Der Gedanke, eine feste Band zu gründen, besteht also schon länger. Doch so richtig trauten wir uns nicht. Wir haben großen Respekt vor den Leistungen der Amateure. Sie werden von Jahr zu Jahr besser, unterscheiden sich kaum von den Profis. Wir stehen sehr oft als Solisten auf internationalen Bühnen, treten in weltbekannten Konzertsälen auf. Das verpflichtet, ist jedoch keine Garantie für exzellenten Jazz. Der Dresdner Stadtrat für Kultur ermutigte uns jedoch. Eberhard Lösch von den „Dresdner Tanzsinfonikern“ beriet uns als Mentor und schrieb die Arrangements. Wir wollen beweisen, daß Vertreter der ernsten Muse auch diese Art von Musik ernst nehmen und sie in Perfektion darbieten können.

PROFIL: Was fasziniert Kammervirtuosen am Dixieland? Gunter Emmerlich z. B. kenne ich noch als Schlagerinterpret . . .

K. S.: Uns beeindruckt die Grundhaltung des Dixieland. Er ist sehr lebendig und

fröhlich, erzeugt eine unbeschreibbare Spielfreude. Ein toller Moment, wenn eine Rhythmusgruppe den richtigen Drive hervorbringt. Das motiviert ungemein — nicht nur die Musikanten, sondern zudem die Zuhörer im Saal. Da kann keiner still sitzen bleiben. Immer wieder sind wir von der großen Sachkenntnis des Dixielandpublikums überrascht. Die Leute besuchen nicht nur aus reinem Spaß die Veranstaltungen, sondern stellen sich nächtelang — so für's Dresdner Festival — nach Karten an. Uns imponiert, daß Dixieland alle Altersgruppen anspricht und relativ unabhängig vom Zeitgeschmack existiert. Schon die Kleinen im Kindergarten schließen Freundschaft mit dieser Musik. Wir musizieren — wie wohl jede Amateurband — ausschließlich zu unserer und des Publikums Freude. Dazu gehört schon eine große Portion Idealismus. Ohne ihn hätte die SEMPER-HOUSE-BAND nie das Licht der Welt erblickt. Es ist schwierig, alle zu einer Probe zu vereinigen. Neben den Verpflichtungen in der Staatskapelle betreut fast jeder Schüler, Hans Hombsch und Joachim Mäder sogar als Hochschullehrer. Die Holzbläser spielen in verschiedenen Kammermusikgruppen, der Posaunist und ich im Blechbläserensemble „Ludwig Güttler". Bei mir kommen noch das Trompetenensemble „Ludwig Güttler" und eine große solistische Tätigkeit auf der hohen Trompete hinzu. Wir sind gezwungen, vor dem eigentlichen Arbeitsbeginn um 8.00 Uhr — für einen Musiker mitten in der Nacht — zu üben. Doch Dixieland macht uns Spaß, und allein das zählt.



PROFIL: Die SEMPER-HOUSE-BAND begeisterte das Publikum — ich möchte fast sagen logischerweise — mit einem Opernmedley. Können Sie schon Repertoire und gewählte Stilistik nach so kurzer Zeit der Existenz der Gruppe benennen?

K. S.: Wir haben noch nicht viele Titel in unserem Repertoire, denn wir konnten nur sechs Wochen vor dem „15. Internationalen Dixielandfestival" mit der intensiven Probenarbeit beginnen. Erst Anfang '86 sind wir in der Lage, wie andere Gruppen zwei, drei Stunden unentwegt zu spielen. Auf jeden Fall wollen wir dann uns öfter in Veranstaltungen präsentieren. Im Mittelpunkt unseres Programms werden natürlich Opern- und Operettentitel im Jazzstil stehen. Warum sollten wir verleugnen, woher wir kommen? Außerdem unterscheidet uns diese Art der Musik von anderen Bands. verleiht uns ein eigenes Profil. Wir bevorzugen einen modernen swingenden Dixieland. Beim traditionellen sind die Musikanten zu sehr auf Rhythmus und Stilistik festgelegt, bleibt ihnen wenig Raum für die persönliche Artikulation. Versucht haben wir uns auch schon am Popjazz. Dem Free Jazz allerdings sind wir bisher aus dem Wege gegangen.

PROFIL: Die Anhänger des Dixieland klatschten freudig Beifall zur ernsten Muse im Dixielandstil. Ich kann mir jedoch vorstellen, daß eine Reihe von Opernfreunden diese Art und Weise der Interpretation der Werke „ihrer Meister" als Beleidigung und Nichtachtung empfindet. Inwieweit ist eine Formation wie die SEMPER-HOUSE-BAND in der Lage, zur Überwindung der von vielen Fachleuten bezeichneten Kluft zwischen E und U beizutragen? Ich schließe mich denen an, die lediglich zwischen schlechter und guter Musik unterscheiden . . .

K. S.: Ich glaube, das Verhältnis zwischen E und U hat sich in den letzten Jahren wesentlich verbessert. Daß eine Rockgruppe im und gemeinsam mit dem Leipziger Gewandhausorchester musiziert, wäre vor einiger Zeit jedoch noch nicht denkbar gewesen. Für mich

hat es nie eine Kluft zwischen beiden Arten von Musik gegeben. Ich mag und brauche die Unterhaltungsmusik genauso wie die unserer Klassiker, die ich tagtäglich auf der Bühne spiele.
Entscheidend ist nur, wie gut man Musik macht. E und U müssen sich anerkennen, wissen, daß nur durch ernsthafte Arbeit – sowohl in der ernsten als auch in der heiteren Musik – Qualität entstehen kann. Sollte es diese Kluft dennoch geben: Vor allem gute U-Musik hilft sie zu überwinden, nimmt den Zweiflern den Wind aus den Segeln.
Die, die das Erbe unserer Meister als unantastbar betrachten, sind bestimmt – und hoffentlich – in der Minderheit. Ich würde jedoch strikt ablehnen, Beethovens 5. oder 9. Sinfonie zu verjazzen. Das wäre geschmacklos und auch in meinen Augen ein Mißbrauch. Wir wissen, wo die Grenze liegt! Aber in Thema und Gestik lustig gehaltene Opernmelodien halte ich für legitimes Repertoire der SEMPER-HOUSE-BAND. Wenn sie perfekt in eine andere Form gebracht werden, dann dürfte das nur den Humorlosen stören. Einige alte Meister, lebten sie heute, würden bestimmt zweigleisig fahren.

PROFIL: Was halten die Kollegen der Semper-Oper von „ihrer" Band?
K. S.: Leider war keiner von der Staatskapelle zu unseren ersten Auftritten während des „Internationalen Dixielandfestivals" anwesend. Man verhielt sich uns gegenüber sehr abwartend, aber nicht ablehnend. Solisten, Tänzer und Sänger aus dem Ensemble sowie Mitarbeiter der Verwaltung zollten uns viel Lob – Ansporn, weiter dem Dixieland in der begrenzten Freizeit den Vorrang zu geben. Gern würden wir zu einem Opernball der Semper-Oper unser Können zeigen.

PROFIL: Was soll die Zukunft der SEMPER-HOUSE-BAND bringen?
K. S.: Eine lange und erfolgreiche Existenz. Vor dem Festival war das ganze Unternehmen mehr ein Gag. Nun möchten wir größere Jazzkonzerte gestalten, nicht nur als Gäste einer Gruppe auftreten. Dort, wo uns die Leute hören möchten, werden wir spielen. Einfach jedoch wird es nicht, denn unserem eigentlichen Beruf – mit samt allen Verpflichtungen – räumen wir natürlich das Primat ein.

PROFIL: Und wenn jemand mit der SEMPER-HOUSE-BAND Kontakt aufnehmen möchte?
K. S.: Dann schreibe er an die Staatsoper Dresden – Semper-Oper, z. H. von Kurt Sandau, 8010 Dresden.

(Das Gespräch führte Christine Wagner)

Internationales Dixieland-Festival

Ideenfundus für Veranstalter

Als vor nunmehr fünfzehn Jahren der Sender Stimme der DDR und die Direktion des Kulturpalastes Dresden übereinkamen, die in dem sächsischen Kunst- und Kulturzentrum ohnehin nicht gerade schmale Palette des Angebots um eine weitere Aktivität „Dixielandfestival" zu bereichern, konnten wohl nur unverbesserliche Optimisten ahnen, welche Entwicklung damit in Gang gesetzt wurde. Was damals sehr behutsam mit einem Konzert im Festsaal des Kulturpalastes begann, ist heute neben den „Dresdner Musikfestspielen" der wohl massenwirksamste und populärste kulturelle Höhepunkt der Elbmetropole, der viele Gäste aus dem In- und Ausland anzieht. Und für Dixielandformationen unserer Republik wie des Auslandes gehört es allmählich fast zum guten Ton, einmal Teilnehmer jener Festivität gewesen zu sein.

Wie eine phantasiereiche Legende mutet angesichts der ungeheuren Nachfrage nach Karten und der Waschkörbe voller Bestellungen manche Erzählung der Stammgäste an. Einige von ihnen sollen in den ersten Jahren zufällig bei einem Stadtbummel auf die Festivalreklame aufmerksam geworden und zur Kasse spaziert sein, sich ohne Warten eine Karte gekauft und kurz darauf in dem nicht ausverkauften Saal Platz genommen haben . . . Im Verlaufe dieser fünfzehn Jahre entwickelten sich unterschiedliche Veranstaltungsformen gleichsam zum stabilen „Gerüst" des Dixie-Treffens — andere überlebten die Probe oder die Zeit nicht, manche wurde modifiziert.

Kern waren und sind die im Festsaal des Kulturpalastes stattfindenden großen Konzerte (hier schneiden Rundfunk und Fernsehen mit). Vier Gruppen stellen sich jeweils eine halbe Stunde vor. Versuche, die Anzahl der Bands pro Abend zu erhöhen und ihnen dafür weniger Spielzeit einzuräumen, bewährten sich nicht. Im Gegenteil. Das Drängen von Musikern und Publikum führte dazu, daß eine zweite Konzertform unter dem Titel „Extras am Freitag" auf das Programm trat. Zwei, maximal drei Kollektive können in Dresdens größtem Filmtheater ohne Zeitdruck ihr eigenes Profil „ausspielen". Sie werden auf diese Weise vor allem dem auf Feinheit achtenden Dixieland-Liebhaber gerecht. Außerdem gibt's Konzerte mit vier, fünf Bands im Freien auf der Bühne, der Freilichtbühne „Junge Garde" — bei ebenso prächtiger Stimmung.

Diese fröhliche Musik läßt kaum einen Zuschauer ruhig im Sessel bzw. auf der Bank sitzen. Die Elbstädter sind ihr gegenüber besonders aufgeschlossen und klatschen oft im Takt mit.

Konzerte in diesen Dimensionen können wohl kaum allerorts und mit jedem Publikum nachvollzogen werden. Vorstellbar jedoch ist der Einbau von Dixieland in gemischte Konzertprogramme, an der richtigen Stelle plaziert. Dennoch: Wie viele Veranstalter wagten sich bereits an Dixielandkonzerte? Insbesondere im Freien — sowohl bei Sonnenschein als auch bedecktem Himmel — garantieren Musiker dieser Sparte stets für gute Laune.

Eine spezifische Rolle nahmen über viele Jahre die sogenannten Betriebsveranstaltungen — „Tag der Betriebe"

– ein. Die Werktätigen von Dresdner Großbetrieben und Kombinaten sollten mit dem Dixielandfestival vertraut gemacht, ihr Interesse für diese Musik geweckt bzw. vertieft werden.
Jeweils drei bis vier Teilnehmergruppen bestritten in Betriebskulturhäusern, Kultursälen oder anderen gemieteten Objekten Konzerte, die in der Regel in gemeinsamen Jam-Sessions ausklangen. Zum Teil wurden sie mit Betriebsfestspielen oder anderen Höhepunkten verbunden. Organisation und Kartenvertrieb erfolgten durch die Betriebe.
Im Verlauf der Jahre erfüllte dieser Festival-Programmpunkt seine Zielstellung voll und ganz, so daß sich die Organisatoren vor drei Jahren entschlossen, ihn durch andere massenwirksame öffentliche Veranstaltungen zu ersetzen.
Die Erfahrungen beweisen: Auch nach Dixielandmusik kann man das Tanzbein schwingen. Vielleicht verpflichten einige Kulturfunktionäre beim nächsten Betriebsvergnügen statt einer „normalen" Tanzmusikkapelle eine Dixie-Gruppe bzw. überlassen ihr die Hälfte des Abends ...? Beim Betriebsfrühschoppen sollte sie ohnehin nicht fehlen ...
Übrigens führen viele Dresdner Betriebe die durch das Festival ausgelöste Tradition mit Unterstützung der Interessengemeinschaft Jazz Dresden des Kulturbundes der DDR eigenständig weiter und organisieren im gleichen Zeitraum eigene Programme – sozusagen als inoffizieller Teil des „Internationalen Dixielandfestivals". Das hat zugleich den zweifellos erfreulichen Nebeneffekt, daß nahezu alle Dixielandformationen unserer Republik im Mai in der Elbestadt zusammenkommen, Festivalatmosphäre indirekt mitgestalten und miterleben.

Als besonderen Bestandteil zu nennen sind jene vom Dresdner Kulturpalast speziell für Kinder verschiedener Altersgruppen produzierten Aufführungen. Gewissermaßen den Grundstock dafür schafft die inzwischen bereits über Jahre hinweg durch die PAPA BINNES JAZZBAND aus Berlin erfolgreich unter dem Titel „Mit Triangel und Klapperholz" für Vorschulkinder durchgeführte Veranstaltungsform. Erzieher und Verantwortliche des Kulturpalastes bereiten Kindergartengruppen langfristig auf deren Besuch vor. Aber auch Eltern erhalten mit ihren Kleinen Zutritt, denn ein Teil der Karten gelangt zum freien Verkauf. Den Kindern wird Dixieland „original" wie auch mittels ihnen bekannter Lieder vorgestellt. Das wohl Wichtigste: Mitbringen eigener, vor allem einfacher Rhythmusinstrumente ist nicht nur erlaubt, sondern erwünscht (und organisiert)! So werden die Vier- bis Sechsjährigen aktiv in das Gesamtgeschehen einbezogen. Wer sehen konnte, mit wieviel Begeisterung (und Aufmerksamkeit!) die Kinder bei der Sache sind, der weiß, daß der Nachwuchs an Festivalfans auf lange Zeit gesichert ist.
Speziell für Schulklassen bzw. Schüler der Unterstufe entstand das „Dixieland-ABC". Verdienste gebühren hier der Dresdner BLUE WONDER JAZZBAND, die es ebenso außerhalb des Festivals zeigt. Das Publikum erscheint mit entsprechender, durch die Musiklehrer vermittelter Motivation. Den Kindern wird das Wesen des Dixieland, die Rolle und das Zusammenspiel der beteiligten Instrumente leicht verständlich nahegebracht.
Einen Farbtupfer bringt seit fünf Jahren die kulturelle Interessengemeinschaft der FDJ-Grundorganisationen Dresdner Baubetriebe in die Festivalpalette ein. Auf der Suche nach einer originellen Veranstaltungsreihe wurde „Jazz im Boxring" geboren. Hierbei handelt es sich um ein mit heiteren Programmeinlagen aufgelockertes Konzert. Wie es der Titel bereits verspricht, steigen mehrere Festivalgruppen in einen stilisierten Boxring, der als Bühne fungiert. Das Publikum nimmt nicht gegenüber, sondern an allen Seiten der „Wettkampfstätte" Platz. Das weicht vom üblichen ab, ruft aber offenbar gerade deshalb eine reizvolle und pulsierende Atmosphäre hervor.
Sicher auch von anderen Veranstaltern mit wenig Aufwand in die Praxis umgesetzt werden können der „Dixieland-Markt", das „Dixieland-Frühstück" und der „Jazz Band Ball".
Bei zuerst Genanntem wurde eine Ausstellungshalle zum Konzertsaal umfunktioniert und entsprechend ausgestaltet. Verkaufsstände längs der Sei-

tenwände dienen der gastronomischen Versorgung der Besucher sowie dem Verkauf von Schallplatten, Postern, Souvenirs und kunsthandwerklichen Artikeln. Das Kolorit der Abend- oder Matineeveranstaltung liefern neben dem Dixieland Exponate der bildenden Kunst bzw. Fotografie.
Das „Dixieland-Frühstück" ist ein Frühschoppen für alle Familienangehörigen. Hier sorgt vor allem die Gastronomie für den entsprechenden Rahmen — mit Musik natürlich. Die Speisekarte enthält ausschließlich „dixielandtypische" kulinarische Genüsse (der Phantasie sind keine Grenzen gesetzt; es muß nicht unbedingt Eisbein mit Sauerkraut sein — wie wär's mit „Swingbowle", „Drummersteak" oder „Stompergoulasch"?).
Der „Jazz Band Ball" unterscheidet sich nicht groß von anderen Tanzveranstaltungen — entscheidend: Dixielandrhythmen geben den Ton an. Verkaufsstände und gute Speiseangebote können der Veranstaltung Abwechslung verleihen.

Noch zwei Elemente des Festivals sind erwähnenswert. Zum einen die abendliche bzw. morgendliche Jam-Session, zum anderen die „Dixieland-Parade". Im Klub der IG Jazz, der „Tonne", nutzen die Musiker — ohne Bindung an Formation oder Programmtitel — die Gelegenheit, miteinander zu musizieren. Bei einem kühlen Bier läßt sich ebenso ins Gespräch kommen sowie Erfahrungen und Erlebnisse austauschen.
Die „Dixieland-Parade" ist Tradition, für viele Besucher Höhepunkt und für das Festival Abschluß. Nach einer großen Freilicht-Matinee besteigen die Bands der Musik angepaßte Fahrzeuge — Pferdewagen, Oldtimer-Automobile und moderne Tieflader. Mit einem rund zweistündigen Umzug ins Stadtzentrum in Begleitung und durch ein Spalier zehntausender Enthusiasten findet das Festival sein Ende. Natürlich wird dabei gespielt — und so an alte Traditionen der Straßenparaden in der Frühzeit des Jazz angeknüpft.

Abschließend sei bemerkt: Sicher sind die vorgestellten Veranstaltungsformen über Jahre hinweg mit dem „Internationalen Dixielandfestival" gewachsen und zum Teil ausschließlich mit ihm verbunden — also nicht einfach als „Modell" reproduzierbar. Aber um der gestiegenen Beliebtheit des Dixieland gerecht zu werden, sollte man überlegen, wie er sich besser in einem abwechslungsreichen Veranstaltungsalltag präsentieren kann. Zumindest vermitteln die bewährten Programme des „Internationalen Dixielandfestivals" viele Anregungen.

Wilfried Puschmann

Miles Davis

O Phönix, sing dein Lied vom warmen Wald!
Naht jäh die Nacht, wird sich dein Traum verwirren:
Die tauben Elektronenhirne girren.
Und nur die Jerichoposaune schallt ...
O Wildnis Welt, du vertikales Land:
Gestirne zittern drüber hin und irren,
Zersplittern lautlos, blitzen auf und schwirren
Wie Projektile von brillantner Wand ...

Die starren Fenster, leerer Glanz vor Gas,
Erkennen nichts mehr wie gebrochne Augen:
Rubin, Azur — die Hoffnung unter Glas ...

O Phönix, zeig, daß deine Schwingen taugen!
Die Hoffnung steigt aus weißgeglühtem Haß. —
O Phönix, zeig, daß deine Schwingen taugen!

Azur, Rubin — die Hoffnung unter Glas,
Und nichts erkennend wie gebrochne Augen:
Die starren Fenster, leerer Glanz vor Gas ...

Wie Projektile von brillantner Wand
Zersplittern lautlos, blitzen auf und schwirren
Gestirne, zittern drüber hin und irren:
O Wildnis Welt, du vertikales Land ...
Nun, da die Jerichoposaune schallt
Und nur die Elektronenhirne girren,
Naht jäh die Nacht, mein Traum will sich verwirren:
O Phönix, sing dein Lied im warmen Wald!

Jens Gerlach

(Miles Davis, geboren 1926. Als Trompeter einer der führenden Vertreter des modernen Jazz.)

Zur Geschichte der Improvisation im Jazz

Vorgeschichtliches

Wollte ich alle Aspekte, die mit dem Begriff Improvisation zusammenhängen, umfassend erörtern, müßte ich weit in die Geschichte der Menschheit und ihrer Kulturen eindringen. Ich möchte mich jedoch auf einige wichtige Aspekte der Improvisation im Jazz beschränken und sie aus meiner Sicht — der des Jazzmusikers — beleuchten. Einige Gesichtspunkte müssen angedeutet im Raum stehenbleiben — das Thema „Improvisation im Jazz" könnte ein dickes Buch füllen.

Wir kommen nicht umhin, zumindest kurz auf die musikgeschichtlichen Zusammenhänge einzugehen, die unmittelbar zur Entstehung dieses musikalischen Genres führten.

In der europäischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts war der Interpret oftmals identisch mit dem Komponisten. Eine musikalische Darbietung durch Musiker — wie zum Beispiel Buxdehude, Bach, Böhm, Pachelbel, später Beethoven, Thalberg und andere — bestand nicht selten in einer Stegreif-Komposition, das heißt Improvisation. Dabei wurden Techniken angewandt, die ebenfalls in Kompositionen dieser Zeit ablesbar sind, zum Beispiel das kontrapunktische Verarbeiten eines Motivs — in der Polyphonie entstehen bestimmte sich wandelnde harmonische Strukturen — oder das Entwickeln melodischer Linien auf der Basis gleichbleibender harmonischer Abläufe.

Im 19. Jahrhundert verkümmerte jene Fähigkeit zur Improvisation mehr und mehr. In diesem Zeitalter bürgerte sich die Rollenverteilung zwischen Komponist und Interpret ein, die noch heute die europäische und nordamerikanische Musikkultur prägt. Der ausübende Musiker hatte ausschließlich die Aufgabe, mit Hilfe seines vorhandenen handwerklich-technischen Vermögens auf dem Instrument schriftlich festgehaltene Kompositionen zu reproduzieren. Das Schöpferische blieb hauptsächlich dem Komponisten vorbehalten.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstand in den USA eine von zumeist schwarzen Pianisten komponierte Klaviermusik — der Ragtime. Er befand sich in der Tradition der damaligen europäischen Unterhaltungsmusik. Ihr gegenüber weist er nur einen Unterschied auf — er swingt. Aus diesem Grunde ordnete man den Ragtime auch dem Jazz zu, obwohl er die Improvisation zunächst nicht beinhaltete.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lösten sich erstmalig eine Reihe von Pianisten von der festgelegten Komposition und verfuhren mit dem melodischen Material improvisatorisch. Zu ihnen gehörte Jelly Roll Morton. Er behauptete von sich, im Jahre 1902 den Jazz erfunden zu haben. Doch da es parallel zu Jelly Roll Morton andere improvisierende Pianisten gab, verweist diese Behauptung wohl etwas auf seinen egozentrischen Charakter. Außerdem läßt sie eine andere wesentliche Quelle des Jazz — den Blues und seine religiöse Form, das Spiritual — völlig außer acht.

Improvisationsgrundlage Blues

Der Blues entwickelte sich über die Shouts, Worksongs und Field Hollers aus Elementen der afrikanischen Folklore, die die nach Nordamerika verschleppten Negersklaven mitbrachten. Seiner speziellen Melodik lag der Versuch zugrunde, die Pentatonik der afrikanischen Folklore dem europäischen diatonischen Tonsystem anzupassen.

Die Unsicherheit in bezug auf die Verwendung der beiden Tonstufen, die im Gegensatz zur 7-stufigen diatonischen Skala in der 5-stufigen Pentatonik nicht existieren, führte zur Herausbildung der sogenannten Blue-Notes. Das bedeutet, in der Blues-Melodik kommen

die kleine und große Terz sowie die kleine und große Septime stets gleichzeitig vor. Deshalb spielt man — abgesehen vom Gesang — auf Instrumenten, wie Gitarre und Mundharmonika (diese besitzen im Blues die längste Tradition), den Übergang vom kleinen zum großen Intervall bzw. umgekehrt meist „fließend", der Ton wird „gezogen". Diese Praxis wurde später von allen Instrumenten, auf denen es technisch möglich war, mehr oder weniger übernommen.

Die 12-taktige Form der Blues-Strophe und das darin enthaltene Harmonie-Schema ist verbindlich, wobei man in späteren Jazz-Stilen die Grundharmonien oft durch bisweilen komplizierte Verbindungen von sogenannten Stellvertreterharmonien oder zusätzlichen Progressionen (Abfolge von Harmonieverbindungen, die auf der traditionellen europäischen Musiktheorie basieren) erweiterte.

Sowohl im Blues als auch im Spiritual erfüllt die Musik im Verhältnis zum Inhalt des gesungenen Wortes eine untergeordnete Rolle. Sie ist Mittel der besonderen Form der Äußerung eines Individuums oder einer Gemeinschaft, die eine Lebenssituation sowie Gefühle und Erfahrungen reflektiert.

Das Klischee vom Blues, gezeichnet als schwermütiger oder klagender Charakter, kann nicht ganz von der Hand gewiesen werden. Die Afroamerikaner erlitten auf Grund von Sklaverei und Rassendiskriminierung viel Leid, das sie nicht zuletzt im Blues artikulierten bzw. kompensiert darstellten.

Die Funktion, die der Gesang im Blues und Spiritual besitzt, läßt sich in weitestem Sinne auf die Musikinstrumente, mit denen Blues- oder Jazz-Improvisationen gespielt werden, übertragen. Das Instrument übernimmt die Aufgabe der Stimme und drückt nonverbal die Summe an Erfahrungen und Emotionen des jeweiligen Musikanten aus.

Hieraus ergibt sich ein Kriterium, das den Jazz von allen anderen Arten von Musik unterscheidet: Wesentlicher als die der Improvisation zugrunde liegende Komposition ist die Person des Improvisators sowie die von ihm entsandte Botschaft, und wichtiger als die handwerkliche Qualität der Improvisation ist die Intensität des Ausdrucks.

Jede Jazzmusik ist personengebunden und im Gegensatz zu durchkomponierter Musik nicht durch irgendeinen Interpreten reproduzierbar. Jedes „Nachspielen" von Improvisationen anderer Musiker läßt sich daher nicht dem Jazz zuordnen, da das wichtigste Merkmal, die Artikulation seiner selbst, fehlt. Allerdings, das Nachvollziehen von Improvisationen bedeutender Musiker im stillen Kämmerlein kann für den Lernenden äußerst hilfreich bei der Erlangung handwerklicher Fähigkeiten und theoretischer Kenntnisse sein.

Der Blues prägte die Grundhaltung, mit der im Jazz improvisiert wird. Das heißt natürlich nicht, daß Jazzimprovisationen vorwiegend schwermütiger oder klagender Natur sind. Im Laufe seiner Geschichte war der Jazz mehr als jede andere Musik Ausdruck der Lebensgefühle der jeweiligen gesellschaftlichen und sozialen Verhältnisse. Im Dixieland oder im Swing klingt er fröhlich und ausgelassen. Im Chicago-Stil dagegen ist eine gewisse Unruhe herauszuhören, die man mit der Zeit der großen Depression bzw. der Weltwirtschaftskrise in Verbindung bringen kann. Der Hard-Bop mit seiner Nervosität und Zerrissenheit reflektiert die technische Revolution und das beginnende Atomzeitalter. Und der Aufbruch der schwarzen Bevölkerung Amerikas, u. a. in Form der Black-Power-Bewegung, schlägt sich im Free Jazz nieder.

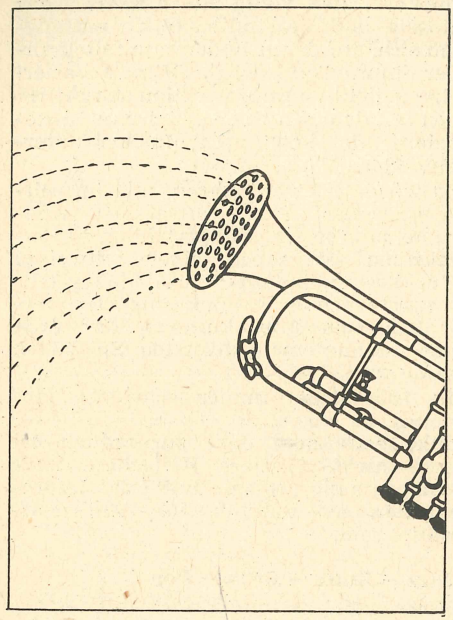
Obwohl das Zustandekommen der einzelnen Jazz-Stile komplexere Ursachen hat — Zusammenhänge obengenannter Art sind kaum zu übersehen.

Improvisationsgrundlage Ragtime

Neben dem Blues lieferte der Ragtime die Voraussetzungen zur Improvisation für alle Epochen und Stilistiken des Jazz. Er entstand zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Die Ragtime-Kompositionen besitzen zumeist die europäische Volksliedform. Vor allem A/A/B/A (ein 8-taktiger Teil, der wiederholt wird, ein 8-taktiger Mittelteil und eine 8-taktige Wiederholung des ersten Teils) setzte sich durch. In der Improvisation wurden die 32-taktige Liedform und deren harmonische Abläufe streng eingehalten, während man die Melodie abwandelte bzw. eine völlig neue Melodie erfand.

Dieses Prinzip gelangte auch zur Anwendung, als der Ragtime nicht am Piano, sondern in Gruppen gespielt wurde. Dann übernahm die Rhythmusgruppe (Tuba oder Baß, Banjo oder Gitarre — später auch Klavier — und Schlagzeug) die Funktion der harmonischen und rhythmischen Begleitung, während nur die Bläser — im Laufe der Jazz-Geschichte kamen auch die Instrumente der Rhythmusgruppe hinzu — über die Form improvisierten, Chorusse hervorbrachten.



Harmonik

Das angewandte harmonische Material ist auf die europäische Musiktradition zurückzuführen. Es entwickelte sich im Jazz nicht eigenständig. Die Harmonik der jeweils zur Zeit populären Unterhaltungsmusik schlug sich im Jazz nieder.

Das Revolutionäre besteht also nicht in der Harmonik des Jazz, sondern in der Art und Weise, wie mit ihr improvisatorisch umgegangen wird.

Und dabei erhält der Rhythmus — der Swing — eine besondere Rolle. Beim Swing werden das gleichmäßige europäische Takt-Metrum mit dem afrikanischen Rhythmusgefühl vereint. Dies ist jedoch eine starke Vereinfachung dessen, was innerhalb eines langen komplexen Prozesses zur Entstehung des Swing führte.

Abgesehen von ethnischen Unterschieden gibt es im Hinblick auf die Technik des Improvisierens über gegebene Harmonieabläufe gewisse Parallelen zur eingangs erwähnten europäischen improvisierten Musik.

Jeder Harmonie kann eine bestimmte Tonleiter zugeordnet werden, die das tonale Material für die improvisierten Melodien liefert. Jede Harmonie besitzt eine bestimmte Funktion innerhalb des harmonischen Ablaufs — Subdominante, Dominante, Tonika (in der modernen amerikanischen Jazz-Harmonielehre spricht man von halbstabilen, labilen und stabilen Akkorden). In den Jazz-Stilen, in denen nach diesem Prinzip verfahren wird, wird das als Funktions-Harmonik bezeichnet.

Das einzige, was hier gegenüber der traditionellen, europäischen Musik neu ist, sind die Blue-Notes. Sie kommen ungeachtet der für die Harmonie geltenden Tonleiter in Anwendung — gerade das macht den spezifischen Klang einer Jazz-Improvisation aus. Außerdem bildeten die Blue-Notes u. a. für die Erweiterungen und Alterationen der Harmonien, die sich im Laufe der Entwicklung vollzogen, die Grundlage.

Als Basis für die Verständigung der zusammenspielenden Musiker untereinander über die Harmonieabläufe dienen Akkord-Symbole, die im Notenbild der Melodie eingetragen sind. Anhand dieser weiß jeder Jazzmusiker, welche Harmonie der Melodie an einer bestimmten Stelle zugeordnet ist bzw. welches Tonmaterial im Chorus an dieser Stelle zur Anwendung gelangen kann.

Jam-Session

Besonders die Zeit vor dem Bebop lieferte ein relativ einfaches harmonisches Material, bei dem bestimmte Progressionen immer wieder auftauchen. Für einen geübten Jazzmusiker ist es kein Problem, sofort mit Hilfe der Akkord-Symbole über ein spezielles Stück zu improvisieren — ohne es vorher gesehen zu haben. Außerdem gibt es eine große Zahl von Stücken oder Jazz-Themen, die von den Musikern völlig unabhängig voneinander als Improvisa-

tions-Vorlage genutzt werden, die sogenannten Standards. Musiker, die einander nie zuvor begegnet sind, können auf Anhieb miteinander ein und denselben Titel spielen sowie sich gegenseitig bei Chorussen darüber begleiten.
Diese Form des Zusammenspiels — die Jam-Session — ist eine für den Jazz typische Erscheinung. Sie hatte ihre Blütezeit gegen Ende der Swing-Periode und wird noch heute zu nationalen und internationalen Jazz-Festivals sowie ähnlichen Anlässen praktiziert.
Der besondere Reiz: Der Anteil an Spontanität ist sehr hoch. Die meist Unvorhersehbarkeit der musikalischen Ergebnisse garantiert eine besondere Lebendigkeit. Außerdem findet eine Art der non-verbalen Kommunikation zwischen Musikern, die möglicherweise sogar aus völlig verschiedenen Erdteilen stammen, statt. Nicht zu unterschätzen ist die Session als Möglichkeit für unbekannte junge Talente, sich zu präsentieren oder entdeckt zu werden.
Mit Beginn der Bebop-Periode gingen die Jam-Session-Aktivitäten etwas zurück. Eine Ursache sehe ich darin, daß sich im Bebop und allen späteren, auf Funktions-Harmonik basierenden Stilen ein starker Entwicklungssprung gegenüber der Swing-Ära in bezug auf Harmonik, Melodik und Behandlung des Rhythmuses vollzog, dem zunächst nur ein kleiner Kreis von Musikern folgen konnte.

Zeitgenössischer Jazz

Hier gelangten u. a. komplizierte erweiterte Harmonien verstärkt zur Anwendung. Auch wurden der Spielweise zugrunde liegende einfache Harmonien durch Stellvertreter-Harmonien bzw. alterierte Akkorde ersetzt. Ein Beispiel: An einer Stelle, die das Akkord-Symbol Cm verzeichnet, erklingt ein Akkord auf dem Klavier, den man mit Cm 7/9/11+/13 bezeichnen müßte.
In die Melodik fanden gleichzeitig und zunehmend Töne bzw. Tonfolgen Eingang, die kaum den bisherigen Hörgewohnheiten entsprachen. Dabei wurden zur Verwendung von Tonverbindungen Techniken entwickelt, die nichts mit der zugrunde liegenden Harmonie im ursprünglichen Sinne zu tun hatten, denen wiederum gewisse Gesetzmäßigkeiten innewohnten.
Der Grund für diesen Prozeß? Die Musiker suchten nach Möglichkeiten, in der Improvisation nach dem alten Prinzip Spannungsfelder zu erzielen, die dem Charakter der Gegenwart entsprachen und welchen die Musik reflektierte. Es sei nochmals daran erinnert, daß sich nirgendwo stärker als im Jazz das jeweilige Lebensgefühl eines Zeitalters widerspiegelt.
Die fortwährende Erkundung immer neuer Ausdrucksvarianten führte schließlich zur Entstehung des Free Jazz. Jahrzehntealte Improvisationsmuster traten völlig außer Kraft. Neue Regeln und Verbindlichkeiten entfalteten sich, auf deren Boden nun miteinander improvisiert wird. Oftmals basiert eine kollektive Improvisation ausschließlich auf dem sensiblen Zuhören und Reagieren der beteiligten Musiker untereinander.
Es würde zu weit führen, alle im zeitgenössischen Jazz vertretenen Konzepte zu erörtern. Hauptsächlich zu verzeichnen ist neben einer teilweisen Rückbesinnung auf Traditionelles eine weitestgehende Fusionierung der verschiedensten Musikkulturen der Erde mit den unterschiedlichsten Spielarten des Jazz.
Es fällt dabei immer schwerer, eindeutig zu sagen, ob das jeweilige Produkt noch dem Jazz zuzuordnen sei oder nicht. Einziges Kriterium dafür kann nur die zentrale Rolle der Improvisation als individuelles Ausdrucksmittel sein.

Jazz — Blues — Rock — Pop

Vor einiger Zeit spielte ich mit meiner achtköpfigen Rock-Jazz-Band FUSION in Potsdam. Nach dem Auftritt äußerte ein Zuhörer seinen Eindruck. Er ordnete unsere Musik dem Rock zu. Bei einer anderen, als Jazz-Konzert angekündigten Veranstaltung begannen die Leute nach einer Weile zu tanzen. — Der Name FUSION sagt es eigentlich schon. Eine Reihe von Jazzern schlossen sich zusammen, um Elemente des Rock und Pop mit denen des Jazz zu „fusionieren". Etliche Kollegen aus der Jazz-Szene weigern sich, dafür den Begriff Jazz zu verwenden. Aber es ist das Jazz-Publikum, das sich nach dieser Musik bewegt ...
Vielleicht wird deutlich, wie unsinnig der Versuch sein kann, ein künstleri-

sches Produkt oder eine Gruppe unbedingt in einer Schablone unterbringen zu wollen. Doch Begriffe für die einzelnen musikalischen Richtungen existieren und werden angewandt. Deswegen scheint es mir der Mühe wert, zu untersuchen, wo sie herkommen und was sie eingrenzen.

Mein Artikel kann nur ein Versuch sein, aus meiner Sicht über einige wichtige Aspekte einen groben (!) Überblick zu vermitteln. Ich will mich auf „Rock" und „Pop" konzentrieren, da sich besonders viele Musiker diese Stilistiken aus der großen Zahl unterschiedlicher musikalischer Strömungen auswählten.

Die aus England kommende „Beat-Musik" setzte in den 60er Jahren einen Meilenstein für die künftige Entwicklung der Massenkultur. Bereits in der Zeit des Rock 'n' Roll in Ansätzen erkennbar, zeichnete sich deutlich ein kulturelles Aufbegehren der Mehrheit der jungen Generation gegen Konventionen ihres gesellschaftlichen und sozialen Umfeldes ab.

Man könnte auch von einer Art „Generationskonflikt" reden, der seitens der jungen Generation mit den Mitteln des Beat (später Rock- und Popmusik) — also mit „friedlichen Mitteln" — ausgetragen wird. Die Ursache dafür bildet die Tatsache, daß der Großteil der Jugend auf Grund relativ geringer sozialer Verantwortung und entsprechend ihrer psychologischen Entwicklung gewisse gesellschaftliche Normen ablehnt, die ihre Wurzeln in der bürgerlichen Gesellschaft haben. Begünstigt wird die Differenz zwischen den kulturellen Bedürfnissen der Generationen ebenso durch das zunehmend hohe Entwicklungstempo der hochindustrialisierten Gesellschaft.

In den sozialistischen Ländern bildete sich innerhalb eines langen Prozesses eine eigenständige Rock- und Popmusik heraus, die in ihren Inhalten die Bedürfnisse und Lebensgefühle der dort lebenden Jugendlichen reflektiert. Obwohl die ökonomischen und sozialen Strukturen der sozialistischen Gesellschaft völlig denen des Ursprunglandes der Beatmusik entgegengesetzt sind — die von der bürgerlichen Gesellschaft stammenden Konventionen existieren noch in der alltäglichen Lebensweise. Sie sind auch Grundlage dafür, daß die Mehrheit der Jugend in der Rock- und Popmusik ihr eigenes Sprachrohr sieht. Ob der Begriff „Generationskonflikt" hundertprozentig zutreffend ist oder nicht — die Jugend sucht nach Möglichkeiten, unter sich zu sein.

Rock- und Popkonzerte sind Formen, die unter diesem Aspekt Jugendlichen Gelegenheit zur Massenkommunikation bieten. Schalldruck riesiger PA-Systeme, Nebel-, Licht- und vielleicht Laser-Show sowie Action auf der Bühne schaffen ein den Emotionen junger Menschen der hochindustrialisierten Gesellschaft entsprechendes Fluidum. Probleme des gesellschaftlichen Alltags werden hier kompensiert. So gesehen erfüllt ein Rock-Konzert eine ähnliche Funktion wie das Spiritual, zumindest hinsichtlich des Sichauslebens der Zuhörer und Musiker. Bereits daraus läßt sich erkennen, daß Rock und Jazz vieles verbindet.

Differenzierungen gegenüber der Pop-Musik ziehe ich später. Diese lassen sich wohl nur durch eine Rückbesinnung auf die Geschehnisse in den 60er Jahren anstellen.

Ausgangspunkt der Entwicklung in Richtung Rock und Pop war, wie schon angedeutet, die Beatmusik. Junge englische Musiker, die mit dem Rhythm and Blues sowie dem Rock 'n' Roll aufwuchsen, vermischten Elemente dieser Musik mit Harmonik und Melodik der englischen und schottischen Folklore und schufen eine neue rhythmische Grundstruktur.

Während der Rock 'n' Roll ähnlich dem Boogie im Swing-Rhythmus — also (oberflächlich gesehen!) auf Triolen-Basis — gespielt wird, gelangt hier zunehmend die achtelige — oder korrekt: „binäre" — Spielweise zur Anwendung. Der neue Sound, den die Musik dadurch erhielt — der Rhythmus wird anders bedient — führte zum Namen „Beat".

Diese Spielweise entfaltete sich im Laufe der 60er Jahre enorm und hielt auf die vielfältigste Weise Einzug in alle Bereiche der populären Musik.

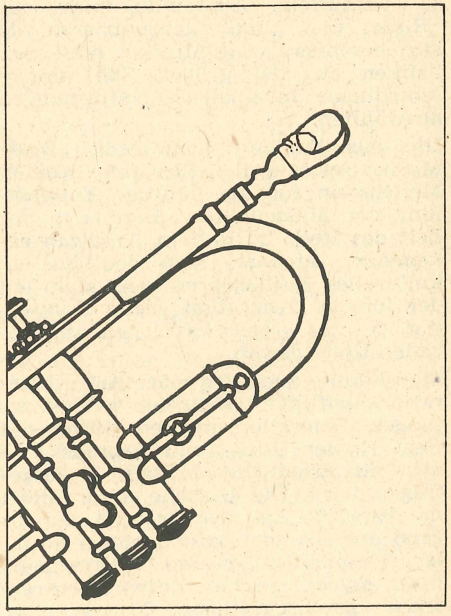
Das Revolutionäre dieses musikalischen Prozesses — in Verbindung mit oben genannten Gesichtspunkten — betrachte ich auch als Ursache für die

gleichzeitige Entstehung eines neuen Habitus der Musiker und somit ihrer Fans. Mit dem Begriff Beat verbanden sich alle außermusikalischen Dinge. Wichtig für eine Zuordnung zur Beatmusik schienen in erster Linie Soundkonzept, Instrumentarium, lange Haare usw. zu sein. Weniger Beachtung hingegen fand die Frage nach dem Ursprung der musikalischen Substanz, nach Blues, Rhythm and Blues, Rock 'n' Roll, der europäischen Unterhaltungsmusik und ihren Traditionen. Es interessierte kaum, ob der Beat gar eine Mischung aus allem ist. Man warf zunächst alles in einen Topf. Lediglich der äußerliche Gestus der Gruppen wurde unterschieden — so distanzierten sich zum Beispiel die „Rolling-Stones"-Fans von denen der „Beatles" und umgekehrt. Erst spätere Entwicklungslinien ließen deutlicher erkennen, aus welcher musikalischen Ecke welche Musiker bzw. Gruppen kamen. Die Musikindustrie wollte den Beatmusik-Boom optimal ausnutzen.

Durch Äußerlichkeiten wie Image-Pflege der Stars und die damit verbundene Hochzüchtung von Modeerscheinungen entstand der Begriff „Pop". Er umfaßt neben der Musik sämtliche Randerscheinungen — wie zum Beispiel Mode, Design von Musikinstrumenten, Plattenkuvert etc. (In der bildenden Kunst wurde der Begriff „Pop-Art" geprägt.) Die Popmusik legt ihr Schwergewicht also auf das Modische. Durch das hohe Maß an Dynamik ist die Popmusik kurzlebiger als Musikrichtungen mit stärkerem Traditionsbewußtsein und geringerem Drang nach Aktualität. Ihre Funktion ist mit der des Schlagers vergleichbar.

Gegen Ende der 60er Jahre wurden die Unterschiede zwischen der Popmusik-Konzeption und der nach wie vor stark im Rhythm and Blues verwurzelten Musik so offenkundig, daß man zwangsläufig Unterscheidungen in verschiedene Stilistiken vornehmen mußte. Begriffe wie Rock, Hardrock, Countryrock, Rock-Blues, Untergrund-Music und so weiter kamen ins Spiel.

Wichtig scheint mir die Rolle von Jimi Hendrix als Wegbereiter einer neuen Gitarren-Spielweise in Beziehung zu allen Strömungen der Rockmusik zu sein. Durch seine Art des Umgangs mit der Gitarre zeigte er, wie nahe seine Musik dem Blues und somit auch dem Jazz war. Interessant, daß Gil Evans — als hervorragender Big-Band-Leiter und Arrangeur im Jazz zu Hause — in den 70er Jahren eine Reihe von Jimi-Hendrix-Kompositionen bearbeitete, sozusagen als Reminiszenz an diesen großartigen Musiker.



Bei den meisten Rockbands schwingt der Blues in erster Linie durch Stilistik der Gitarren-Improvisation mit. Aber auch der lupenreine Blues siedelte sich in der Rockszene an. Ich denke an Musiker wie John Mayall, die Gruppen „Cream" und „Ten Years After".

Die Improvisation im Rock hat die gleiche Funktion wie im Jazz. Abgesehen davon, daß sich Rock- und Jazzmusik um das Jahr 1970 herum erstmals stark einander näherten (zum Beispiel Miles Davis — „Bitcjes Brew") und der Rock-Jazz seit jener Zeit in den verschiedensten Modifikationen in diesem Grenzbereich angesiedelt ist, spielt der Jazz im allgemeinen in der gesamten kulturellen Landschaft eine andere Rolle als der Rock.

Durch seine relativ geringe Popularität erscheint er als Alternativmusik einer Minderheit. Rock- als auch Popmusik dagegen gehören seit eh und je zur Massenkultur der Jugend. Die Platten- (und zunehmend die Video-) Industrie sowie die Medien legen entsprechende Verkaufspraktiken an den Tag. In vielen Fällen kann man kaum noch erkennen, ob ein musikalisches Produkt dem Pop- oder dem Rock zuzuordnen ist.

In den 70er und besonders in den 80er Jahren entstanden Strömungen, die einerseits bereits klar abgesteckte Felder der Rockmusik weiter ausbauten (zum Beispiel Heavy Metal) oder in extreme Bereiche führten (Punk und so weiter). Andererseits brachten Verschmelzungen verschiedener Stilistiken Ergebnisse wie New Wave oder Rap.

Deutlich wird, daß es für mich als Musiker kaum möglich ist, eine Ordnung in all diese Bezeichnungen zu bringen — und schon gar nicht mit Blick auf Rock und Pop. Wer es dennoch beschließt, sollte sich auf seinen Instinkt verlassen. Es fragt sich, welchen Sinn das Denken in Kategorien hat, denn die Praxis richtet sich nicht nach ihnen. Damit will ich keinesfalls sagen, daß die vorangegangenen Überlegungen sinnlos wären. Man sollte aber immer vor Augen haben, daß das künstlerische Produkt und sein praktischer Nutzen für die Gesellschaft wichtiger sind als der Begriff, mit dem man es versieht.

Wolfgang Fiedler

Jazz-Szene der DDR

Entwicklungen und Tendenzen im zeitgenössischen Jazz

Sprechen wir von der Jazz-Szene der DDR, so meinen wir gemeinhin zweierlei: die Jazz-Musiker der DDR von Andy ALTENFELDER bis Hannes ZERBE sowie das komplizierte Geflecht von Veranstaltungsstätten, Programmkonzeptionen, ständigen und nichtständigen Festivals, Jazztagen und anderen Veranstaltungen von „Jazzbühne Berlin" und „Jazz in der Kammer" in der Hauptstadt, über die „Leipziger Jazztage", die vielen von den Jazzklubs und Interessengemeinschaften des Kulturbundes getragenen Aktivitäten bis zum Dresdner Dixielandfestival als jährlichen Höhepunkt für die Tausenden von Fans des Old Time Jazz. Was wir heute Jazz-Szene der DDR nennen, ist in einem Prozeß historisch gewachsen — nicht ohne Widersprüche.

Jazz kam nach dem II. Weltkrieg zunächst und ausschließlich als amerikanische Musik nach Deutschland. Er wurde von den einheimischen Musikern in den überlieferten Formen lediglich reproduziert. Das Fehlen einer eigenen Jazztradition, die Unterbrechung des internationalen Kulturaustausches durch Faschismus und Krieg (der Jazz wurde als „entartet", als „Niggermusik" denunziert und unterdrückt) sowie die besondere politische Situation im geteilten Deutschland unmittelbar nach 1945 komplizierten und verlangsamten die Entfaltung einer eigenständigen Jazz-Musik. Beeinflußt durch die raschere Entwicklung in der ČSSR und in der VR Polen sowie die Kenntnisnahme weltweiter Trends (über die internationalen Festivals in Prag und Warschau ab Ende der 50er Jahre) begann in der DDR erst in den 60er Jahren der aktive Prozeß der Auseinandersetzung mit den überkommenen (amerikanischen) Stilistiken des Jazz. „Fans", die Jazz bis dahin mit Louis Armstrong und Ella Fitzgerald (die Anfang der 60er Jahre unter anderem in der DDR gastierten) identifizierten und sich im wesentlichen nur über Rundfunk und Schallplatten orientieren konnten, fingen an, sich nun auch für die „Experimente" der einheimischen Musiker zu interessieren. Spätestens hier — bis in die Gegenwart — geht die Amateurszene eigene Wege und hält im wesentlichen am Old Time Jazz mit seinen überlieferten Spielweisen fest. Die „Profis" gewinnen dagegen vor allem unter dem Einfluß des europäischen Freejazz an Eigenständigkeit. Ernst-Ludwig PETROWSKY, einer der Veteranen und zugleich profiliertesten Exponenten des zeitgenössischen Jazz in der DDR, sagte in einem Interview: „Die Entwicklung vollzog sich für meine Begriffe ganz natürlich und ganz zwangsläufig. Und bei jedem einzelnen ohne bewußte Steuerung. Ich war immer offen für alles Neue und Interessante, ohne das, was aus der Tradition mir wert und teuer war, über Bord zu werfen; und aus dem Versuch, das Neue nicht nur zu akzeptieren, sondern auch zu begreifen, ja, zu erfühlen, ergab sich meines Erachtens die Synthese, die unsere weitere Entwicklung bestimmte, unsere eigene Musik formte, die auf der anderen Seite ja auch nicht außer acht läßt, was sonst in der Welt passiert."

Konnte man die 60er Jahre, vereinfacht formuliert, eine Art Nachholephase nennen, so muß man die 70er

Jahre als Freispielphase des DDR-Jazz bezeichnen. Sie brachten die Herausbildung eigener Profile und Konzeptionen, begünstigt durch verstärkte zwischenstaatliche Kontakte, sowie den Anschluß an internationale Prozesse und Trends mit sich.

Musiker aus dem Ausland spielten in der DDR. Aus Polen und der ČSSR, aus westlichen Ländern kamen insbesondere die progressiven Vertreter einer Musikrichtung, die in Opposition zum kapitalistischen Musikgeschäft standen (und stehen) und zum Teil aus denselben Quellen fortschrittlichen europäischen Musikerbes schöpf(t)en (Schönberg, Weill, Eisler). Zudem bildeten sich für zeitweilige Tourneen zusammengesetzte Gruppen aus Musikern verschiedener Nationen, die auf diese Weise in den praktischen Erfahrungsaustausch traten.

Ende der 70er Jahre verstärkte sich schlagartig die Gastspieltätigkeit unserer Musiker im Ausland. Zunächst als „Exoten" bestaunt, setzten sie sich sehr rasch durch ihre politische Haltung und die Qualität ihrer Musik durch und wurden von der Fachkritik wie vom Publikum als Repräsentanten einer eigenständigen DDR-Jazz-Szene gleichberechtigt anerkannt.

Musiker wie Ernst-Ludwig PETROWSKY, Günter „Baby" SOMMER, Conrad BAUER, Ulrich GUMPERT, Klaus KOCH, Manfred SCHULZE, Günther FISCHER und die Sängerin Uschi BRÜNING bestimmten ihr Gesicht.

Mitte der 70er Jahre konnte man bereits mit einer zweiten Generation junger Jazzmusiker rechnen. Zu ihnen zähl(t)en Uwe KROPINSKI und Helmut „Joe" SACHSE, Conrads jüngerer Bruder JOHANNES BAUER und Axel DONNER, die jungen Musiker von EVIDENCE, der DRESDNER MUSIK-PARADE und von FUSION u. a.

Daß der Hauptstrom der DDR-Jazz-Entwicklung durch den (notwendig terminologisch unscharfen) Freejazz-Begriff belegt werden muß — manche Fachleute sprechen lieber von improvisierter Musik (die auch Grenzbereiche zur sogenannten E-Musik einschließt) — hat seine Ursachen einmal im bereits beschriebenen Mangel an Tradition und Kontinuität, andererseits in gewachsenen Bedürfnissen nach Spontanität, nach Entfaltung der individuellen Möglichkeiten, nach aktiver Reflexion des eigenen sozialen, kulturellen und gesellschaftlichen Umfelds.

Auffällig ist, daß — obwohl in östlichen wie westlichen Nachbargebieten immer ein starker Mainstream floß — in der DDR die frei improvisierende Spielhaltung bis hinein in die 80er Jahre vorherrschend blieb. Erst in letzter Zeit (erstaunlicherweise bei jungen Musikern wie DONNER, FIEDLER, EITNER u. a.) macht sich eine stärkere Hinwendung zu traditionelleren Spielweisen, etwa am Bebop und Hard-Bop orientiert, bemerkbar. Jedoch nennenswerte Bemühungen um Rockjazz/Jazzrock gibt es kaum (eine Durchgangsphase, etwa wie in der Entwicklung des GÜNTHER-FISCHER-SEXTETTs), zu schweigen von in anderen Ländern modisch gewordenen Richtungen wie Free Funk, Punk und ähnlichem. Das beweist, daß es sich bei der als DDR-spezifisch gekennzeichneten Jazzmusik nicht um den bloßen Nachvollzug internationaler Modewellen handelt, sondern das sich bereits eigene Traditionslinien herausgebildet haben, die mit den ausübenden Musikern wie mit ihren Lebensbedingungen gewachsen sind und die Grundlage für den weiteren musikalischen Differenzierungsprozeß bilden.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß Individualstile gegenwärtig vor Gruppenstilen rangieren. In den 70er Jahren beherrschten vorwiegend Bands, wenn auch in wechselnden Besetzungen, die Szene: die um Klaus LENZ, das FRIEDHELM-SCHÖN-FELD-TRIO, die Gruppe SYNOPSIS, die verschiedenen Ulrich GUMPERT WORKSHOPBANDS, Kapellen um CONRAD BAUER, Manfred SCHULZE, Günther FISCHER, um nur die wichtigsten zu nennen.

Als SYNOPSIS, der zu Recht eine zentrale Rolle im DDR-Jazz zugesprochen wird, Ende der 70er Jahre auseinander ging, um nicht in neuen Klischees zu erstarren (ein völlig normaler Vorgang in einem so schnelllebigen, spontan auf Veränderung reagierenden Genre), profilierten sich die meisten ihrer Mitglieder in der Folgezeit vor allem solistisch. CONRAD BAUER bildete im Solospiel seine technischen

Möglichkeiten so aus, daß er heute von jedem Fachmann zur internationalen Spitze auf seinem Instrument gerechnet wird (gleichberechtigt mit Albert MANGELSDORFF, dem „Vater" des modernen europäischen Posaunenspiels). Ähnliches gilt für Günter SOMMER, dessen „Hörmusik" weltweit für Aufsehen sorgte („gruppendynamischster Schlagzeuger Europas"). Oder Ulrich GUMPERT: Er erschloß als Pianist das Erbe des Komponisten Erik SATIE und machte es für sich als Jazz-Musiker dienstbar. Auch unter den Jüngeren findet man schon ausgezeichnete Solisten. Der Gitarrist Uwe KROPINSKI ist ein Beispiel dafür.

Auf der gewonnenen Basis an individueller Profilierung und Spielerfahrung scheinen gegenwärtig wieder neue Synthesen, die neue Perspektiven eröffnen, möglich. Als „Jazz in der Kammer" im Februar 1985 ein Duo Günther FISCHER / Günter SOMMER ankündigte, hielten das viele für einen Scherz — gewohntes Schubkastendenken sah die beiden Musiker in verschiedenen, sich angeblich unversöhnlich gegenüberstehenden Lagern. Das Konzert wurde ein großer Erfolg. Die Musiker verstanden sich ausgezeichnet — ohne den eigenen Standort, die eigene Identität zu verleugnen. Oder: Als zur Jazzbühne 1985 das sogenannte ZENTRALQUARTETT auftrat, entdeckte man hinter der neuen Bezeichnung die Gruppe SYNOPSIS von 1973. Auf einer neuen Stufe der Entwicklung war wieder ein produktives Zusammenspiel möglich, in das jeder seine Individualität und seine Kreativität einbrachte.

Es scheint gegenwärtig müßig, über mögliche Wege bis in die neunziger Jahre hinein zu spekulieren. „Wo geht's lang?", fragte zum Beispiel der Jazzpublizist Bert NOGLIK und beantwortete die Frage selber lakonisch: „In viele Richtungen."

Die Jazz-Szene der DDR wird von langjährig wirkenden berufserfahrenen Musikern bestimmt. Die Jüngeren genossen in der Regel ihre Ausbildung an den Musikhochschulen unserer Republik. Die Entstehung neuen musikalischen Materials, seine Erforschung bis in die Bereiche der sogenannten E-Musik, die Entfaltung und das Ausprobieren neuer Spieltechniken (zum Beispiel die Zirkularatmung der Bläser) verlangen einen hohen professionellen Standard. Ohne elitär zu sein — der Jazz in zeitgenössischem Sinn entwickelte sich zu einer Kunst- (Konzert-) Musik auf hohem ästhetischem Niveau und wird als solcher von der Gesellschaft anerkannt und gefördert. Das erklärt, warum in der DDR kaum nennenswerte Bemühungen von Amateurgruppen im Modern und Free Jazz existieren (Ausnahmen wie die Gruppen MEDIA NOX oder ehemals ERGO bestätigen die Regel). Dagegen besitzt der weite Bereich des Amateurjazz, der sich mit Leidenschaft (und teilweise mit stilsicherer künstlerischer Perfektion) den traditionellen Spielformen vom Dixieland bis zum Swing widmet, auch weiterhin eine große Zukunft. Das Dresdner Dixielandfestival demonstriert nicht nur die Massenwirksamkeit dieser Musik, sondern gibt Auskunft über die vielen und stilistisch unterschiedlichen Gruppen unseres Landes (insbesondere von Berlin, Dresden, dem Thüringer Raum).

Sachlichkeit gebietet aber festzustellen, daß zwischen dem in seinen historischen Formen festgeschriebenen Old Time Jazz und dem in viele Richtungen strebenden zeitgenössischen Jazz kaum noch musikalische Berührungspunkte bestehen (und das weltweit), auch wenn die Bezugspunkte zur Tradition im zeitgenössischen Bereich erkennbar bleiben. Beide Strömungen haben jedoch ihren festen Platz in unserer kulturellen Landschaft, genießen gleichberechtigt gesellschaftliche Anerkennung und Wertschätzung.

Martin Linzer

Jazztage der DDR

Erstmals in Weimar

In Weimar fanden Anfang Dezember (nach Redaktionsschluß dieses Heftes) die ersten „Jazztage der DDR" statt. Sie wurden gemeinsam von der Sektion Jazz des Komitees für Unterhaltungskunst, dem Rat des Bezirkes Erfurt und dem Rat der Stadt Weimar veranstaltet. PROFIL sprach vor dem Ereignis mit Karlheinz DRECHSEL, dem stellvertretenden Vorsitzenden der Sektion Jazz:

PROFIL: Jazztage der DDR – warum feiern sie gerade 1985 Premiere?

K. D.: In einer Sitzung des ehemaligen Arbeitskreises stellten wir 1984 fest, daß alle Genres, die in Sachen Unterhaltungskunst in unserem Land den Ton angeben, über ihren eigenen, zentralen Höhepunkt verfügen – sei es der Schlager, der Rock oder das Chanson. Nur der Jazz konnte nichts derartiges vorweisen. Nun hat die neugegründete Sektion Jazz laut Statut das Recht, selbst Veranstaltungen durchzuführen. Unser Vorschlag zur Organisierung von Tagen des DDR-Jazz stieß beim Komitee für Unterhaltungskunst auf große Zustimmung. Die Qualität unserer Jazzmusik rechtfertigt mehr als genug solch ein Ereignis. Insbesondere seit den siebziger Jahren hat sie sich enorm weiterentwickelt und zeichnet sich zunehmend durch internationale Spitzenleistungen – vor allem im Free Jazz – aus. Im Gegensatz zur internationalen Repräsentanz und Anerkennung hielt die nationale nicht Schritt. Wenn auch die „Jazzbühne Berlin", das „Internationale Dixielandfestival" in Dresden oder die „Leipziger Jazztage" spezifische musikalische Bedürfnisse – zumal durch die Teilnahme internationaler Bands – befriedigen können, diese Veranstaltungen bieten nicht ausreichend Gelegenheit, den Leistungsstand des DDR-Jazz zu demonstrieren. Es war an der Zeit, ein Podium der Gesamtpräsentation der nationalen Szene zu schaffen.

PROFIL: Das heißt, Vertreter aller Richtungen des Jazz bringen ihre Musik in Weimar zu Gehör . . .

K. D.: Wir wollen zeigen, was alles existiert – angefangen vom traditionellen Jazz über Modern Jazz bis hin zum Free Jazz. In unserer Republik ist bedeutend mehr vorhanden, als sich der Nichteingeweihte vorstellen kann. Da das zeitgenössische Jazzschaffen die stärkste internationale Beachtung findet und zudem von ihm die progressiven Entwicklungsströmungen ausgehen, erhält es im Rahmen des Festivals einen dominierenden Platz – ohne jedoch auf tradierte Spielformen wie u. a. Bebop, Hard-Bop oder Swing zu verzichten. Vertreten sind ebenso Großklangkörper, die auf sehr verschiedene Weise den Bigband-Jazz pflegen.

Relativ ständig spielende Gruppierungen bekommen den Vorrang, denn sie setzen Markierungspunkte innerhalb der flexiblen Szene. Das schließt jedoch den Auftritt von spezifischen Kollektiven, die sich zum Beispiel extra für diesen Höhepunkt gebildet haben, nicht aus. Die Sektion legt großen Wert auf die Teilnahme unserer Spitzenmusiker, die im Ausland das Geschehen mitbestimmen. Aber auch relativ unbekannte Nachwuchsleute, die bei Insidern als geheimer Tip gelten, besitzen ihre Chance.

Die Jazzmusiker waren aktiv an der inhaltlichen Vorbereitung der Jazztage beteiligt. Mal abgesehen von der Sektionsleitung, der in erster Linie die besten Jazzer angehören und bei der alle Fäden der künstlerischen Leitung des Festivals zusammenlaufen – die Musiker konnten Vorschläge einreichen, wie sie sich zeigen und mit wem sie spielen möchten. So ist die Programm-

gestaltung durch die Wünsche der Musiker zustandegekommen. Ich glaube schon, daß wir auf diese Weise die Vielfalt und Potenzen des Jazz der 80er Jahre aus DDR-Sicht in komprimiertester Form auf die Bühne bringen können.

PROFIL: Welche Wünsche verbinden sich für lie Sektion Jazz neben der würdigen Präsentation unseres Jazz mit dem Festival?

K. D.: Es wird nicht nur Leistungsschau, sondern auch Werkstatt sein. Wir hoffen, daß es allen Jazzern – und nicht nur ihnen – schöpferische Impulse für das Entstehen neuer Werke für die Weiterentwicklung der Szene in seiner gesamten stilistischen Breite vermittelt. Vielleicht werden auch die staatlichen Leitungen kultureller Einrichtungen ermutigt, in stärkerem Maße das künstlerische Auftragswesen für das Jazzschaffen zu nutzen. Erfreulich, wenn die von der Generaldirektion in Vorbereitung der Jazztage geförderten und finanziell gestützten Projekte – sie wurden an Ulrich Gumpert zum Aufbau einer Workshopband und an Dieter Keitel zur Aufstellung einer Swing-Bigband vergeben – Nachfolger fänden. Wir wollen außerdem die Bedürfnisse der Liebhaber dieser spezifischen Musik befriedigen und gleichsam durch die Popularisierung sowie Rundfunk- und Fernsehübertragungen von Konzerten aus Weimar nicht nur einen breiten Hörerkreis erreichen, sondern neue Interessenten gewinnen. Veranstaltern möchten wir Anregungen für vielfältige Veranstaltungsformen geben. Jedes Konzert unterliegt einer spezifischen Thematik. So werden zum Beispiel welche zum Elektronik- und Rockjazz geboten, ebenso spezielle für Kinder – bis hin zu solchen, in denen sich der Jazz mit außermusikalischen Genres verbindet. Nicht zuletzt soll der Erfahrungsaustausch der Musikanten untereinander sowie der mit Publizisten, Wissenschaftlern, Kulturfunktionären und Veranstaltern aktiviert werden.

PROFIL: Neben den Profis erhalten Amateure, vorrangig die Vertreter des Dixieland, Gelegenheit, an den Jazztagen teilzunehmen ...

K. D.: Die Sektion Jazz ist für die Berufler verantwortlich. Da die Amateure aber bis jetzt kein eigenes nationales Jazzfestival haben, wollten wir sie von diesem nationalen Ereignis nicht ausschließen, denn auch sie sind ein Teil des Jazzgeschehens. An der hohen, vor allem in den letzten Jahren gewachsenen Qualität der besten Amateure kann heute keiner mehr vorbei. Überlegenswert scheint mir, ob man den Amateuren in den nächsten Jahren ein eigenes Schaufenster schafft. Leider ist aus der 1964 zum Deutschlandtreffen geborenen Idee, als der Zentralrat der FDJ Jazzgruppen aus allen Teilen unseres Landes in das Berliner Kino „Babylon" einlud, um aus diesem Treffen eine Tradition werden zu lassen, nichts geworden. Nach Weimar laden wir insbesondere die aus Kenntnis des Dresdner Dixielandfestivals bekannten Amateure ein, also solche, die sich durch ein ausgereiftes, tendenziell professionelles Niveau auszeichnen. Sie musizieren in einem speziell für sie eingerichteten Spielort – dem Kasseturm-Studentenclub.

PROFIL: Wenn dieses Heft erscheint, sind die ersten „Jazztage der DDR" Geschichte. Wann werden die nächsten stattfinden?

K. D.: Nun, man muß erst einmal abwarten, was uns die ersten bringen. Wir würden uns freuen, wenn die nationalen Jazztage künftig ihren festen Platz innerhalb des DDR-Kulturgeschehens fänden.

Das Gespräch führte
Christine Wagner)

10 Jahre Jazzbühne Berlin

Als der Rundfunk 1977 zum ersten Mal die „Jazzbühne Berlin“ vorbereitete, ging es vor allem darum, dem zeitgenössischen Jazz in seinen vielfältigsten Stilrichtungen und Spielarten ein repräsentatives Podium zu schaffen. In der DDR formierte sich bereits in den sechziger Jahren eine zunehmend eigenständige moderne Jazz-Szene, zu deren Profilierung und Widerspiegelung der Rundfunk durch Produktions- und Sendeaktivitäten wesentlich beitrug. Erinnert sei in diesem Zusammenhang zum Beispiel an das Jazzensemble Studio IV. Darüber hinaus war durch solche Veranstaltungsreihen wie „Jazz in der Kammer“ die Begegnung mit führenden internationalen Gruppen zu einem wichtigen und zweifelsohne stimulierenden Faktor der Jazzentwicklung einerseits wie auch der Befriedigung der Interessen einer ständig wachsenden Anhängerschaft des neuen Jazz andererseits geworden. Sieht man einmal vom „Internationalen Dixielandfestival“ in Dresden (ebenfalls eine Rundfunkinitiative) ab, dann gab es internationale Jazzfestivals zu jener Zeit vor allem in Warschau und Prag. Es lag also nahe, daß fast gleichzeitig bei uns in der DDR die „Leipziger Jazztage“ und eben auch die „Jazzbühne Berlin“ ins Leben gerufen wurden.

Aus gegenwärtiger Sicht nehmen sich die Anfänge der Jazzbühnen-Geschichte mit acht mitwirkenden Gruppen und Solisten in jeweils zwei Konzerten etwas bescheiden aus. Aber bereits damals wurde die bis heute beibehaltene Konzeption deutlich, renommierten DDR-Jazz herauszustellen, namhafte Künstler der internationalen Jazzentwicklung seit den 50er Jahren

zu verpflichten, interessante und aktuelle Trends aus möglichst vielen Ländern vorzustellen und somit auch auf nationale Akzente aufmerksam zu machen.
Zu Beginn der achtziger Jahre wurde die „Jazzbühne Berlin“ allmählich auf jährlich fünf Konzerte erweitert. Die Vergabe von Rundfunkauftragswerken an führende DDR-Jazzmusiker, nachmittägliche Piano-Recitals, die alsbald auch auf andere Instrumente wie Gitarre, Perkussion oder Duo-Besetzungen ausgedehnt wurden, trugen zu ihrer Profilierung bei. Hinzu kamen in enger Zusammenarbeit mit dem „Haus der Jungen Talente“ stimmungsvolle und musikalisch ergiebige Nachtsessions. Das DDR-Fernsehen ist in den letzten Jahren mit seinen zahlreichen Jazzbühnen-Sendungen zu einem der wichtigsten Partner geworden. AMIGA veröffentlicht seit 1978 regelmäßig LPs von der „Jazzbühne Berlin“. Zeitungen und Zeitschriften rezensieren die Veranstaltungen mit zunehmendem Interesse. Und natürlich wurde die Nachfrage nach Eintrittskarten immer größer, meldeten Jazzklubs aus vielen Orten der DDR ihre Wünsche an. Die Volksbühne mit ihren etwa 800 Plätzen reichte einfach nicht mehr aus. Daß gerade zu diesem Zeitpunkt eine attraktive Spielstätte — der Friedrichstadtpalast — eröffnet wurde, brachte nun auch die dringend benötigte Kapazitätserweiterung auf 1800 Plätze pro Konzert.
10 Jahre „Jazzbühne Berlin“ — das sind nicht nur 40 Konzerte mit etwa 130 mitwirkenden Gruppen und Solisten aus über 25 Ländern, einem in die Zehntausende gehenden Publikum und zahllosen Rundfunk- und Fernsehsendungen, sondern auch die engagierte und kontinuierliche Arbeit der relativ kleinen Schar von Freunden, Förderern und Mitstreitern an einem aus dem kulturellen Angebot des Rundfunks der DDR nicht mehr wegzudenkenden Jazzereignis erster Güte — eben der „Jazzbühne Berlin“!

Walter Cikan

Heute schon vormerken: Die nächste Jazzbühne gibt es vom 27. bis 29. Juni 1986!

Keep Swinging

IM BIG BAND - SOUND

Die Jazzstudio Big Band Leipzig

Die „Königsbesetzung" der Tanzmusik und des Jazz war, ist und bleibt die Big Band. Die ständig zunehmende Kommerzialisierung und Technisierung der populären Musikszene – sie läßt sich seit dem Aufbau der Schallplattenindustrie und der massenhaften Verbreitung der runden schwarzen Scheiben um die Jahrhundertwende verfolgen und zeigt sich heute zum Beispiel in einer perfekt mit allen technischen Raffinessen ausgerüsteten Fließband-Studioproduktion von Diskomusik, an der nur wenige Musiker beteiligt sind – steht ihrer Entwicklung nicht gerade freundlich gegenüber. Das Orchestersterben seit Ende der 50er Jahre, dem Beginn des Beat, hatte auch Auswirkungen auf den Jazz. Anstelle der großen Besetzungen traten immer mehr die kleinen.

Um so erfreulicher, daß sich 1982 in der Musikstadt Leipzig eine Jazz Big Band formierte. Vorwiegend Amateurmusiker verschiedener Jazz-, Rock- und Popgruppen fanden sich als lose Vereinigung zusammen, um sich neben ihren sonstigen musikalischen Aktivitäten in einer großorchestralen Band zu beweisen.

Die Idee dazu hatte der Komponist, Arrangeur und Posaunist Ralph Stolle. Nicht nur für den Leiter, sondern für alle Mitwirkenden stellte das Projekt eine Herausforderung dar; geprobt und einstudiert werden sollte musikalisches Material, das nur in Konserve existiert. Schließlich wollte man den Jazz der Nachkriegszeit pflegen – damit beschäftigte sich bisher jedoch kaum einer in unserem Land.

Die JAZZSTUDIO BIG BAND wählte sich gerade die Aufarbeitung dieser Epoche, um bei Publikum und Musikanten eine Grundlage für das Verständnis der gegenwärtigen Jazzentwicklung zu schaffen. Um dieses Anliegen gekonnt über die Bühne zu bringen, mußte neben dem komplizierten Ensemblespiel Raum für solistische Einsätze und Improvisationen sein. Das wiederum bedingte handwerkliche Fähigkeiten jedes einzelnen ...

Der Zuspruch unter den Musikern war größer als gedacht. Sogar reine Autodidakten, die den Jazz nur vom Hören kannten, fanden sich mit ihrem Lieblingsinstrument zu den ersten Proben ein. Der Anfang erwies sich nicht als leicht, denn es galt, die Einstellung der einzelnen Interessenten zu erkunden, gegenseitiges Verständnis für instrumentalistische Entwicklungsunterschiede zu wecken, die verschiedenen Motivationen in die richtigen Relationen zu setzen und die stilistischen Anforderungen zu verdeutlichen.

Die Entfaltung des Feelings für diese Musik, den Swing dem Publikum erlebbar zu machen, die Phrasierung zu beachten und dabei sich diszipliniert am Blatt zu orientieren – das bedeutete für viele einen schwierigen Lernprozeß.

Ralph Stolle arrangierte weltbekannte Kompositionen großer Jazzmusiker und Big Bandleiter um – u. a. von Duke Ellington, Benny Goodman, Count Basie, Dizzy Gillespie, Charlie Parker. Dabei war der Kompliziertheitsgrad der Stimmen den spieltechnischen Grenzen der Musiker anzupas-

sen — ohne in dilettantische Floskeln abzugleiten. Und die Auswechselbarkeit jedes Mitglieds, vor allem der Bläser, kam als zu knackende Nuß hinzu.
Eine lose Big Band wie das JAZZSTUDIO ist — noch dazu hauptsächlich von Amateuren getragen — ein Risiko für alle Beteiligten. Nicht nur, daß viele Veranstalter ungern (oder gar nicht) ein so großes, zumeist unbekanntes Kollektiv engagieren. Die finanziellen Dinge seien hier nicht beleuchtet, denn die Musiker treffen sich ausschließlich aus Freude an der Sache (allerdings schließt das Auftritte ein, denn jeder braucht Erfolgserlebnisse und Publikum, um die richtige Motivation fürs Weitermachen und Vorwärtskommen zu bekommen). Ihre „richtigen Muggen" absolvieren die einzelnen in „ihren" Bands.
Es gehört viel Fingerspitzengefühl des Leiters dazu, so ein Unternehmen am Leben zu halten. Für Ralph Stolle ist es ein Erlebnis, wenn er mit allen Mitgliedern der JAZZSTUDIO BIG BAND eine Probe durchführen kann. Je mehr er mit ihnen arbeitet, desto mehr Verständnis — mit der Zeit stellt sich Qualität ein — findet er. Man muß bewundern, wie er jeden Musiker fordert, wie er es schafft, die Intension des Hineinfühlens in ein Stück in ihnen zu wecken. Ralph meint, er wäre schon weiter, würde er öfters mit dem gesamten Kollektiv proben können. Wenn er bei den einzelnen Zusammenkünften immer wieder andere Gesichter sieht, ist er gezwungen, meist von vorn zu beginnen ...
Bläser sind austauschbar — Spieler einer Rhythmusgruppe jedoch nicht! Ihre relative Stabilität ist Voraussetzung für die Existenz einer Big Band. Mit einem exakten Timing und dem nötigen Drive liefert sie den Teppich für die Entfaltung der Bläsersektionen — eine Aufgabe, der Amateure nicht gewachsen sind. Die JAZZSTUDIO BIG BAND gewann hierfür Profis der Sonderklasse — u. a. Wolfram Dix und Bernd Herchenbach. Allerdings: Auch sie können auf Grund anderer Verpflichtungen nicht immer parat sein.
Das gemeinsame Musizieren von Amateuren und Profis erwies sich als sehr nützlich — beide Seiten gewannen Achtung voreinander. Es zeichnet sich durch ein gegenseitiges Nehmen und Geben aus. Profis, die sonst in Tanzorchestern arbeiten, beweisen gekonntes spontanes Spiel. Sie wollen sich in einer anderen Stilistik behaupten, betrachten die Big Band als Hobby — so gesehen sind sie ebenfalls Amateure. Und an einen zusätzlichen finanziellen Verdienst denken auch sie nicht.
Anfangs probte der gesamte Klangkörper im Kollektiv. Mit Enthusiasmus widmete man sich den Standards — die einzelnen Stimmen lagen den Beteiligten vor —, doch manch schräger Ton und die oftmals fehlende Synchronität der Bläser verdarben die Stimmung. Unterschiedliche handwerkliche Voraussetzungen ließen diese Probenmethodik unrealistisch und uneffektiv werden.
Nun beraumt Ralph Stolle einzelne Satzproben (Saxophon, Blech) an, und die Rhythmusgruppe swingt für sich. Somit erhält jeder mehr Sicherheit und kann sich bei den Gesamtproben besser auf das kollektive Musizieren einstellen. Vor jedem Auftritt finden zwei bis drei Treffen der gesamten Band statt, auf denen das komplette Repertoire durchgespielt und harmonische, rhythmische sowie melodische Schwerpunkte der einzelnen Titel deutlich gemacht werden. Nur in Ausnahmefällen läßt der Leiter der JAZZSTUDIO BIG BAND Freiraum für Improvisationen, denn noch überfordern sie die Mehrzahl der Bläser. Immense Probenarbeit und stärkeres Durchhaltevermögen des einzelnen sind vonnöten, um das Ziel „freies Spiel" zu verwirklichen.
So ein Projekt kann sich nicht im Selbstlauf vollziehen. Es benötigt einen Träger, der hilft, die wichtigsten Voraussetzungen der Existenz zu sichern — Probenraum, Vergütung des Leiters, Auftrittsmöglichkeiten u. v. a. Das wurde vom Zentralen Klub „Artur Becker" in Leipzig erkannt.
Eigens für die Förderung der Big Band rief er das Jazz-Studio — als integrierter Teil der schon bestehenden Interessengemeinschaft Musik — ins Leben.
Einsatzmöglichkeiten außerhalb dieses Hauses fand die Band in verschiedenen Jazzclubs der Republik, aber auch in Jugendprogrammen der Kulturhäuser. Sie trat bei bezirklichen und zentralen Höhepunkten auf. Der Titel „Hervorragendes Amateurtanzorchester der

DDR", den sie 1984 zur Zentralen Leistungsschau in Magdeburg erhielt, ist Lohn und größter Erfolg ihres Wirkens.
Für die Zukunft wünsche ich der JAZZ-STUDIO BIG BAND das Zustandekommen kleinerer Tourneen (wenn auch das Zusammenhalten der Musik sich bestimmt erneut als Problem erweist), um das Aufwand-Nutzen-Verhältnis günstiger zu gestalten und vor allem den Beteiligten Mut für neue Experimente zu geben. Die Erweiterung des musikalischen Horizonts — theoretisch und praktisch — bedarf gerade im Jazz eines langen Lebens, genährt durch zahlreiche, erfolgreiche Auftritte.
Wir brauchen die Vielfalt der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten heute mehr denn je — deshalb der JAZZ-STUDIO BIG BAND eine ewige, swingende Existenz.

Immo Fritzsche

Kontaktadresse: Ralph Stolle, 7010 Leipzig, Käthe-Kollwitz-Straße 71, Tel.: Leipzig 4 01 71

Steck Brief

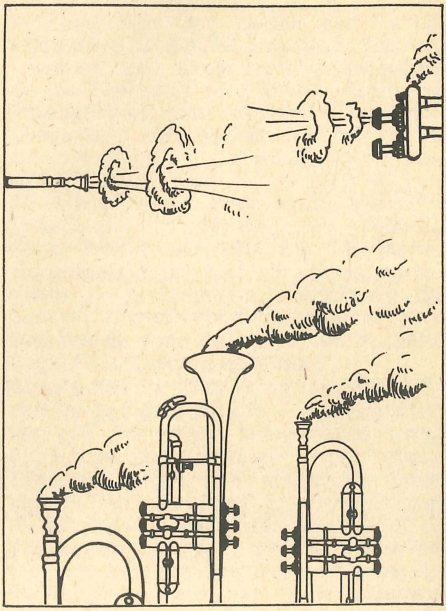
MAIN WAVE JAZZ BAND

+++ **BESETZUNG: Michael Großwig (as, ts, p), Berufsmusiker; Frank Gerth (tb), z. Z. bei der NVA; Johannes Erler (g), Bauingenieur; Peter Dombrowski (dr), Schriftsetzer; Eberhard Amende (b), Lehrer** + **MUSIKALISCHE QUALIFIZIERUNG: Bis auf Frank besuchten bzw. besuchen wir die Bezirksmusikschule.** + **VORBILDER: keine** + **REPERTOIRE: Wir versuchen nicht, alle möglichen Stile nachzuspielen, sondern suchen uns das heraus, was uns gefällt. Und das ist vor allem rhythmusbetonte, jazzige Unterhaltungsmusik, die von Mainstreamjazz, Swing bis Rock reicht.** + **ENTWICKLUNG: 1983 als Swing-Quintett gegründet; Oberstufe: Januar 1985; Bläserumbesetzung mit Änderung des Repertoires, hatte Änderung des Namens zur Folge: siehe oben; zielstrebige Arbeit für Einstufung im April 1986 mit Ziel Sonderstufe** + **STANDPUNKT: Wir wollen breite Hörerkreise ansprechen. Die Musik soll uns und den Zuhörern gefallen, will auch zum Tanz anregen. Wir musizieren am liebsten dort, wo die Stuhlreihen nicht streng geordnet stehen, sondern eine lockere Atmosphäre herrscht, wo — wenn Lust aufkommt — geschwatzt, getrunken und getanzt werden kann, z. B. in Jugend- und Studentenclubs oder Klubveranstaltungen in Kulturhäusern.** + **KONTAKTADRESSE: Eberhard Amende, 7025 Leipzig, Komarowstraße 1/0503** +++

Steckbrief

HOT STRING CLUB

+++ **BESETZUNG: Meinhart Prkno (lead; v); Helmut John (g); Lutz Altwein (g); Robert Schreier (b) — wir sind alle Berufsmusiker + MUSIKALISCHE QUALIFIZIERUNG: Meinhart erlangte 1982 nach zwanzigjährigem klassischen Violineunterricht den Berufsausweis für Tanz- und Unterhaltungsmusik im Fach Violine. Helmut und Lutz studierten Gitarre an der Hochschule für Musik „Franz Liszt" Weimar, Abt. Tanz- und Unterhaltungsmusik. Robert absolvierte an der gleichen Hochschule Schulmusik und Chorleitung mit Nebenfach Kontrabaß. + REPERTOIRE/STILISTIK: Swing und Jazz der 30er und 40er Jahre, eigene Titel, stilistisch vom Sinti-Swing beeinflußt + ERFOLGSTITEL: „Le congé" (Komposition Meinhart und Helmut), „Hot Dog", „Feuertanz" (Kompositionen Lutz) + ENTWICKLUNG: 1982 gegründet; Teilnahme an zentralen Veranstaltungen der FDJ: Theaterwerkstatt Schwerin, Weimartage der FDJ u. a.; Funkproduktion bei Radio DDR; Mitwirkung in der Fersehsendung „Sprungbrett"; Plattenproduktion bei Amiga; Auftritte vor allem in Jazz-, Studenten- und Jugendclubs. + STANDPUNKT: Die Band dient uns Berufsmusikern als Ausgleich, aber auch als Möglichkeit zur Weiterbildung in stilistischer und improvisatorischer Hinsicht. Ursprünglich wollten wir nicht auftreten, dann kamen doch erste Veranstaltungen mit ermutigender Resonanz. Die Musik vom HOT STRING CLUB betrachten wir als eine Alternative zum üblichen Musikbetrieb, also zu Rock, Folk etc. Außerdem ist diese Band ein finanziell erschwingliches Equipment. Uns fasziniert der melodische und harmonische Reichtum des Swing. Mit ihm erreichen wir einen Hörerkreis zwischen 18 und 80. + KONTAKTADRESSE: Meinhart Prkno, 5300 Weimar, Hoffmann-von-Fallersleben-Straße 2 +++**



LESSE'S COLLAGE

beim Fachsimpeln ertappt

— Jazzrock aus Thüringen —

Wie viele Amateurbands zog die Erfurter Gruppe LESSE'S COLLAGE es vor, einige Tage des nicht immer sonnigen Sommers '85 weit ab von zu Hause zu verbringen. Zwischen Probe und Sprung ins kühle Naß fand PROFIL die Jazzrocker der Sonderstufe, meist Hochschulstudenten bzw. -absolventen der Musikhochschule Weimar — Nikolaus Schlenker (lead; keyb), Ricarda Matschke (voc), Rüdiger Trostiz (sax), Uwe Lessmann (bg), Mario Jahnke (dr), Waldemar Weiz (g, voc), Thomas Rieth (Technik) und Michael Rosenburg (organisatorische Leitung) — am Greifswalder Bodden und spielte Mäuschen...

Uwe: Jungs, ob Ihr es glaubt oder nicht, den nächsten Kasten Bier spendiere ich. Immerhin haben wir uns nun fünf Jahre nach vorn geboxt — darauf müssen wir anstoßen. Na ja, die ersten Konzertprogramme bestritten wir noch mit Titeln von Parker, Monk, Crusaders, Hancock und mit freejazzorientierter Musik. An Eigenkompositionen war kaum zu denken. Glaubt mir, so ein Bandleader hat es nicht leicht. Immer wieder wechselten die Leute und mit ihnen die Stile. Zeitweise glich die Gruppe einer musikalischen Interessengemeinschaft. Wenn COLLAGE auch etwas aus verschiedenen Elementen Zusammengesetztes auf musikalische Art und Weise zum Ausdruck bringen wollte — oft wurde es mir zu bunt.

Michael: Das hat sich dann 1983 mit Nico geändert, der von ERGO zu uns stieß. Seine soul- und funkjazzorientierten Kompositionen sind einmalig. Ihnen verdankt COLLAGE das eigene Profil.

Rüdiger: Sei nicht ungerecht, so schlecht sind wir anderen nun auch wieder nicht. Mario hat immerhin schon einige PRINZZ- und ERGO-Jahre auf dem Buckel. Waldi als ehemaliger Chef von ERGO mag ebenso einiges vorzuweisen. Ricarda drückt die Musikhochschulbank in Weimar. Ich war bei CAMELEON. Und unser Chef müht sich redlich an der Bezirksmusikschule mit Kontrabaß. Das muß man doch anerkennen.

Uwe: Nun streitet Euch nicht. Ich bin überzeugt — wir sind die beste COLLAGE-Besetzung, die es je gab. Unsere Auffassungen in puncto Sound, Arrangement und Stilrichtung gleichen sich. Die Auseinandersetzungen, die einige Ex-Musikanten von COLLAGE auf die Palme trieben, sind passé! Sicherlich mag das daran liegen, daß zwischen uns die Altersunterschiede recht minimal sind und sich die Interessen der einzelnen mehr entgegenkommen. Ebenso familiär existieren weniger Probleme. Die meisten von uns sind noch nicht gebunden. Die eine Familie haben, versuchen, sie mit der Band unter einen Hut zu bringen. Je älter man wird, desto schwieriger wird es wohl. Nur, zu Strapazen für das Kollektiv einer Gruppe darf es nicht ausarten. Dabei ist ein duftes regelmäßiges Familienleben ganz menschlich und normal...

Ricarda: Wer kennt als Musiker nicht diese Sorgen. Oder meint Ihr im Ernst, daß wir die Erfolge der letzten beiden Jahre ohne jegliche private Abstriche erreicht hätten? Nicht nur Zeit, sondern auch den größten Teil unseres Taschengeldes haben wir in die Anlage investiert.

Thomas: Uns fehlt immer noch ein eigenes zweckmäßiges Fahrzeug. Eine Freigabe dafür als Amateur zu erhalten, ist nicht einfach. Kaum ein Veranstalter erstattet jedoch die vielen Transportkosten zurück. Also bestreiten wir sie von unseren Gagen — oder

wir müssen die Mugge ganz sausen lassen. Auf diese Weise lösen wir dieses primäre Problem allerdings in nächster Zeit auch nicht.
Michael: Es passiert nicht selten, daß Veranstalter — aus welchen Gründen immer — kurzfristig Termine annullieren. Das ist nicht immer fair und zu verstehen. Die Anschlußtermine müssen wir dann oft absagen.
Mario: Bis jetzt haben wir noch alles in die Reihe gekriegt. Höhepunkte wie das Konzert zur zehnjährigen Existenz des Jazzclubs Eisenach im Januar 1984, die Produktion der beiden Titel „Der Schaffner kommt" und „Sanddornsaft" im Sender Weimar im Frühjahr 1985 und vor allem wenig später die Delegierung durch das Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR zum 2. Internationalen Jazzfestival nach Karlovy Vary — das sind unvergessene Erlebnisse. In der ČSSR kamen wir unerwartet gut beim Publikum an. Eine Einladung zum Jazzfestival nach Slany im Herbst sowie eine in die BRD sind die Folgen unserer Auftritte.
Uwe: Die neue, hoffentlich letzte Besetzung von COLLAGE darf nicht schlechter als die alte sein. Um uns von unserer Vergangenheit und von Gruppen mit gleichem oder ähnlichem Namen abzugrenzen, heißt es ja künftig LESSE'S COLLAGE.
Standards überlassen wir nun endgültig anderen Bands, denn das können die besser als wir. Aber Micha hat recht, die Eigenkompositionen von Nico sind für unser Kollektiv wie auf den Leib geschneidert. Er schafft es stets, mit eigenen Nummern oder neu arrangierten Titeln, den Nerv aller zu treffen. Für jeden von uns ist es doch wichtig, ein ganz persönliches Verhältnis zur gespielten Musik zu besitzen — zu seiner Musik, die ihm gefällt. Verrat uns doch mal Dein Erfolgsrezept. Nico!
Nico: Etwas Brauchbares kann natürlich nur durch die intensive Beschäftigung mit bereits Vorhandenem entstehen. Ich bin in einem Kantorenhaus aufgewachsen und wurde schon frühzeitig an die Musik herangeführt. Als Jugendlicher begeisterten mich insbesondere Soul und Funk, also Aretha Franklin, James Brown, Stevie Wonder, Sly Stone, Phanta Rhei und die frühen Lift-Sachen. Später kamen Al Jarreau, Tom Scott, Dave Sanborn, Quincey Jones und dem Funk verwandte Diskomusik hinzu. Aber auch die Chanson- und Liederecke verfolgte ich. Mich interessieren musikalische Zusammenhänge, das, was harmonisch und rhythmisch in einem Titel passiert, was deren Komponisten auszeichnet. Beim Schreiben stelle ich immer wieder fest, daß mich kaum mal etwas aus unserer Pop- und Jazzlandschaft anmacht. Wohl gerade, weil ich mich dieser Musik mehr als Liebhaber nähere, setze ich mich sehr tiefgründig mit ihr auseinander, kann Systeme erkennen, nach denen vorgegangen wird. Bei James Brown und „Tower Of Power" sind's die elektrizierenden Rhythmen, bei Aretha Franklin die sensible Melodik, bei Tom Scott der kompositorische Aufbau, bei Al Jarreau das Intelligente und bei Gospel und Blues der Ursprung, die mich inspirieren. So entstehen Kompositionen am Klavier, im Bett, auf einem Spaziergang oder in einer Konfliktsituation. Glücklicherweise hatte ich schon beizeiten Gelegenheit, mich bei einem Multiplayverfahren — hier werden alle Instrumente nacheinander eingespielt — zu produzieren und kontrollieren. Die gesammelten Erfahrungen helfen mir heute. Immerhin gilt es, bei den einzelnen Kompositionen die individuelle Spielart jedes Musikers, seine instrumentalistischen Fertigkeiten — Eure sind wesentlich besser als meine —, aber auch Publikumswirksamkeit und Stellung jedes Titels im Gesamtprogramm zu berücksichtigen. Und von dem Gelernten an der Musikhochschule in Weimar kann ich natürlich ebenso profitieren. Ich bin sicher, daß aus diesem Mix etwas Eigenes herauskommt.
Waldi: Man muß Dir gratulieren, wie es Dir gelingt, jazzorientierte und dennoch tanzbare Musik auf das Papier zu zaubern. Das Umsetzen ist dann ja auch unsere Sache. Immerhin wollen wir möglichst viele Leute erreichen und an den Jazz heranführen. Die Auftritte beweisen, daß das Publikum sich nach unserer Musik bewegen will und die meisten sich, wie wir, gegen eine steife Konzertatmosphäre wehren. Das ist für mich die beste Anerkennung unserer Konzeption. Deshalb sollten wir vor allem in Clubs mit intimer Atmosphäre auftreten, eben da, wo auch Tanz möglich ist. Der Gedankenaus-

tausch von Musikmachenden und Musikhörenden hat Gewicht. In großen Konzertveranstaltungen läßt sich viel schwerer eine Brücke zu den Leuten im Saal schlagen.

Rüdiger: Schade, daß wir uns von TAKE 5 verabschieden mußten. Das Gesangsquintett mit den Musikstudenten und das gemeinsame Programm mit Soul, Gospel und Blackmusic war eine Bereicherung. Nico arrangierte extra die Titel neu, denn ein direktes Nachahmen der Großen halten wir für den falschen Weg. Die Originalsachen macht jede Disko perfekter per Platte. TAKE 5 sang nicht nur Background, sondern wurde auch solistisch eingesetzt. Die Resonanz – enorm!

Mario: Einen Haken hatte das Ganze. Für dieses Unternehmen fanden sich kaum Veranstalter mit den dazu nötigen finanziellen Mitteln. Einer Amateurband sind solchen Experimenten Grenzen gesetzt. Ich wünschte mir, daß verschiedene Institutionen Neuem aufgeschlossener gegenüberstehen würden. Auftragswerke zum Beispiel können doch für jedes Genre vergeben werden.

Ricarda: Gerade der Jazz eignet sich für die Zusammenarbeit mit anderen musikalischen bzw. außermusikalischen Genres. Die 1983 begonnene Zusammenarbeit mit dem Jenaer Harald Seime müssen wir unbedingt aufrechterhalten. Harrys Pantomimenstücke berühren Zeitgenössisches, üben Kritik an überlebten Haltungen unserer lieben Mitmenschen. Und alles mit Witz und Humor – wie zum Beispiel seine Parodien auf Orchestermusiker. Eine gute Ergänzung zu unserer Musik. Da das Programm in verschiedene Blöcke unterteilt ist, in denen einerseits Harry und wir allein arbeiten sowie wir andererseits seine Pantomimen musikalisch untermauern, wird es beiden Genres gleichermaßen gerecht. Und das Publikum liebt Abwechslung.

Michael: Nicht ganz verstehe ich allerdings, warum die Volksbildung an dem auch als Schülerveranstaltung angebotenen Programm kein Interesse zeigt. Unser Anliegen war es, gerade junge Leute um die 14 mit zwei nicht alltäglichen künstlerischen Richtungen vertraut zu machen. Noch zu oft besteht die Vorstellung, daß Jazz Krach und Pantomime eine Art Clownerie ist. Dabei werden doch Rock- und Diskomusik ebenso von Elementen des Jazz beeinflußt.

Thomas: Toll finde ich die Idee mit den Amateurfilmern. Hoffentlich gelingt es Euch, zu einem Film passende Kompositionen zu schreiben. Ich kann mir vorstellen, daß die Arbeit mit Filmleuten inspiriert.

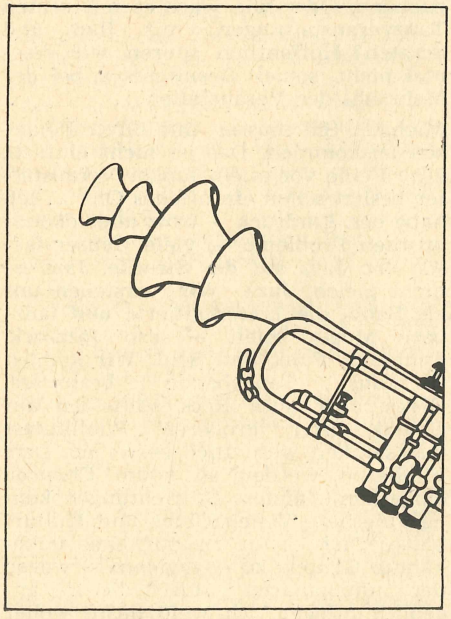
Uwe: Das Bedürfnis nach Vielfalt der COLLAGE-Aktivitäten ist eben charakteristisch für unser Kollektiv. Das neue Projekt „Jazz and Dancing" sollten wir mit gleicher Sorgfalt vorbereiten. Die hübschen Tänzerinnen haben wir schon gewonnen. Vielleicht schaffen wir es, Videos in das Programm einzubauen. Oder wie wäre es mit reinen Tanzveranstaltungen, mit Rap und Scratch? Hoffentlich spüren wir diesmal nicht soviel Desinteresse bei der Mehrzahl der Veranstalter...

Michael: Sie müssen mit ihren Finanzen auskommen. Das ist nicht einfach. Eine Reihe vor allem junger Veranstalter besitzt schon ein offenes Ohr... Ich habe den Eindruck – trotz aller ökonomischen Probleme –, viele Häuser lassen den Jazz auf der Strecke. Jazz ist nicht gleich Jazz. Wir verstehen uns als Band, die jazzorientierte **und** tanzbare Musik spielt – also Jazzrock, Funkjazz, Funk und Soul. Wir können durchaus Tanzabende bestreiten. Disko, aber auch Rock schneiden auf Grund ihrer größeren Publikumswirksamkeit wesentlich besser ab. Dem Publikum werden so kaum Chancen eingeräumt, andere Stilrichtungen kennenzulernen. Vielen Clubs und Kulturhäusern ist es zu riskant, eine unbekannte Gruppe zu engagieren – wegen der „unpopulären" Musik, die sie angeblich pflegen. Ich weiß nicht, woher die vielen Veranstalter diese Voreingenommenheit nehmen. Man kann doch nur etwas beurteilen, was man kennt. Machen sie sich die Arbeit nicht oft zu einfach? Stellen sie ihren Jahresplan nicht meist nach ihrem subjektiven Geschmack zusammen?

Nico: Ehrlich, mit meinen Kompositionen betreibe ich einen großen Aufwand, das heißt, wir alle bei der Erarbeitung neuer Titel und Programme. Wir machen uns wirklich einen Kopf um Qualität. Und der Nutzen? Ich glaube, auch Euch befriedigt er kaum.

Rüdiger: Aber das Publikum hat ein Recht auf niveauvolle Unterhaltung. Es honoriert ja unsere Leistungen. Das ist doch der wichtigste Ansporn.

Waldi: Ich bin Rüdigers Meinung. Von der „Riverboat-Shuffle" in Potsdam, den Hausjazzfesten in der „Scheune" in Dresden und denen im Berliner „Haus der Jungen Talente" läßt sich manche Idee abgucken. Hier besteht die Möglichkeit, viele Dinge zu gleicher Zeit in einem Objekt ablaufen zu lassen. Gruppen verschiedenster Stilistiken treten auf, dazu wird Mode, bildende Kunst, Film und Trödelmarkt geboten. Allen Veranstaltern wünschte



ich soviel Ideenreichtum, der nicht immer mit großem ökonomischen Aufwand verbunden sein muß. Im Sommer könnten Veranstaltungen dieser Art als „open air" schon am Nachmittag beginnen, damit die Leute mit Kindern über ein zusätzliches Unterhaltungsangebot verfügen.

Uwe: Für die Amateurjazzer — und die anderen Amateurbands — fehlt eine Angebotsmesse. Eine Werkstatt wie die in Suhl wäre ebenfalls nicht schlecht. Oder liegt eine Nichtteilnahme daran, daß die FDJ-Leitungen den Nachwuchs der Jazzer bei der Delegierung nicht berücksichtigen? Die Gelegenheit des persönlichen Kennenlernens von Veranstaltern und Jazzern ist jedenfalls nirgends gegeben. Um in dieser Richtung einen Schritt nach vorn zu tun, schlage ich vor, daß die Bandmitglieder, die ihren Berufsausweis in der Tasche haben, sich um eine Mitgliedschaft in der Sektion Jazz des Komitees für Unterhaltungskunst bewerben. Und da wir im Herbst noch einige Titel produzieren wollen, müssen wir wieder ran an die Arbeit. Mal sehen, was uns 1986 bringt.

LESSE'S COLLAGE sprachs und verzog sich in den Bungalow zur Probe. Mit zehn neuen Gesangstiteln wollen sie ihr Programm erneuern, um beim Titelkampf „Hervorragendes Amateurtanzorchester der DDR" gegen oder mit den Amateurrockern bestehen zu können. Wird Uwe noch einen Kasten Bier spendieren müssen?

(Gemeinsam aufgeschrieben von Michael Rosenburg und PROFIL)

Unsere Kontaktadresse: Michael Rosenburg, 5085 Erfurt, Windthorstraße 4, Tel.: Erfurt 5 13 76 (App. 251)

Charlie Parker

Schwer zu verstehen:
Das Wehen der wirren Winde von Süden,
Die müden Lieder über blinkenden Theken,
Hinter den groben Staketen der Farmen
Die armen Überlebenden der Pogrome,
Die anonymen Gnome in den summenden Drähten,
Noch zwischen den Nähten der Sträflingsjacken.
Noch in den Baumwollpacken, in den Zwischenräumen
Des nahrhaften Brots, in den Träumen der Hoffenden ...

Offen liegen nur die alltäglichen Dinge:
Die violetten Ringe unter den Augen der Huren,
Die schlaflosen Uhren in den Bahnhöfen und Speisehallen –
Aber überall sind die Fallen verborgen, versteckt
Unter Lorbeer, bedeckt mit lächelnder Glätte.
Die letzte Stätte der Wunder bleibt geheim,
Und der trügende Leim duftet schwer nach Honig und Nelken,
Die Blumen welken rasch, und es welkt im irdenen Topf
Der Rahm sauer und grün, und im Kopf kauert angstvolle Enge –
Ich aber hänge, trunken von allem und nichts,
Unter den letzten Kaskaden des Lichts in den milchigen Bars:
Was war's, das einmal war?

Die Bar war es nicht, nicht das Saxophon,
An dem ich mich halte, Sohn im schon versteinerten Meer ...
Es war ein Ton, in mir und um mich her, unendlich leiser
Als alles zuvor, heiser und süß, ein betörendes Gift:
Weit führt die Drift hin in irrenden Kapriolen
Das Schiff Charlie Parker zu wandernden Polen,
Immer ersehnt, aber nimmer erreicht –
Und doch, wie leicht: ein hektischer Chorus der Sehnsucht zum Gruß,
Jeder röhrende Ton wie Kuß mit glühender Zange:
Wie lange noch diese verlorene Schlacht?

Ich irre in Nacht, ich irre
In Nacht, ich irre in
Nacht, ich
Irre ...

Jens Gerlach

(Charlie Parker, geboren 1920, gestorben 1955. Parker ist der wichtigste Saxophonist des modernen Jazz und zählt zu den Begründern des Bebop. Er ging am Rauschgift zugrunde.)

New JAZZ

Ein neuer Boom aus Großbritannien?

– Zwei (eventuell nachträgliche) Betrachtungen –

In einer Umfrage unter prominenten britischen Musikjournalisten und Rundfunk-Discjockeys am Ende des Jahres 1984 prognostizierten die Experten in Beantwortung der Frage „Welcher wird der musikalische Trend des Jahres 1985?" ziemlich einhellig den sogenannten „New Jazz". Ein Jahr zuvor geisterte schon einmal der Begriff vom „britischen White Soul" durch die elektronischen Medien – und nun ist es tatsächlich so etwas wie ein Boom, eine Welle oder Mode geworden. Wie immer bei solchen Gelegenheiten offenbart sich gleich am Anfang Systemimmanentes: musikalisch-künstlerische Kreativität einerseits, die Geschäftstüchtigkeit von Plattenfirmen und Musikverlegern andererseits. Bleiben wir bei zweiter zuerst.

Die westlichen Massenmedien verkünden und steuern das „Jazz Revival" auf altbekannte Weise: Es gibt ein paar junge Künstler, die der digitalen Electronic- und Computer-Sound-Produktion in den ewig rezitativen Rhythmus-Strukturen überdrüssig sind. Sie erinnern sich der guten alten Tanzmusik aus den 40er und 50er Jahren, die noch von Hand gemacht und auch so produziert wurde. Darin war unverbrauchter Schwung, dominierten gepfefferte Bläsersätze, galt die Kommentierung „das hat Swing" als Qualitätskriterium ...

Die Ära des Bebop-Jazz brachte durchaus eine Vielzahl kommerzieller Erfolge hervor – kurze Stücke, die auch in unserem Pop-Verständnis Hits sind, die als Evergreens in die Geschichte der kurzlebigen Unterhaltungsmusik eingingen. Ein technisch brillanter und intelligent musizierender Saxophonist wie Charlie Parker – er starb bereits mit 35 Jahren – wurde sogar zur Kultfigur für Avantgarde-Musiker aller Couleur.

Die Bedeutung des Jazz, seine Entwicklung in unserem Jahrhundert, repräsentiert von Louis Armstrong und Dave Brubeck über Miles Davis, Duke Ellington, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk, Gerry Mulligan oder Jimmy Smith bis hin zu großartigen Sängerinnen wie Astrud Gilberto, der unvergessenen Billie Holiday, Sarah Vaughn oder Dinah Washington – um nur einige zu nennen – ist unbestritten. Seine Musikanten nahmen Einfluß auf den gesamten Bereich der Tanzmusik, auf Stilistiken und Interpretationshaltungen – man denke an das so oft gebrauchte Wort vom „Feeling". Weitverzweigt sind die Adern des Jazz. Ein warmes Blut ist es, das durch diese Adern fließt und immer wieder junge Musiker-Generationen inspiriert, den Strom nicht zum Stillstand zu bringen.

Die sogenannten Wiederbelebungsversuche der westlichen Plattenindustrie stellen dabei eine weniger warmherzige Angelegenheit dar. Wenn sie heute wieder die alten Platten neu veröffentlichen – als technisch und technolo-

gisch zeitgemäßes CD, sprich Compact Disc-Paket —, dann sind Absicht und Ziel leicht durchschaubar. Es entspricht ihrem Wolfsgesetz und steht im Widerspruch zu den ernstgemeinten Versuchen junger talentierter Musiker, das Jazz-Idiom für neue, zeitgemäße Ausdrucksformen zu nutzen. Zuzüglich einer Bereicherung der populären Musik wird damit auch jener nicht unbeträchtliche Nebeneffekt erreicht, junge Leute für Jazz oder angejazzte Pop- und Rockmusik zu interessieren.

Kein Disko-Gehopse nach den Monoton-Klängen der Synthesizer-Strategen, vorbei ist die Rebellion der Punks. Statt dessen sind Chic und Charme angesagt — gutes Benehmen und nostalgische Kleidung mit Pepita-Jacketts, spitzen gelackten Schuhen und feinem Schlips und Kragen. So bei den Herren der Schöpfung. Bei den Damen ist in der Mode wie eh und je alles zugelassen — nur Stil muß es haben und mit dem Cool Jazz, nach dem man tanzt, harmonieren. Den alten Platten folgen neue. Und da fügt sich manches nahtlos aneinander: Alison Moyet, „Matt Bianco", „Sade", Howard Jones, die „Eurythmics", „Working Week", Phil Collins, Carmel, Stevie Wonder.

Die Jazz-Balladen machen das Rennen in der Arena des „New Jazz". Zweifelsfrei Topfavorit ist „Smooth Operator" — interpretiert von der dunkelhäutigen Sade Adu. Mit ihrem 84er Album „Diamond Life" produzierte sie einen Meilenstein. Das musikalische Material besteht aus leichten Popsongs, die mal mit Latino-Rhythmen unterlegt, mal mit jazzigen Elementen versetzt sind und vor allem zwei Glanzlichter kennen: gelungene Saxophon-Parts und die gefühlvolle Stimme von Sade. Zu nennen ist ebenso eine wunderschöne Ballade im Bebop aus dem aktuellen Solo-Album von Sting (dessen Trio „Police" verkündete der internationalen Fachwelt gerade, sie würden nicht mehr als Gruppe existieren — jeder ginge seinen eigenen Weg), der in nostalgischer Manier, leicht angeschnulzt vom „Moon Over Bourbon Street" singt.

Bestens bekannt ist der Cyndi-Lauper-Hit „Time After Time". Das „Miles-Davies-Sextett" brachte ihn in einer Version auf seiner jüngsten LP-Veröffentlichung. So etwas wird in Diskotheken gespielt und führt sozusagen den Umkehreffekt vor: Prominente Jazzmusiker bedienen sich der Pop-Literatur bzw. schaffen selbst tanzbare Musik. Extremer Ausdruck einer gewissen „Abtrünnigkeit" im Selbstverständnis der Jazz-Puristen ist bekanntermaßen auch Herbie Hancock mit seiner Break- und Rap-Artistik à la „Rock it" oder „Autodrive".

„New Jazz" — eine Bewegung oder Mode, die wieder mal von Großbritannien ausgeht, deren Protagonisten von dort kommen. Insbesondere drei Aspekte sind bemerkenswert:

1. die Musik an sich: in Verbindung mit neuen Ausdrucksformen, Stilistiken — die oftmals auf einer Fusionsmusik fußen — der äußerliche Habitus, die Mode,
2. die Behandlung und Verbreitung der Produkte und ihrer Künstler in den Massenmedien und
3. die inhaltlichen Aspekte: eine zunehmende Vertiefung der textlichen Aussagen, die Qualität der Sprache und das politische Engagement einiger Künstler.

„Sade" beispielsweise spendete 1000 Pfund für die streikenden Bergarbeiter. Jerry Dammers und die „Special A.K.A." forderten Freiheit für Nelson Mandela und produzierten mit afrikanischen Musikern, unter ihnen „King Sunny Ade", eine Solidaritäts-Platte für Afrika. Elvis Costello schrieb — neben „Free Nelson Mandela" — 1984 den wohl besten britischen Song zur Friedensthematik. „Peace In Our Time", auf seiner LP „Good bye Cruel World", ist ein leises Lied, das sich kritisch mit der USA-Invasionspolitik in Grenada auseinandersetzt.

Die genaue Reflektion politischer und sozialer Wirklichkeit in England stellt sich bewußt jenen sogenannten Protestsongs der Popmusik entgegen, die wohl vorwiegend der modischen Attitüde wegen rebellieren. Denken wir nur an den aus der unverbindlich-naiven Ich-bin-doch-auch-gegen-Krieg-Haltung entstandenen „War Song" von Boy George und seinem „Culture Club". Paul Weller's „Style Council" verbindet dagegen gute Soulmusik mit gesellschaftskritischen Texten.

„Working Week" wird von den Medien derzeit als Trendsetter des „New Jazz" gefeiert, auch wenn in einer Korrespondenz einer BRD-Nachrichtenagentur zu lesen stand: „Wie Sade oder Matt Bianco nähern sie sich mit neuen Arrangements dem Swing der 40er Jahre. Das Trio mit der schwarzen Sängerin Julie Roberts präsentiert Stil und Eleganz sowie ein musikalisches Spektrum vom Bossa Nova bis zum Blues. Die Nightclub-Atmosphäre dringt aus jeder Plattenrille, auch wenn mal vom Klassenkampf die Rede ist."

Mit dem Moll-Blues „Storm Of Light" machte „Working Week" auf sich aufmerksam. Ihn sang noch Julie Tippets — ehemals Julie Driscoll, in den 60er Jahren gemeinsam mit dem Organisten Brian Auger eine der gefeiertsten weißen Blues- und Soulinterpreten. Die nächste Single war bereits die Cover-Version der Marvin Gaye-Komposition „Inner City Blues" (Text James Nyx). „Working Week" produzierte für das britische Virgin-Label, das bereits in den 70er Jahren politisch engagierte Pop- und Rockmusik förderte und publizierte.

Die Band spielt derzeit in der Stammbesetzung mit Sängerin Julie Roberts sowie dem Gitarristen Simon Booth und dem Tenorsaxophonisten Larry Stabbins. Für ihre erste LP lud sie sich eine Reihe populärer Musiker ins Studio; für „Venceremos — We Will Win" z. B. Robert Wyatt (früher „Soft Machine") — ein politisch aktiver Musiker, der im Januar 1984 zum „Rock für den Frieden" bei uns zu Gast war. „Working Week" schreibt intelligente, sinnliche und gesellschaftskritische Texte. Die Gruppe fordert zu aktiver Lebenshaltung auf — angesichts steigender Arbeitslosenzahlen und zunehmender Perspektivlosigkeit für die Jugend eines ihrer wichtigsten Anliegen. In anderen Texten wendet sie sich gegen Rassismus und Apartheid, gegen faschistische Diktaturen und alle Formen von Neorassismus und Neofaschismus. Jenes „Venceremos" haben sie dem Volk von Chile und Victor Jara gewidmet.

Ob nun „Jazz-Renaissance", „New Jazz" oder sonst wie geheißen, „Working Week" hat zu all dem einen unmißverständlichen Standpunkt. Diesen äußerte Julie Roberts unumwunden in einer Live-Sendung des Britischen Fernsehens: „Heute abend war oft von einem Jazz Revival die Rede. Etwas, was nicht tot ist, kann man auch nicht wiederbeleben. Der Jazz war nie tot." Sagte es und sang den Song „Sweet Nothing" — ein Lied über die Selbstachtung.

Alison Moyet, die 1982 und 1983 gemeinsam mit dem Keyboarder Vince Clarke erfolgreich unter dem Namen „Yazoo" eine Reihe von Hits herausbrachte, geht seit 1984 ihren Weg konsequent eigenständig: „Ich kann meine Stimme nur weiterentwickeln, wenn ich gefordert werde, wenn der Gesang wirklich harte Arbeit ist. Das war bei Yazoo nicht der Fall. Seitdem ich jetzt allein arbeite, kann ich Noten singen, die ich vorher nie erreicht hätte. Ich habe gelernt, daß ein Sythesizer nicht gleichbedeutend mit kalter, emotionsloser Musik ist. Aber ich mag die Gitarre, einen guten harten Baß. Ich werde auch in Zukunft unkonventionelle Sounds benutzen, aber auch wieder traditionelle Sachen spielen, wie Jazz und Blues."

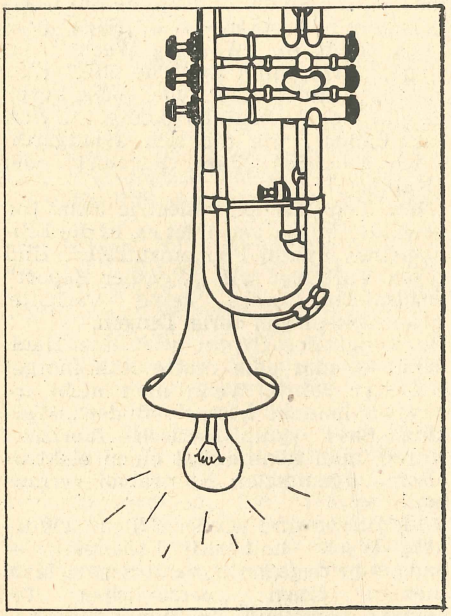
Zwei, wenn man so will, Vorrreiter der neuen Fusion von Pop und Jazz, sind die Sängerin Carmel mit dem „Bad Day" und Joe Jackson, Sänger und Saxophonist, der seine 84er LP nach einem Jazz-Klassiker benannte — „Body And Soul".

Schließlich „Matt Bianco" — das derzeit auch im Sinne von Massenzuspruch kommerziell erfolgreichste Trio der neuen-alten Musik. Bei diesen drei gibt's die Nostalgie konsequent, sowohl in der Fassade — von der Kleidung bis zur Haartracht und Pomade — als auch in der Musik. Sängerin Basia: „Wir (und das sind außer ihr Sänger Mark Reilly und der Pianist/Keyboarder Danny White, die beide zuvor in der Gruppe „Blue Rondo A La Turk" tätig waren — W. M.) haben unser Image als Matt Bianco nicht am grünen Tisch ausgedacht. Alles, was du siehst und hörst, ist ein Ergebnis dessen, was wir mögen und was uns beeinflußt hat. Ray Charles, Tom Waits, Tanzmusik, Schwarze Serien, Latin u.s.w. Ich weiß schon, man rechnet uns dem momentanen Jazz-Trend zu, aber das ist — aus-

nahmsweise – purer Zufall!"

Und ganz zum Schluß meines Beitrages ein ganz und gar Unparteiischer, der Elektronik-Exponent Gary Newman, der den „New Jazz" auf folgenden Nenner brachte: „Diese ganze Jazz-Szenerie in England macht mich ein wenig stutzig. Da wird ein Trend aufgebaut, der nur existieren kann durch die Weisheit einiger Schreiber, die sich bei der Verwendung des Wortes Jazz enorm schlau vorkommen. Und Musiker sagen dann auch lieber Jazz zu ihrer Musik, weil's dann besser nach Qualität riecht ... na ja ... solange solche erstklassigen Songs wie Inner City Blues von Working Week in die Charts kommen, können wir alle nur profitieren davon!"

Wolfgang Martin



Es soll mehr Discjockeys geben als man vermutet, die sich nach der Mugge heimlich mit „ganz anderer Musik" die Ohren desinfizieren. Aber findet sich unter ihnen ein Mutiger, der das bißchen Freiraum, das ihm das Korsett des Publikumsgeschmacks läßt, mit jener „anderen Musik" ausfüllt?

Vor rund 3 Jahren startete der Londoner Discjockey Paul Murphy einen Versuch dieser Art. Erst ein paar Titel Jazz in den Pausen, dann eine „Jazz Hour", und wenig später konnte er es sich erlauben, Diskotheken ausschließlich mit Jazz zu gestalten. Allerdings: Free Jazz kam hier nicht zum Einsatz. Murphy griff auf Swing, Bebop, Hard-Bop, Latin Jazz, diversen Mainstream und Ähnliches zurück – denn tanzbar mußte die Musik schon sein.

Zur gleichen Zeit bemühten sich in Großbritannien auch eine Reihe von Musikern, mittels Jazz und seiner Stilistik neue Farbe ins Programm zu bringen – im Unterschied zu den meisten Pop-Jazz-Fusionen und Crossovers ging es ihnen um T a n z musik. Die britische Musikindustrie und -presse nahm sich der Entwicklung sofort an. Bevor es den Machern bewußt wurde, hatten Begriffe wie „New Jazz", „Pop Jazz", „New British Jazz", „Jazz Renaissance" oder „Club Jazz" das Licht der Welt erblickt – und waren bereits vermarktet.

Sicher ist etwas Wahres dran, wenn Musiker meinen: „Wenn man den Jazz über lange Jahre verfolgt hat, dann wird man feststellen, daß er immer lebendig war." (Klaus Doldinger) Aber: Jazz zählt seit den 50er Jahren (leider!) zur Minderheitsmusik. In Großbritannien haben sich vor dem neuen Boom nur 3! Prozent für Jazz interessiert. [1])

Um Mißverständnissen vorzubeugen: Der Begriff „New Jazz" ist irreführend, denn diese Musik ist weder reiner Jazz noch „new". Das soll keineswegs gegen sie sprechen, im Gegenteil. In echt elektrizistischer Manier werden hier Jazzelemente in die Popmusik einbezogen. Hier swing's, da gibt's Bläsersätze und dort findet man gestandene Jazzer in den „New Jazz"-Bands, Larry Stabbins (ts) und Harry Beckett (tp) bei „Working Week" oder Ronnie Ross (bars) bei „Matt Bianco" z. B.

„New Jazz" ist schon jetzt stilistisch so aufgefächert, daß man nicht von e i n e m Stil sprechen kann, besser von einer Entwicklungslinie.

Da knüpfen „Everything But The Girl" gesanglich, rhythmisch und mit ihrer Gitarrenstilistik unmittelbar an „New Wave" an. „Working Week" besinnt sich auf Funk und Soul. Und bei einer großen Anzahl von Titeln blickt der Latin

Jazz durch, so bei „Sade", „Smooth Operator". „Matt Bianco" erweist mit „No No Never" dem Cha-Cha-Cha und mit „Half A Minute" dem Bossa Nova Referenz. Obwohl „Matt Bianco" zur Zeit ohne Gitarre spielt, beginnt „Half A Minute" mit einer typischen Bossa-Einleitung auf der Akustikgitarre, für die das Vorbild Luiz Bonfa („So Dance Samba") bestimmt Pate stand.
Man erinnere sich, daß vor mehr als zwei Jahrzehnten die Fusion von Cool Jazz und Samba zum Bossa Nova führte. Dessen Einfluß auf den „New Jazz" scheint beträchtlich zu sein. Schon traten spitzzüngige Kritiker an das Licht, die Sade Adu vorwarfen, das Ganze bereits bei Astrud Gilberto — nur eben besser — gehört zu haben. „Zufälligerweise" gelangten zur gleichen Zeit Astrud Gilberto-Platten zur Wiederveröffentlichung. Nichts gegen sie, aber auch nichts gegen Sade Adu — Rezipientenohren lauschen anders als Rezensentenohren! Letztlich lassen sich die Trend-Macher auch vom Zeitgeschmack der Hörer leiten.

Die zwanzig Jahre zwischendurch hinterließen ihre Spuren. Das zeigt sich überall im „New Jazz", am deutlichsten beim Sound. Der Leser vergleiche „Why Can't We Live Together" in der Originalfassung (von und mit Timmy Thomas) mit der '84er „Sade"-Produktion. Das Arrangement wurde weitestgehend übernommen — nur vertritt der polyphone Synthesizer die Hammond, phrasiert „Sade" ganz anders, und am auffälligsten sind die Klangunterschiede . . .
Da diese Musik auch auf Tanzbarkeit zielt, lieh man sich den Swing vom Jazz. Egal, ob derart die Post abgeht wie „Matt Bianco's" 1983er Testexemplar „Get Out Of Your Lazy Bed" oder bei Slow-Balladen a la „This Old Devil Called Love" (Alison Moyet), eine achtungsvolle Reminiszenz an „große schwarze Ladies".
Bei Alison Moyet übrigens wird der Umbruch am deutlichsten. Sie sagte „Yazoo" und dem Synthi-Pop adé und bewegte sich mit ihrer 1984er LP „Alf" auf das Lager der Newjazzer zu. Noch wissen wir nicht, was auf uns zukommt. Im Moment hat man den Eindruck, daß im vokalen Bereich die Damen den Ton angeben. „Working Week" arbeitete kurzzeitig mit Julie Tippets, dem Star der britischen Soulwelle der 50er Jahre, zusammen. Mit Tracey Thorn hatte „Working Week" ebenso zu tun, in jüngster Vergangenheit durch den Filmtrack für „Absolute Beginners" mit Sade Adu. Diese erspielte wiederum mit ihrer Gruppe (es lebe der feinen Unterschied) unter dem Namen „Sade" einen Frontplatz im neuen britischen Jazz.
Die derzeitige Stelle am „Working Week"-Mikrofon nimmt auch eine Dame ein — Julie Roberts. Bei „Matt Bianco" dominiert die Gesangsstimme von Basia Trzetrzelewska — und schließlich bei „Everything But The Girl" Tracy Thorn. Aber: „Matt Bianco" verfügt mit Mark Rielly immerhin über einen Vokalisten. Auf fällt weiterhin, daß es sich bei Vertretern des „New Jazz" in den wenigsten Fällen um komplette Bands handelt, sondern um kleine Stammbesetzungen, die sich für Studio und Bühne mit Gastmusikern aufstocken — z. B. „Sade" (voc, sax/g, keyb, b), „Working Week" (voc, g, ts), „Everything But The Girl" (voc, voc/g), „Matt Bianco" (voc, voc/g, keyb). Es gibt jedoch ebenfalls „komplette New Jazz-Bands", wie die sich avantgardistisch gebenden „Jazz Defectors" oder „Kalima".
„New Jazz" ist kein Electric Jazz. Die gewählte Musik verbietet es, in die Erbfolge des Synthi-Pop einzutreten. Und gegen Vorbilder wie „Weather Report" anzuspielen, wäre keine Variante. Also: Abkehr von derlei Dingen.
Da klingt der Synthi wie eine Hammond — oder eine uralte Röhrenorgel der 50er Jahre. Wenn man nicht irgendwo gelesen hätte, daß der „Walking"-Bass synthi-thetisch fabriziert wurde, man könnte fast einen elektronisch aufgemotzten Kontrabaß vermuten.
Und: Bläser sind wieder Pflicht. „Working Week" holt sich Bläsersätze — Sade Adu dagegen hat mit Stuart Mattheman einen „persönlichen Tenorsaxophonisten". In ihrem Sessionpersonal gelegentlich vertreten ist der trompetende Bruder Gordon. „Matt Bianco" hingegen präsentiert auf der Debüt-LP „Whose Side Are You On?" Chorusse verschiedenster Blasinstrumente: Trompete, Flügelhorn, Posaune und — Baritonsaxophon. Das bediente bei genau 50 Prozent der Titel kein Geringerer als Ronnie Ross (geb. 1933).

Der bekannte britische Jazzer verhalf bei seinen bisherigen Pop-Ausflügen Lou Reed zum Sax-Solo in „Walking On The Wild Side" und brachte David Bowie das Saxophonspiel bei.

Die Texte des „New Jazz" machen zum Teil vor sozialen Fragen nicht halt.
Sade Adu von einem Erlebnis während eines New Yorker Aufenthaltes: „Das war an der Lower East Side, und ich wartete auf den Bus. Auf der anderen Seite vor diesem Armenhaus hatte sich eine riesige Schlange gebildet. Alles Männer, die für eine warme Suppe und ein Dach über dem Kopf anstanden. Was mich wirklich schockierte, war die Tatsache, daß es sich dabei ausschließlich um junge Burschen handelte, alle total abgerissen und mittellos." Daher auch der Name ihres Songs „Sally". Er steht nicht als Kurzform für „Elizabeth", sondern als Slang-Abkürzung für „Salvation Army" (Heilsarmee).

„Working Week" führte durch die Übernahme des „Inner City Blues" von Marvin Gaye frappierende Parallelen zwischen der Situation in den schwarzen Ghettos der USA — wovon der Song ursprünglich handelte — zur sozialen Realität der britischen Arbeiterklasse. Aber „Working Week" geht noch weiter. Mit „Venceremos — We Will Win", das sie Victor Jara widmeten, solidarisierten sie sich mit dem Kampf des chilenischen Volkes.

Ein Film kündigt sich an. Der prominente Videomacher Julien Temple will mit „Absolute Beginners" die britische Jazzszene der 50er Jahre widerspiegeln. Die Musik schrieben Newjazzer wie Simon Booth („Working Week") und Sade Adu, die zudem im Soundtrack zu hören ist. Die Arrangements kommen — immerhin — von Gil Evans (geb. 1912), der als Miles Davis-Arrangeur in Jazzlexika verzeichnet ist.

Nicht unwesentlich beeinflußt wurde die Entwicklung des „New Jazz" durch Robin Millar, Produzent und behutsamer Förderer der bei ihm arbeitenden Gruppen „Sade", „Everything But The Girl" oder „ Jazz Defectors" u. a. Von ihm soll fast am Schluß die Rede sein, denn er faßte in einem Interview die gegenwärtigen „New Jazzer"-Tendenzen zusammen: „Die Plattenfirmen . . . etikettieren alle die Bands wie ‚Working Week' oder ‚Sade' als Jazz Revival. Ich kann mich dieser Haltung nicht anschließen, aber sicher ist, daß . . . sich die jungen Leute als Massenpublikum wieder für Jazz interessieren. Man hört original Jazz. Das hat es seit den 50er Jahren nicht mehr gegeben. Was aber die neuen Bands angeht, so ist ihre Gemeinsamheit vor allem der Jazz-Einfluß. Sie alle mögen Jazz und hören Jazz."
Die Frage des Etikettierens, von dem Millar sprach, ist natürlich eine glashart-ökonomische. Alles in allem müht sich Großbritannien sehr stark um Verbreitung und Vermarktung der neuen Jazzwelle. Kein Wunder, gilt es doch, im harten Konkurrenzkampf mit der US-Musikindustrie Marktanteile zumindest zu halten, wenn nicht neue zu erobern. Ob daraus nur annähernd eine neue „British Invasion" werden wird — wer vermag das heute, im September 1985, schon zu sagen.

P. S.
Die ganze Problematik der Rezeption mündete unlängst in einen neuen Terminus, denn: Den Poppern ist's zu jazzig, den Jazzern zu poppig. Ergo: „Pop-Jazz" soll das Ganze fortan heißen. Was mir zumindest einleuchtend erscheint.

Ulrich Gnoth

II)
Ergebnisse von Umfragen in der DDR im Jahre 1977 (HANKE, Helmut: Freizeit in der DDR, Berlin 1978, S. 90) weisen bei Werktätigen 7,9 Prozent Jazzinteresse gegenüber beispielsweise 78,5 Prozent für Schlager aus. Bei Schülern und Studenten sind es 16,2 Prozent gegenüber dem bevorzugten Genre Rockmusik mit 84,0 Prozent. Da mehrere Antworten möglich waren, sind also auch diejenigen mit erfaßt, die Jazz „auch mal gern mit" hören.

Jazz? Rock? JazzRock? RockJazz?

Die Übergänge zwischen Rock und Jazz sind fließend. Für die Entwicklung der Rockmusik legte der Jazz einen großen Teil des Fundaments. Aber auch der Jazz ließ sich vom Rock beeinflussen. Ende der sechziger Jahre entstand der Jazzrock als Stilform des Modern Jazz. Zu denen, die über Zusammenhänge von Rock und Jazz Bescheid wissen, gehört der Jazzgitarrist Charlie EITNER – Mitglied der Sektionsleitung Jazz des Komitees für Unterhaltungskunst sowie der ZAG Tanzmusik. Seine Band SPLASH verweist per Aufkleber auf das Markenzeichen Rockjazz.
PROFIL unterhielt sich mit ihm.

PROFIL: Was ist Jazz und Rock gemeinsam? Worin unterscheiden sich Deiner Meinung nach grundsätzlich beide Musizierweisen?

Ch. E.: Rock und Jazz besitzen die gleichen Wurzeln – den Blues als Vater und die europäische Kultur als Mutter. Im Gegensatz zum Jazz hat der Rock seine Einfachheit – wie der archaische Blues – behalten. Er erweiterte seine musikalischen Mittel kaum, sondern entwickelte Klangstrukturen sowie Instrumentarium weiter und legte viel Wert auf äußere, außermusikalische Seiten. Im Laufe der Jahre verzichtete er immer mehr auf den Swing, ein Charakteristikum des Jazz. Das experimentelle Geschehen beschränkte sich vorwiegend auf wenige führende Leute. Europäische Kulturkreise – ihnen voraus „The Beatles" und „The Rolling Stones" sowie weitere Gruppen aus Großbritannien – bestimmten seine Entwicklungsrichtung.

Der Jazz dagegen faßte sein Spektrum wesentlich weiter. Er wühlte ständig in der musikalischen Substanz, machte sich neben der internationalen Folklore – insbesondere der asiatischen und afrikanischen – die Kunstmusik zunutze. Er dehnte den Blues harmonisch in seiner Struktur aus, brachte kompliziertere Gebilde ans Licht. Im Unterschied zum eigenständigen Rock blieb er lange Zeit ausschließlich amerikanisch. Erst mit dem Free Jazz versuchte sich das europäische Jazzgeschehen zu emanzipieren.

PROFIL: Aus der Fusionierung des improvisatorischen Elementes des Jazz mit der Rhythmik und Melodik des Rock gingen Jazzrock bzw. Rockjazz hervor – je nach dem, ob Jazz oder Rock die Oberhand behielten ...

Ch. E.: Wenn eine Musik lange genug in festen Grenzen treibt, dann gehen ihr mit der Zeit nicht nur die Ideen aus, sondern sie verliert ebenso an Einfluß beim Publikum. Die engagierten Musiker suchen Gelegenheiten, aus dieser Enge auszubrechen (auf soziale Aspekte sei hier nicht eingegangen). So entstand auch der Rock. Auf Grund seiner Direktheit erreichte er ein Massenpublikum junger Leute – von dem der Jazz nur träumen konnte. Doch eines Tages bedurfte es des Aufbrechens der Kruste der Rockmusik, hatten Musiker das Bedürfnis, ihren Blickwinkel zu erweitern. Rockmusiker nahmen Elemente des Jazz in ihre Musik auf – es kam zum Rockjazz.
Auf der anderen Seite befremdete insbesondere Vertreter des klassischen Jazz der Entwicklungsverlauf ihrer Musik. Der in den sechziger Jahren entstandene Free Jazz brach völlig mit den überlieferten Ausdrucksformen und Hörgewohnheiten. Im Gegensatz zum klassischen Jazz strebt er nach freien, tonalen, melodisch-harmonisch, rhythmisch und formal ungebundenen Ausdrucksvarianten. Er bezieht Gestaltungsmöglichkeiten der zeitgenössischen Musik – zum Beispiel durch elektronische Instrumente erzeugte Geräusche, durch Überblasen der Instrumente entstehende Obertöne, vielschichtige Rhythmen – ein. Er nähert sich außerdem immer mehr der Aktionskunst, das heißt, zu freien Improvisationen werden entsprechende

Texte geliefert, bestehen auch Versuche, diese Musik in entsprechender Bewegung auszudrücken. Den klassischen Jazzern mag außerdem nicht gefallen, daß diese Richtung auf Grund ihrer diffusen musikalischen Strukturen nur einen kleinen Rezipientenkreis erreicht. Jene Gegner des Free Jazz suchten nach neuen Wegen, fanden sie in der Rockmusik. Sie sind es, die in erster Linie den Jazzrock pflegen.
Meines Erachtens tat die Fusionierung von Jazz und Rock der populären Musik wohl. Der Jazz lieferte dem Rock neues Tonmaterial. Ich kenne kaum einen populären Rockmusiker, der nicht davon profitierte — und wenn auch nur in der Lernphase. Noch ein Gutes hat es außerdem. Ein größerer Publikumskreis wird mit dem Jazz vertraut gemacht, ihm verdaulicher serviert. Ein Jazzer wie Herbie Hancock erreichte mit seiner LP „Future Chock" einen Riesenerfolg.

PROFIL: Derzeit sorgt die „New Jazz"-Welle aus Großbritannien für Schlagzeilen. Wie stehst Du ihr gegenüber?

Ch. E.: Für mich bringt dieser „New Jazz" keine Weiterentwicklung. Der Jazz wird hier lediglich in eine populäre, zeitgemäße Form gebracht, so, daß er von den Massen leicht rezipiert werden kann. Man verwendet neue Klangstrukturen für die Musik der 40er, 50er Jahre. Mehr passiert nicht. Zu sehr ist die Soundküche der Westkonzerne zu riechen. Die Zeit des „New Jazz" ist wie die jeder anderen Welle gezählt. Denn: Der alte Jazz zog sich nur eine neue Jacke an. Jedoch beschreitet die populäre Musik einen eigenartigen Werdegang. In der Disko tanzen die Leute nach „alten" Platten — bei Diskomusik ist Pause angesagt. Vor zwei, drei Jahren kaum vorstellbar. Das ist wohl nur möglich, weil das junge Publikum die „alte" Musik nicht kennt und den Diskosound über hat.
Unsere Musikanten sollten den „New Jazz" — bei allem Für und Wider — wie jeden neuen Trend aufmerksam verfolgen, ohne ihn pur zu übernehmen. Er hilft, den musikalischen Standard zu erweitern, bietet Möglichkeiten, Neues zu entdecken und verschrumpften Denkweisen adé zu sagen. Der „New Jazz" kommt auf eine faßbare Weise daher und erreicht in hoher musikalischer Perfektion die Leute. Er zeigt die künftige Richtung der populären Musik an — bei entsprechendem Können ist alles erlaubt.
Wenn ich mir unsere derzeitige Rockmusik betrachte, werde ich den Eindruck nicht los: Zu vieles gebärdet sich rockig — ohne es zu sein. Ich vermisse bei einer Reihe von Kollegen den Mut und die Unbequemlichkeit zum Experiment, das intensive Suchen nach noch nicht begangenen Wegen. Es sollte zu bedenken geben, daß die Besucherzahlen der Rockkonzerte weiter rückläufig sind. Wem nichts einfällt, dem geht auch weiterhin die Luft aus — das Publikum klatscht nur für Eigenes, Unverwechselbares Beifall.

PROFIL: Für die Amateurtanzmusiker wird es immer schwieriger, im Veranstaltungsalltag — insbesondere in der Konkurrenz mit den Diskotheken — zu bestehen. Das qualifizierte Profil gewinnt an Gewicht, zumal das Publikum kaum danach fragt, ob Amateure oder Profis auf der Bühne stehen. Das Umschauen der Rockmusiker nach neuen Ideen, auch außerhalb ihres oft enggewählten Bereiches, gewinnt an Bedeutung. Unter anderem der Jazz bietet noch viel unerforschtes Material. Umgekehrt haben eine Reihe von Jazzern bewiesen, daß der Rock ihnen Anregung für ihre Musizierform bietet. Ich denke an die Interpretation von „Fool On The Hill" und „Give Peace A Chance" durch Uschi Brüning und Ernst-Ludwig Petrowsky zum „3. Liedersommer der FDJ" ...

Ch. E.: Oder an „Fusion". Die Jazzer unter Leitung von Wolfgang Fiedler arbeiteten die klassische Rockmusik auf. Tendenz: Kreativ fördernd. Es existieren natürlich keine gültigen Erfolgsrezepte. Entscheidend sind für mich die Glaubwürdigkeit des Interpretierten, die Qualifikation des Musikanten und wie etwas interpretiert wird. Man merkt schon, ob Musik durch oberflächliche oder tiefgründige Auseinandersetzung mit der Materie entstand. Mit dem sturen Geradeaus-Denken verlängert sich mancher Rocker selbst den Weg. Wem hilft ein stures Festhalten an einem vor zwei, drei Jahren gültigen Konzept. Beim Baum sterben immer die Triebe ab, die sich am weitesten entfernen ... Wichtig ist der Abstand von der eigenen Musik, um Neues zu probieren. Den verschafft man sich am besten mit gänzlich anderen Stilistiken. Hancock zum Beispiel studierte Klassik, spielte sie noch

in der Swing- und Bebop-Ära. So besaß er genügend Freiraum, um seine bekannten Hits zu kreieren. Oder Andreas Vollenweider. Er lernte klassische Harfe, blieb aber in seiner Seele Popmusiker. Heute zählt er zu den absoluten Rennern auf dem internationalen Markt — ohne sich einer „Welle" zu beugen. Also: Basteln, Experimentieren, Gutes von Schlechtem trennen, Logisches für das Ohr zaubern!

Übrigens vermag ich nicht, unsere SPLASH-Musik auf einen Nenner zu bringen — auch wenn der Aufkleber einen scheinbar festen Standpunkt zeigt. Da mischt sich amerikanische Rasiermusik mit Instrumentalpop und sonst noch was. Entscheidend: Den Leuten gefällt dieses faßbare Gemisch. Hier trifft meine Rockvergangenheit mit dem Jazz zusammen. Ich glaube schon, daß man sagen kann: So „klingt" Charlie Eitner. Allerdings, dieses eigene Profil bedarf ständig einer Erfrischung, um sich am Leben zu erhalten! Jeder Tag fließt da mit ein — mein persönliches Umfeld und natürlich Musik jeglicher Art, die ich höre.

Wer sich nur an Modetrends hängt, der wird ihnen eines Tages zum Opfer fallen. Ich kann zum Beispiel überhaupt nicht verstehen, daß viele Bands unbedingt einen Drumcomputer besitzen müssen — nur weil es „in" ist. Wenn Musikanten mit ihm nichts anzufangen wissen und ihn nicht beherrschen, lohnen sich die hohen finanziellen Ausgaben nicht. Jede Form von Temposchwankung wird beim Drumcomputer sicht- und für das Publikum unzumutbar. Der absolute Gleichlauf mit anderen Instumenten will erst einmal erlernt sein. Mit der Hand Getrommeltes kann aber ebenso Neues hervorbringen, fördert zudem Emotionen. Es muß doch nicht alles wie ein Computer klingen. Viel wichtiger ist der „Aha"-Effekt. Zum Glück nimmt der Computer uns das Denken und Knobeln noch nicht ab ... Ja, ich beobachte immer wieder, daß die Mehrzahl der Rockmusikanten noch zu wenig mit neuer Technik umzugehen vermag. Es ist nicht entscheident, wieviel ...zigtausende auf der Bühne stehen, sondern was man aus Vorhandenem macht.

Nicht nur von den Rockmusikanten, sondern auch von deren Partnern erwünschte ich mir ein Umdenken. Werkstätten sollten entsprechend ihrem Anliegen auch tatsächlich für die experimentelle Arbeit genutzt werden. Es reicht nicht, ein fertiges Produkt zur Schau zu stellen. Und bestehen mit den Musikantenklubs nicht noch Reserven, die Musiker an die verschiedensten Spielformen heranzuführen und mit ihnen über diese ins Gespräch zu kommen? Meines Erachtens eignen sich ebenso Förderverträge, Experimentelles zu fordern. Viele Fördereinrichtungen investieren in diesem Rahmen Geld für Studioproduktionen. Die meisten Ergebnisse jedoch befriedigen kaum, da eine junge Band in den seltensten Fällen über Studioerfahrung verfügt, jedoch auch sehr oft unvorbereitet den Aufnahmeraum betritt. Den Gruppen wäre mehr mit einer kontinuierlichen (!) Vorbereitung auf eine Produktion geholfen.

PROFIL: Wie läßt sich das Improvisieren als wichtiges Handwerksmittel des Musikanten erlernen?

Ch. E.: Will man seinen Wortschatz erweitern, bedarf es eines intensiven Umgangs mit der Sprache. Je länger man sich mit ihr beschäftigt, desto inhaltlich aussagekräftiger gelingen die Sätze, desto leichter fällt es, auf unvorhergesehene Situationen zu reagieren. So ist es auch in der Musik. Will ein Musiker seinem Hörer etwas mitteilen, braucht er einen reichhaltigen musikalischen „Wort"schatz. Das schließt natürlich ein, daß er ihm tatsächlich etwas Wichtiges zu sagen hat. Um glaubhaft zu sein, bedarf es keiner weitschweifenden Aussagen. Aus Schachtelsätzen werden sowieso die wenigsten schlau. Entscheidend, das Wesentliche erscheint in einer klaren, verständlichen Form — so wie beim Blues. Das schließt komplizierte Strukturen keinesfalls aus. Neben dem Besuch der Musikschule, wo die Improvisation Bestandteil des Lehrplanes ist, kann ich das ständige Ausprobieren im stillen Kämmerlein sehr empfehlen.

(Das Gespräch führte Christine Wagner)

Blind Boy Fuller

Eh, Jesse und Eliza,
Wißt ihr, was ihr da hört?
Wißt ihr, was aus eurem Philips röhrt?

Der Blues ist der Blues ist der Blues ist . . .

Der Blues ist der Blues, das ist richtig.
Ich könnte euch noch einiges berichten
Von dem Burschen, der da singt –
Ich werd drauf verzichten,
Denn der Blues klingt.
Das ist wichtig.
Und außerdem:
Daß ihr hört.

Jens Gerlach

(Blind Boy Fuller, geboren 1900, gestorben wahrscheinlich 1940. Fuller ist einer der wandernden Bluessänger gewesen.)

ALEXIS KORNER UND DIE AMATEURE

Korners frühe musikalische Bemühungen der 50er, Anfang der 60er Jahre sind dem beschwerlichen Start eines Amateurtanzmusikers von heute, der zu seiner Sache steht und nicht den Erfolg um jeden Preis sucht, recht ähnlich. Hartnäckiges Üben, Engagement und Ehrlichkeit gegenüber sich selbst und dem Publikum sind hierbei die Schlüsselworte.

Alexis Korners Herz schlug für den Blues, doch im England der Nachkriegszeit war kein Platz für diese Art von Musik. Die Masse der Briten stand auf Big Band-Sound, Swing und traditionellem Jazz. Korner versuchte sich in der Big Band von Chris Barber „freizuspielen" und gründete innerhalb dieser Gruppe ein Bluesquartett. Seine Zusammenarbeit mit Chris Barber prägte Korners künftige Positionen offensichtlich entscheidend mit. Chris Barbers Worte könnten ohne weiteres auch aus dem Munde Alexis Kornners stammen: „Wir haben immer die Musik gespielt, an die wir glauben ... Man soll unsere Musik kritisieren oder ablehnen, wenn man will. Aber man soll nicht von uns sagen, wir wären nicht von dem überzeugt, was wir spielen." Diese Überzeugung, das Vertrauen in die eigenen Vorstellungen wäre einer Reihe von Rockmusikern von heute (aber nicht nur ihnen) wünschenswert. Individuelle musikalische Auffassungen sind bei vielen Bands kaum erkennbar. Dem Experiment wird zu wenig Platz eingeräumt. Korner ging konsequent seinen Weg weiter. Neben den musikalischen Aktivitäten — nunmehr gemeinsam mit Lonnie Donegan in einer Skifflegruppe — tat er sich auch als enthusiastischer Organisator von Gastspielen amerikanischer Bluesmusiker hervor. Das Engagement sollte weitreichende Folgen haben: Hier keimte die Saat der zahlreichen englischen Blues- und Rhythm & Blues-Bands, die zu Beginn der 60er Jahre die Entwicklung besonders der Rockmusik entscheidend beeinflußten. Als am 2. 1. 1984 die Nachricht von Korners Tod um die Welt ging, stand die Würdigung dieser Verdienste als „Vater des britischen Blues" im Mittelpunkt.

Als treusorgendes „Familienoberhaupt" zeigte er seinen Kindern nicht nur die Vorbilder, sondern stand ihnen mit Rat und Tat zur Seite. 1962 rief er die

Gruppe „Blues Incorporated“ ins Leben, wo sich über mehrere Jahre hinweg zahllose Musiker tummelten, die später in der englischen Rock- und Jazzszene zu Ruhm und Ehren gelangten. Damals aber sah es längst nicht so rosig aus, wie uns das heute scheinen mag. Korner: „Irgendwie war es schon eine komische Zeit damals. Wir spielten Blues und wurden dafür von vielen angefeindet, die sagten, weiße Musiker sollten keinen Blues spielen. Im ‚Ealing Club' hatte sich eine kleine, verschworene Gemeinschaft gebildet, die uns verstand und die kam, um unsere Musik zu hören. In den Club paßten maximal 200 Leute rein. Wir hatten mit dem Eigentümer eine Vereinbarung getroffen, die uns die Einnahmen an der Tür und ihm die an der Bar garantierten. Klar, daß er besser abschnitt.“

Aber das kümmerte sie wenig. Korner scharte junge Leute um sich, die darum rangen, von anderen Musikern als Bluesmusiker anerkannt zu werden. Er selbst hielt sich im Hintergrund, spielte Gitarre und sang nur dann, „wenn die Anlage zusammenbrach und jemand singen mußte, der es auch ohne Mikrofon konnte“. Mit seinen 35 Jahren war Korner sicherlich mit Abstand der älteste unter den jungen aufstrebenden Musikern, ein echter „Daddy“, der es gut meinte und auf dessen Hinweis man vertrauen konnte. Und wenn's nach dem Blueskonzert an Übernachtung mangelte — Korner half, wo es ging. Mick Jagger und Keith Richard sollen häufig davon Gebrauch gemacht haben, und Korners Bandkollege Brian Jones hatte in der Küche sein Schlafzimmer aufgeschlagen.

„Blues Incorporated“ funktionierte nach den Prinzipien der Jazzmusiker: keine für die Ewigkeit gegründete Band bzw. Besetzung, sondern eine Vereinigung, die jedem offenstand, dessen Herz für den Blues schlug. Die Musiker wechselten häufig, probierten sich aus, jammten und sammelten genug Erfahrungen, um eine eigene Kapelle zu gründen — die „Stones“, die „Cream“, die „Graham Bond Organisation“, die „Free“ u. v. a., nicht zu vergessen die zahlreichen Musiker, die durch Korners Beispiel Mut faßten.

Eine Band — oder besser eine Institution — wie die „Blues Incorporated“ wünschte man sich auch heute. Nicht, daß die musikalische Qualität der damals entstandenen Aufnahmen berauschend wäre (darauf kam es noch nicht an). Doch diese Gruppe bot vielen Musikern das so wichtige Bindeglied zwischen Wohnzimmer (bzw. Übungskeller) und allgemein akzeptierter Bühnenreife — eine Art Musikantenklub, der sich einer ganz speziellen Musik verschworen hatte. Mick Jagger als einer der Sänger von „Blues Incorporated“ muß, Korners Erinnerungen nach, schrecklich gesungen haben. Ob falsch oder richtig — das zählte erst in zweiter Linie. Die Kraft und die Ehrlichkeit der Interpretation Jaggers übertrug sich auf das Publikum und wurde von ihm honoriert. Heute versucht Mick Jagger, dessen Name an dieser Stelle nur stellvertretend für viele andere steht, seiner Zuhörerschaft mit mehr oder weniger billigen Effekten zu imponieren. Die expandierte Musikindustrie sorgt dafür, daß ihre Profitinteressen vor den Belangen der Musiker stehen. Sie gibt jährlich Millionen für den Verkauf von Produkten aus, die versuchen, vor allem durch vordergründige Wirkungen die Aufmerksamkeit eines oberflächlich rezipierenden Publikums auf sich zu ziehen.

Im Zusammenhang mit den zunehmenden Internationalisierungsprozessen in der Entwicklung der Rock- und Popmusik häufen sich auch hierzulande die Gruppen, die sich zum Teil auf Gedeih und Verderb aktuellen Modetrends anpassen wollen. Eine prekäre Situation ergibt sich für jene Bands, die lediglich internationale Hits nachspielen. Sie kommen beim Einüben immer neuer und kurzlebigerer Hits kaum nach. Im ständigen Ringen um die Aktualität und perfekten Sound ziehen sie aber gegenüber den in dieser Hinsicht wesentlich variableren Diskotheken den kürzeren. Viele Musiker sehen in der Diskothek ihren „unbezwingbaren Konkurrenten“. Es wäre jedoch wenig sinnvoll, sich den modernen Formen der Massenunterhaltung zu verschließen ...

Die Potenzen der Rockmusik liegen in anderen Bereichen. Die Atmosphäre eines Live-Auftrittes kann keine noch so gute Diskothek ersetzen. So verlockend der massenhafte Erfolg bei möglichst vielen Altersschichten auch sein mag, er

läßt sich zum einen nicht erzwingen und wirkt sich zum anderen häufig auf die Kreativität der Musiker negativ aus (schematisches Wiederholen einmal erfolgreicher Muster). Der von Alexis Korner so häufig propagierte schöpferische Musiker, der an und mit der Musik, hinter der er steht, **arbeitet** (ist sie erfolgreich, dann stimuliert das um so mehr), ist auf Grund der neuartigen Methoden der Produktion, Reproduktion und Vervielfältigung von Popmusik international rar geworden bzw. in den Hintergrund getreten. „Zur Hölle mit den Videos", entfuhr es Korner im Juli 1983 auf einem Seminar für Neue Musik in New York. Trotz seiner ständigen Aufgeschlossenheit für das Neue wendete er sich dagegen, Songs ausschließlich für die Propagierung durch Videos zu schreiben. Musikalische Dürftigkeit wird hier geradezu provoziert. In der Verquickung von Song und Film als Video fand die Medienindustrie eine neue Methode, ein Produkt in möglichst großer Zahl und kurzer Zeit an breite Käuferschichten loszuwerden.

Mit Rockmusik im Sinne Korners hat das nur wenig zu tun — der Musiker wird weit ins Abseits gedrängt. Alexis Korner setzte sich jahrelang dafür ein, daß jeder Musiker, unabhängig von seinen persönlichen Ambitionen, Anerkennung erfuhr. Er schätzte die „Stones" oder „Little Feat" ebenso wie die jungen Punks der Endsiebziger in England. Letzteren ging es wohl ähnlich wie der „Blues Incorperated" zu Beginn der 60er Jahre ...

Nachdem dem Blues in England die ihm gebührende Achtung entgegengebracht wurde, löste Korner seine „Blues Incorporated" auf und versuchte sich an zahlreichen anderen Projekten. Er arbeitete im Duo und solistisch und gründete 1970 die Big Band „CCS", von der drei Singles in der Hitparade landen konnten. Es sollten seine einzigen kommerziellen Erfolge bleiben. Korners Repertoire reichte vom a-capella-Blues bis zum Blues in Streichquartettform. 1977 spielte er im Wilhelm-Tell-Musical den Landvogt Geßler (und sang seine Rolle in deutscher Sprache). Dieser Auftritt gehört wohl ebensowenig zu seinen Sternstunden wie die 78er LP „Just Easy". Korner selbst mochte die meisten seiner LPs nicht.

Ich habe in Alexis Korners Musikantenleben nichts entdeckt, was entmutigend wirken könnte. Er hat vorgemacht, wie musikalische Ansprüche, Showgeschäft, Ehrlichkeit, Leidenschaft und Familie (Korner war schon zu Zeiten von „Blues Incorporated" verheiratet) unter einen Hut zu bringen sind. Da er nicht nur als praktizierender Musiker sein Geld verdiente, sondern lange Jahre als Sprecher bei Radio und Fernsehen tätig war, blieb er weitestgehend frei von finanziellen Imperativen. Korner hielt sich nicht an die Regeln der Musikindustrie. Wohl deshalb wurde ihm nur wenig Ruhm zuteil. Aber er hinterließ Spuren, die tiefer sind als die von „Depeche Mode", „Scorpions" und „Prince" zusammengenommen. Hut ab! Und in die Hände gespuckt! Ein wenig mehr Mut zum Risiko und Experimentäte auch den Amateurbands unseres Landes gut.

Holger Luckas

BLUES

HAT WAS MIT LEBENSHALTUNG ZU TUN

Es gibt nicht zu viele Amateurbands in unserem Lande, die im Blues zu Hause sind und zudem durch ein unverwechselbares eigenes Profil auf sich aufmerksam machen. Die populäre Musik der 80er Jahre scheint dem Blues auch nicht unbedingt einen vorderen Platz einräumen zu wollen. Dennoch: Die Bluesmusiker brauchen sich nicht über mangelndes Publikumsinteresse zu beklagen. Die enthusiastische und treue Schar der Bluesfans sorgt für volle Säle und nimmt sogar weite Wege (wie in „alten Rockzeiten" ...) in Kauf, um die Vertreter ihrer Musik live erleben zu können.
Zu den Gruppen, die den Blues nicht nur in seiner ursprünglichen Form pflegen, sondern sich um seine Weiterentwicklung bemühen, gehört die Berliner JONATHAN-BLUES-BAND.
PROFIL sprach mit PETER PABST, dem Leiter der Gruppe.

PROFIL: Warum widmet Ihr Euch gerade dem Blues?

P. P.: Mit dieser Musik kann ich mich — und auch die anderen unserer Band — identifizieren, mein Lebensgefühl zum Ausdruck bringen. In ihr finde ich meine ganz persönlichen Wurzeln, einschließlich die meiner Entwicklung als Musiker. Alexis Korner sagte einmal sinngemäß: „Es ist phantastisch, daß junge Leute, die nie Musik gemacht haben, bereits mit zwei Harmonien einen Blues spielen können." Wohl jeder Amateur hat auf diese Weise angefangen, brauchte den Blues als Erfolgserlebnis, um nicht aufzugeben. Wir möchten sein Ursprüngliches, Elementares erhalten und ohne große technische Verzettlung bodenständigen Blues bieten. Unsere Lieder setzen sich aus einfachen Formeln zusammen, sind beileibe keine großen Werke. Der Blues ist für uns das einzig reale Transportmittel, um die in unseren Titeln aus dem Alltag aufgegriffenen Probleme ehrlich ans Publikum rüberzubringen. Das heißt jedoch keinesfalls, daß wir uns modernen Arrangements und anderen musikalischen Einflüssen verschließen. Mich inspirierte z. B. die vom Rhythm and Blues gekennzeichnete LP Mick Jaggers „She's The Boss". Oder Mark Knopfler von „Dire Straits". Bei allen technischen Raffinessen — sein Naturell prägt das Gesicht der Band entscheidend. Und: Er ist aufrichtig, lebt die Inhalte seiner Musik vor. Für mich zugleich ein Beweis, daß die Vertreter der Rockmusik sich zu ihren Wurzeln bekennen und immer mehr zu ihnen zurückkehren. Ich bin überzeugt: Den Sieg wird letztlich nicht die Technik, sondern die Originalität der Musik davontragen. Auch deshalb behalten wir den Blues im Auge — ohne zu vergessen, ihm den Stempel der 80er Jahre zu verpassen.

PROFIL: Wohl gerade das unterscheidet Euch und die Berliner Szene von der Thüringer — den beiden Zentren des Blues in der DDR ...

P. P.: In Erfurt und Umgebung legen die Bands Wert auf die Pflege des archaischen Blues und seiner traditionellen Spielweisen. Sie stützen sich auf das althergebrachte Bluesverständnis und greifen auf altbewährte Arrangements zurück. Die Berliner Blueser dagegen setzen sich in erster Linie mit den neuen technischen Bedingungen und internationalen Trends auseinander. Die Fortentwicklung des Blues vollzieht sich in erster Linie in der Hauptstadt. Damit möchte ich keineswegs der Thüringer Bluesszene ihre Daseinsberechtigung absprechen. Sie erreicht einen großen Publikumskreis und ist in ihrer Haltung ebenso ehrlich. Das ist anerkennenswert. Wir Berliner besitzen

wohl auch eine andere Mentalität als die Thüringer.

PROFIL: Vielleicht könntest Du die Berliner Bluesszene anhand Deiner eigenen Entwicklung und die Deiner Band etwas näher beleuchten ...

P. P.: Seit 1978 bin ich Bluesmusiker. Meine musikalischen Kenntnisse eignete ich mir hauptsächlich autodidaktisch an. Vorbilder für mich waren — und sind — John Lee Hooker, Elmore James, Muddy Waters und Louisiana Red. Mit Zuletztgenanntem traten wir zum „Liedersommer der FDJ" auf. Insbesondere seine Slide-Technik bewundere ich. Mut, eine eigene Band zu gründen, gaben mir die Erfolge von „Engerling" und „Vaih Hu" in den 70er Jahren. Doch es dauerte seine Zeit, bis die 1980 entstandene JONATHAN-BLUES-BAND zu der heutigen Triobesetzung und Spielweise fand. Durch den häufigen Musikerwechsel fielen einige Instrumente — Mundharmonika, Klavier und die zweite Gitarre — völlig weg. Ich mußte deren Funktion akkordisch ausfüllen. Erreicht habe ich es durch ein Harmoniespiel, das auf der Spieltechnik des alten Country-Blues-Picking beruht. Als wichtige Klangfarbe betrachteten wir über Jahre die Mundharmonika. Eine enge Zusammenarbeit verband uns deshalb mit Bernd Kleinow. Wir versuchten nie, unsere insbesondere schwarzen Vorbilder zu kopieren, sondern mühten uns um einen eigenen Stil, der seinen Schwerpunkt im Rhythmus sieht und sich nicht der modernen Rockmusik verschließt. Den spieltechnischen Fertigkeiten und dem Feeling messe ich eine gleichrangige Bedeutung bei. Erstgenanntes kommt nur zum Tragen, wenn die gespielte Musik tief empfunden wird, also der eigenen Lebenshaltung entspricht.

PROFIL: Wenn man unsere Blueslandschaft betrachtet, kommt man nicht umhin, sich auch mit ihrem Publikum zu beschäftigen. Die Bluesfans unterscheiden sich nicht nur rein äußerlich von den Rockfans. Sie sind wesentlich anhänglicher, identifizieren sich völlig mit dieser Musik, leben den Blues quasi nach. Welche Beziehung hast Du zu der „eingeschworenen Bluesgemeinde"?

P. P.: Bedauerlicherweise akzeptiert eine Reihe von Anhängern den Blues nur in seiner traditionellen Form. Sie sind recht sauer, wenn eine Bluesband mit neuen Tönen aufzuhorchen wagt. Den Klischeevorstellungen, dem Nachrennen heute gegenstandslos gewordener Ideale, können und wollen wir mit unserer Musik nicht entsprechen, lehnen solche Haltungen völlig ab. Die Realität der Jugendlichen ist eine ganz andere als die zur Zeit der Entstehung des Blues. Ihre Probleme sind doch hier und heute angesiedelt. Natürlich kann man die Fans nicht alle in einen Topf stecken. Gespräche nach den Konzerten beweisen uns, daß wir mit eigenen Texten und unserer Musik vielen aus dem Herzen sprechen. Wir würden uns freuen, gelänge es uns, Anstöße zum Mitdenken zu erzielen. Sowohl die „Aussteiger" als auch der weitaus größere Teil des Bluespublikums zeigen uns, welche hohe Verantwortung wir Bluesmusiker haben. Dieser gerecht zu werden bedeutet, Probleme — im Alltag, der Liebe und der Arbeit aufgegriffen — ehrlich, direkt anzugehen — ohne erhobenen Zeigefinger! Nur so läßt sich manches im Kopf Verworrene geraderücken, lassen sich Aggressionen abbauen. Auch in unseren Konzerten kommt es ab und zu vor, daß sich einige Fans daneben benehmen. Wir leisten uns die Zeit, näher auf sie einzugehen, ihr Verhalten in die richtigen Bahnen zu lenken, reden mit ihnen. Das verlangt Fingerspitzengefühl und vor allem die Kenntnis der Ursachen für das aggressive Gebaren. Es ist doch wichtig, als Musiker immer das große Ganze im Auge zu behalten. Und wenn wir in unseren Texten Negatives charakterisieren — so, daß manchmal der Eindruck entsteht, dem geschilderten schlimmen Typ möchte man nicht begegnen —, wir lassen es nicht kommentarlos im Raum. Auf unseren klar erkennbaren Standpunkt, der zugleich Alternativen zur Überwindung des Negativen beinhaltet, legen wir großen Wert. Will man die Bluesfans packen, kann man ihnen nicht mit Floskeln entgegentreten.

PROFIL: Worin siehst Du die Ursachen, daß sich derzeit nur wenige Bands — sowohl bei den Amateuren als auch den Profis — dem Blues widmen? Im Unterschied zur Rockmusik unterliegt er weit weniger der Beeinflussung aktueller Trends ...

P. P.: Es stimmt, der Blues ist keine ausgesprochene Modemusik. Jedoch — der Bluesboom der 70er Jahre gehört

der Vergangenheit an. Meines Erachtens öffnet sich der Blues in unserer Republik zu spät der modernen Rock- und Popmusik. Dabei gab es Leute, die es gekonnt vormachten. „Engerling" vermochte noch nicht, auf Vorbilder im eigenen Lande zu verweisen. Da man über Jahre hinweg den Bluesbegriff ausschließlich auf seine herkömmlichen Formen anwandte, wurden meines Erachtens nur wenige aus der jungen Musikergeneration inspiriert, in dieser Musik ihr Betätigungsfeld zu suchen. Hinzu kommen Vorbehalte gegenüber den Bluesmusikanten. Nicht wenige, besonders aus den Kreisen der Rockmusiker, sprechen ihnen eine musikalische Qualifikation ab. Leider existieren in der Bluesszene eine Reihe Leute, die sie in Verruf brachten. Nicht allein an ihrem Äußeren störten sich viele Veranstalter. Doch ehrlich — waren die Rocker ohne Fehl und Tadel? Am Blues

Laß mich BLUES in Ruh'!

als Ursprung der populären Musik kann keiner vorbei. Seine Daseinsberechtigung als Aufschrei der unterdrückten Klassen und Schichten hat er in unserer Gesellschaft verloren. Hier quält mich keiner, so daß ich aufschreien muß. Die Direktheit, Natürlichkeit, Ehrlichkeit und die Alltagssprache des Blues sollten wir jedoch nutzen, um Problematisches offen anzusprechen und sie dem Publikum vor Augen zu führen. Der Blues ist doch wesentlich produktiver als Heavy metal z. B. Die mythischen Themen, die einer Null-Aussage gleichkommen, dazu die Musik, die lediglich Aggressivität erzeugt — ohne Auswege aufzuzeigen —, das darf keine „Alternative" für mich als Bluesmusiker sein. Kann Musik nicht auch bei der Findung aktiver Lebenshaltungen helfen? Sicher, wir Bluesmusiker sind oft unbequeme Partner. Doch wir suchen bewußt den Dialog, betrachten uns als Streiter für unsere Gesellschaft. Schwierigkeiten lassen sich doch nur in Diskussionen lösen — jedoch nicht in einer Isolierung der Szene. Wir Bluesmusiker sind bereit, neue Wege zu gehen, erwarten jedoch von allen Verantwortlichen, die mit uns zusammenarbeiten, die gleiche Aufgeschlossenheit.

PROFIL: Neue Wege — worin siehst Du sie?
P. P.: Zum Beispiel in der Organisation niveauvoller Bluesveranstaltungen bzw. von Veranstaltungen, in denen der Blues neben anderen Stilistiken Platz hat, sich reibungslos entsprechend seines Anliegens in das Gesamtgeschehen eingliedert. Das Publikum erwartet doch Qualität. Wir konzipierten z. B. eine Veranstaltungsreihe, in der die JONATHAN-BLUES-BAND verschiedene Instrumentalisten und Solisten — das Spektrum ist hier ziemlich groß — präsentiert, ihnen genügend Freiräume für ihre Musik einräumt. Sie läuft in einem Marzahner Jugendclub unter dem Titel „JONATHAN-BLUES-BAND UND GÄSTE". Einmal im Monat stehen wir mit den verschiedensten musikalischen Formen auf einer Bühne — angefangen von der Klassik über den Jazz bis hin zur indischen Folklore, um das bereits Feststehende zu nennen. Jeder zeigt solo sein Können, gemeinsam vereinen wir uns im letzten Teil des Programmes sessionmäßig. Auf diese Weise erweitern wir als Musiker ebenfalls unseren Horizont, können uns mit den verschiedensten Leuten ausprobieren. Mich würde es sogar reizen, mit Helga Hahnemann zusammen zu spielen, denn ich glaube, die hat 'ne Menge auf dem Kasten.

PROFIL: Zur Belebung unserer Bluesszene würde ich mir wünschen, daß ein Teil der Nachwuchsmusikanten sich dieser Stilistik intensiv widmet. Welche Tips kannst Du ihnen aus Deinem Erfahrungsschatz vermitteln?

P. P.: Vor allem als Musiker so gut als möglich werden und dazu alle Gelegenheiten der Qualifizierung nutzen. Damit meine ich nicht nur die Aneignung musikalischer Fertigkeiten. Neben der Musikschule habe ich Kapellenleiterlehrgänge und die Bezirkskulturakademie

absolviert, das jedoch nie als „Muß" betrachtet. Ich erhielt dadurch neue Sichtweisen auf kulturpolitisch-künstlerische Prozesse, was zur Folge hatte, daß ich viele Vorbehalte ad acta legte. Wir Musiker wissen in vielen Dingen nicht genügend Bescheid. Ja, und unbedingt möchte ich dem Nachwuchs empfehlen, viel zu experimentieren, um nicht in alte Bluesklischees zu verfallen und den Blues aus heutiger Sicht sehen zu können. Es ist übrigens nicht entscheidend, wie teuer das auf der Bühne Befindliche ist, sondern wie das Vorhandene genutzt wird. Wir Blueser sollten uns nicht der Technik verschließen, jedoch auch keinesfalls ihr Sklave werden. Ich wünschte mir, daß Rock- und Bluesmusikanten mehr aufeinander zugingen, sich der gemeinsamen Quelle besinnen. Ein stures Geradeausdenken nützt keinem etwas. Es kommt auf die Klasse des einzelnen Musikers an und nicht auf die Klassifizierung der Genres.

Allein schaffen es die Musiker nicht, dem Blues eine Zukunft zu geben. Kulturfunktionäre, Vertreter der Medien und Veranstalter können uns Partner sein. Bisher ist das Angebot an zeitgenössischem Blues nicht ausreichend. Ist es ein Zufall, daß die „Kleeblatt Nr. 10" wie warme Semmeln weg ging? Allein — sie vermochte nur einen Teil der Bedürfnisse zu decken. Reserven gibt es viele. Ich denke an Förderverträge, die bisher kaum mit Bluesbands abgeschlossen wurden. Ist das Kind in den Brunnen gefallen, ist es meist zu spät, sind Musiker und die verantwortlichen Stellen gleichermaßen verärgert. Ich erhoffe mir künftig einen fruchtbringenden Dialog, der bereits bei der Konzipierung und Erarbeitung der Programme beginnt. Nur der nützliche Ratschlag hilft uns weiter. Und noch etwas sollte effektiver genutzt werden — die Gastspiele ausländischer Bluesmusiker.

Leider habe ich von den Auftritten John Mayalls und von „Klaimax" zu spät erfahren. Das Kennenlernen der internationalen Szene anhand von Liveauftritten ist doch wichtig. Konzerte solcher Art sollten zur Pflichtveranstaltung für Musiker erklärt werden. Zumindest müssen die BAG'en und KAG'en über Termine informiert und wenigstens einigen Musikern die Chance zum Besuch von Konzerten mit ausländischen Stars eingeräumt werden.

PROFIL: Wenn dieses Heft erscheint, wird die JONATHAN-BLUES-BAND bereits ins Berufslager übergewechselt sein. Ich drücke Euch die Daumen, daß Ihr Euch alle Eure Wünsche erfüllen könnt, also interessante Projekte erhaltet, viele Titel produziert, in den Wertungssendungen ganz vorn mitmischt und — so ehrlich wie der Blues bleibt.

(Das Gespräch führte Christine Wagner)

Steck Brief

TRAVELLING BLUES

+++ BESETZUNG: Dieter Gasde (voc, harm, sax, fl, wb), BMSR-Mechaniker; Erich Fenske (p, voc), Feinmechanikermeister; Rudolf Schmidt (g, voc), Elektromechaniker; Thomas Kögel (dr), Uhrmacher; Karl Aschenbach (bg, voc), Schlosser + MUSIKALISCHE QUALIFIZIERUNG: Karl besitzt den Tanzkapellenleiterabschluß und nahm sieben Jahre Gitarrenunterricht. Rudolf und Thomas sind Autodidakten. Erich besuchte drei Jahre Gitarren- und sechs Jahre Klavierunterricht. Dieter erhielt ein Jahr Saxophonunterricht, ging zwei Jahre zur Volksmusikschule und spielte fünf Jahre Querflöte im Blasorchester Kamenz. + VORBILDER: alle Vertreter des schwarzen Blues, Boogie Woogie, Soul, Jazz + REPERTOIRE/STILISTIK: Folk Blues, Boogie Woogie, Country Blues, Swing, Big-City-Blues – aber alle Titel werden von uns neu arrangiert, dazu kommen eigene Titel der genannten Richtungen + ENTWICKLUNG: 1974 gegründet; Teilnahme und Diplom bei der II. Zentralen FDJ-Werkstattwoche der Jugendtanzmusik; 1978 S-Einstufung; Teilnahme an Jazzfestivals in der ČSSR – 1980 und 1981 in Slany und 1982 in Karlovy Vary; 1984 Goldmedaille bei den Arbeiterfestspielen; Fernsehauftritte mit „Prima Klima"; Teilnahme an weiteren Festivitäten: 1985 Jazztage im „Haus der Jungen Talente" Berlin, 1985 bei Sommerjazz und bei den Jazztagen in Halle (gemeinsam mit dem Duo „Bluesong"); 1985 Auftritte bei „Rock für den Frieden" (gemeinsam mit Lousiana Red), den Kulturtagen des Bezirkes Erfurt im Palast der Republik und beim Liedersommer der FDJ, Delegierung zu den Chansontagen nach Frankfurt/Oder + STANDPUNKT: Wir spielen Folk und Blues, weil es uns Spaß macht. Diese Volksmusik vermittelt Lebensfreude und Geselligkeit. Gelingt es uns, dies aufs Publikum zu übertragen, freuen wir uns – egal welche Leute wir vor uns haben. + KONTAKTADRESSE: Dieter Gasde, 5900 Eisenach, Rennbahn 79 +++

Steck Brief

DOMIZIL-BLUES-BAND

+++ BESETZUNG: Birger Mahnke (lead; dr, voc), Meister für Heizungs-, Lüftungs- und Sanitäranlagen; Klaus-Dieter Falk (bg, voc), Maschinen- und Anlagenmonteur; Janusz Wieczorek (sax, cl, keyb), Betriebsschlosser; Bernd Martens (g, voc), Materialwirtschaftler; Ulle Sende (lg, harm, voc), Heizungsmonteur; Hartmut Moritz (Technik), Schlosser + MUSIKALISCHE QUALIFIZIERUNG: Bis auf Janusz, der den Berufsausweis in der Tasche hat, sind wir Autodidakten. + VORBILDER: B. B. King, John Mayall, Alexis Korner, Jürgen Kerth, „Handarbeit" u. v. a. + REPERTOIRE: zwei Programme – „Tanzprogramm" mit Popmusik und „Bluesprogramm" mit eigenen Titeln sowie Bluesstandards nach unseren Vorstellungen + ENTWICKLUNG: seit 1979 in verschiedenen Besetzungen; Anfang 1985 in dieser Besetzung – Beginn der Beschäftigung mit Blues; April 1985 Bluesfestival Rostock, Auftritte gemeinsam mit „Zenit" und „Engerling"; „Patenschaft" über das Duo „En Duplo" – Weitergabe unserer Erfahrungen, Bereitstellung der PA und Einbeziehung in unsere Programme; Zusammenarbeit mit Peter Schmidt von der Potsdamer Gruppe „Handarbeit", von der wir einige Titel spielen, auch gemeinsame Proben und Veranstaltungen; September 1985: „S" + STANDPUNKT: Unsere Band ging aus jahrelanger Tanzmusikpraxis – wie sie für die Amateurtanzmusik des Nordens der DDR spezifisch ist – hervor. Den Blues betrachten wir als Hobby. Ein breiter

Publikumsbedarf, wie z. B. in Thüringen oder Berlin, existiert in der Rostocker Gegend nicht – wenn man von den Studentenclubs der Bezirksstadt sowie in Greifswald absieht. So müssen wir unser Hauptaugenmerk auf tanzbare und moderne Popmusik legen, zumal im norddeutschen Tanzsaal der Blues nicht als tanzbare Musik anerkannt wird. Unsere Blueshaltung hat unserer Meinung nach zur Folge, daß wir, wenn wir schon einmal in einem Studentenclub auftreten, uns um viel Frische, Experimentierfreudigkeit und Spaß bemühen. Das wirkt sich garantiert auf's Publikum aus, das sicherlich keinen übertriebenen Perfektionismus verlangt (und bei dieser Art von Musik fehl am Platze wäre). Nach etlichen personellen Wechseln im letzten Jahr haben wir nun eine optimale Besetzung erreicht – besonders das Saxophon betrachten wir als Bereicherung. Hoffentlich bleibt unsere Band nun stabil, auch wenn die Wohnorte der einzelnen Musikanten weit auseinander liegen (Stralsund, Barth, Berlin). Bestimmt wird es in Zukunft nicht immer möglich sein, z. B. bei Betriebsfeiern vollständig anzutreten – Bluesmuggen, Einstufungen usw. wollen wir jedoch zusammen erarbeiten und bespielen. Vor allem der Blues soll noch deutlicher das Profil unserer Gruppe zeichnen. Deshalb sind wir bestrebt, möglichst viele Kontakte zu Studentenclubs und Veranstaltern zu knüpfen. Wir lieben den Blues, weil er die Musik ist, in der sich die einzelnen Musiker von DOMIZIL im Rahmen ihrer Möglichkeiten am besten auszudrücken vermögen, er also ihre Stilistik und das Herz ihrer ganz persönlichen Musik ist. Gern „sprengen" wir den Blues und arbeiten mit jazzigen Mitteln. Oft entsteht spontan eine Art „Jazz-Blues". Insbesondere unser Saxophonist – er widmete sich in seiner Heimat, der VR Polen, dem Jazz – drückt dieser Musik den Stempel auf. Zudem reichen uns die Ausdrucksformen des Blues nicht immer aus. + KONTAKTADRESSE: Birger Mahnke, 2300 Stralsund, Sarnowstraße 27 +++

SCHWARZE MAGIE

– In memoriam Robert Johnson –

Der afroamerikanische Bluessänger Robert Johnson scheint für die weißen Rockmusiksuperstars, um einmal dieses monströse Wort zu gebrauchen, ein Vorfahre gewesen zu sein, von dem man den anderen lieber nicht zuviel erzählte. Weniger aus Scham, es liegt eher, der Verdacht nahe, daß jeder dieser berühmten Leute beispielsweise Mick Jagger oder Eric Clapton, den großartigen Robert Johnson heimlich zu beerben gedachte, um die so inspirierte Musik als die Frucht eigenen Nachsinnens auszugeben. Es ist hier nicht die Rede vom plumpen Plagiieren, sondern es geht um komplexere Formen der Verschleierung und Verunsicherung. Die Rolling Stones verzichteten zum Beispiel höchst arrogant, hinter dem Titel „Love In Vain" von ihrer LP „Let It Bleed" den wahren Namen des Komponisten anzugeben und schrieben statt dessen den Phantasienamen Woody Payne dahinter. Nicht, daß dies Robert Johnson etwas ausgemacht hätte, schließlich war er schon geraume Zeit nicht mehr am Leben, aber es verzerrt doch das Gesamtbild zugunsten von weißen, gitarrespielenden Mittelklasseknaben und zuungunsten der ohnehin schon schwer gedemütigten schwarzen Bluesleute. Leider muß auch gesagt werden, daß die Musiker der Amiga-Bluesband, die sich gleich an drei Robert-Johnson-Stücken versuchten, vom Original wenig Kenntnis nahmen und sich mehr an Eric Clapton, Ginger Baker und Jack Bruce hielten.
Lobenswerte Ausnahme in der Robert-Johnson-Rezeption bildete Alexis Korner, der bezeichnenderweise niemals in den Olymp der Superstars eingelassen wurde und vermutlich auch gar keinen Einlaß begehrte, sondern auf seine Weise in der Garde der Rockmusiker einen besonderen Status hatte – nämlich den eines intelligenten und bescheidenen Musikers. Alexis Korners Stück „Robert Johnson", das im Text Lebensstationen unseres Helden Revue passieren läßt und in der Musik den Johnson-Stil nachempfindet, ist die würdige Ehrung eines Mannes, ohne dessen beispiellose Existenz der Rock'n'Roll ganz gewiß einen anderen Weg genommen hätte.

Niemand kann genau sagen, wann Robert Johnson geboren wurde. Und so ist in den einschlägigen Lexika vermerkt, daß er um das Jahr 1914 zur Welt kam. Als Geburtsort wird eine Plantage bei Clarksdale angegeben. Clarksdale liegt im Mississippi-Delta, also jenem Gebiet, das im Westen vom Mississippi und im Osten vom Yazzofluß begrenzt wird sowie etwa 250 Kilometer nördlich von New Orleans liegt. Die beiden Flüsse streben von einem gemeinsamen Punkt aus weit auseinander und beschreiben somit ein Dreieck. Der griechische Buchstabe Delta, der eine nicht zu übersehende Ähnlichkeit mit einem Dreieck hat, gab diesem Gebiet und der größten Stadt darin seinen Namen. Das Delta ist nun jener „mythische" Ort, der als die Urheimat der nordamerikanischen Negermusik gilt und wie jener sagenumwobene Drache immer neue

genialische Köpfe hervorbrachte. So stammen die besten Bluesmusiker, etwa Muddy Waters, John Lee Hocker, B. B. King und eben Robert Johnson aus dieser Gegend.
Und Robert Johnson war ohne Zweifel ein Genie. Vielleicht nicht in dem hochtrabenden und weltfremden Sinn, wie dieses Wort oft genug gebraucht wird, sondern auf eine Weise, die Genie als eine Fähigkeit definiert, die innere Welt so in Musik, Worte oder Bilder zu fassen, daß sie zu einem realen Teil, zu einer Tatsache in der Außenwelt wird.
Der Bluesmusiker David Edwards beschreibt Robert Johnson als einen großen, braunhäutigen und mageren Mann, der nur mit einem Auge sehen konnte, das andere hatte grauen Star. Robert Johnson arbeitete auf einer Plantage in Robinsonville. An den Wochenenden und in den Perioden, wo es auf den Feldern nichts zu tun gab, verbrachte er seine Zeit in der Stadt, bei Musik, Glücksspielen und Frauenliebschaften. Seine spezielle Leidenschaft galt den Frauen anderer Männer, und dies sollte für ihn zum tödlichen Verhängnis werden.
Robert Johnson war ein innerlich zerrissener Mann, der sich mit aller Kraft bemühte, die Welt, in die er hineingeboren wurde, zu lieben oder zumindest zu akzeptieren. Und doch konnte er dies nicht. Er hatte einen rigorosen und nichtsdestotrotz wenig hoffnungsvollen Anspruch auf Glück und Befriedigung. Über diese Befindlichkeiten gibt die Musik von Robert Johnson demjenigen Auskunft, der die aggressive Unschuld — die anderen würden wohl naiver Größenwahn sagen — darin annehmen kann. Johnsons Gitarrenspiel war von einer solchen Wucht und Energie, wie sie mit diesen einfachen Mitteln nur noch die Zigeunergitarristen des Flamenco erreichen. Seine grandiose Bottleneck-Gitarrentechnik sollte später ganze Heerscharen von Blues- und Rockgitarristen beeinflussen.

Die Verheißung des amerikanischen Lebens, jenes obskuren „American Dream", verführte die Amerikaner zu der törichten und wahnwitzigen Überzeugung, daß man immer alles bekommen kann, was man will. Die Verheißung ist nun Robert Johnson und den meisten seiner schwarzen Brüder total versagt geblieben, und seine tragische Größe bestand darin, daß er dies als eine persönliche Niederlage empfunden hat und er hinabtauchte in jenes Amerika, wo die Menschen trostlos und absolut geschlagen sind. In diesem Amerika der Trostlosigkeit und Hoffnungslosigkeit erscheinen Robert Johnsons Metaphern nicht mehr als Sinnbilder, sondern widerspiegeln ganz konkret die Irrealität eines verfehlten Lebens.

Als der Zug die Station verlassen hatte
blinkten hinten zwei Lichter
Als der Zug die Station verlassen hatte
blinkten hinten zwei Lichter
Das blaue Licht war mein Blues
und das rote Licht war mein Verstand
All meine Liebe ist hoffnungslos

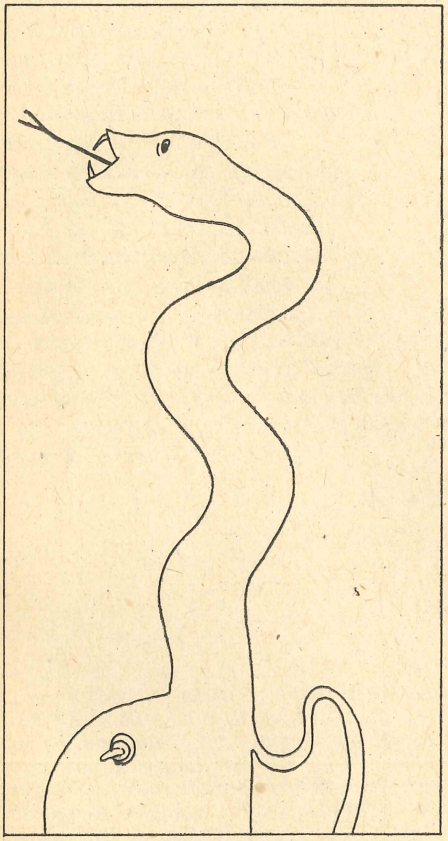
Schlimmer kann es für einen schwarzen Amerikaner eigentlich nicht mehr kommen. Auch wenn alles sie verlassen hatten — das Geld, das Glück, die Frau oder die Liebe — so blieb ihnen doch immer der Blues, jene paradoxe Stimmung, die all das Unglück und Leid noch einmal heraufbeschwört und dennoch den Schmerz lindert. Aber Robert Johnson hatte selbst der Blues verlassen, er hatte nichts mehr.

Der amerikanische Rockjournalist Greil Marcus beschreibt Robert Johnsons Vision als „eine Welt ohne Seelenheil, Erlösung oder Frieden. Es war eine Vision, gegen die er sich auflehnte, über die er lachte, der er sich überantwortete, aber vor allem war es eine Vision, der er auf der Spur blieb. Er ging seinen Weg wie ein gescheiterter, verwaister Puritaner, der auf der Suche nach Frauen und einer hübschen Nacht war, der sich jedoch nie sicher sein konnte, ob er sie auch gefunden hatte oder nicht, ob es wirklich das war, was er wollte, und so setzte er seine Geschichte in den Rahmen des uralten Echos von Sünde und Verdammnis. In seinen Songs gab es Dämonen — die Schwermut, die auf zwei Beinen lief, den Teufel, oder beide im Bunde miteinander —, und Johnson stand nicht selten auf gutem Fuße mit ihnen; seine größte Angst scheint es gewesen zu sein, daß seine Sehnsüchte so extrem wären, daß er sie nur befriedigen könnte, indem er selbst eine Art Dämon werden würde."

Im „Me And The Devil Blues“ sind diese Zeilen zu finden.

Früh am morgen
als es gegen meine Tür pochte
Früh am morgen
als es gegen meine Tür pochte
sagte ich, hello, Satan
Ich glaube, es ist Zeit zu gehn

Deprimierter und entsetzlicher läßt es sich nicht sagen. Und dennoch ist für den Zuhörer, wenn er sich auf das Hinabsteigen in die mit Grauen erfüllte Finsternis einläßt, ein wenn auch amorphes, kämpferisches Element spürbar, das jedoch von vornherein mit dem Atem der Nutzlosigkeit und der Niederlage umweht ist.
Dies entspricht dem Bewußtsein, das



der amerikanische Schriftsteller Francis Scott Fitzgerald im verzweifelten Kampf mit seinen Dämonen kultiviert hat und begreift, „daß die zu erlangenden Befriedigungen nicht ‚Glück und Freude‘, sondern die tieferen Befriedigungen sind, die sich aus dem Kampf ergeben.“ Wenn Francis Scott Fitzgerald, der in den zwanziger Jahren mit seinem Roman „Der große Gatsby“ einen überwältigenden Erfolg hatte, als einer der „letzten Romantiker“ bezeichnet wurde, so trifft das auch exakt auf Robert Johnson zu.

Über Robert Johnson werden Legenden erzählt, die die Kraft uralter Mythen haben; und es ist demzufolge wenig sinnvoll, ihnen einen faktischen Wert beimessen zu wollen. Eine, alles andere überragende Bedeutung nimmt dabei jedoch der Mythos vom Doktor Faustus ein, der vom Verkauf der faustischen Seele handelt und den verzweifelten und hoffnungslosen Versuchen, sie wieder zurückzubekommen.
Als sich Robert Johnson zum ersten Mal als Bluessänger und Gitarrist öffentlich in Szene setzen wollte, nahm ihn niemand ernst, da er sehr bescheiden Gitarre spielte. Er bettelte die alten Bluesleute an, ihm doch eine Chance zu geben. Aber die hielten viel zu wenig von dem großmäuligen Dilettantismus eines 17jährigen Jungen und wandten sich von Johnson ab.
Für etwa ein halbes Jahr verschwand er von der Bildfläche, und niemand weiß, wo Johnson in dieser Zeit gewesen ist. Als er eines Samstagabends aus der Versenkung auftauchte und in jener Kneipe wieder spielen wollte, erinnerte man sich sofort seiner und versuchte, ihn loszuwerden. Aber diesmal ließ sich Robert Johnson nicht abschütteln und er bekam seine Chance. In der Pause, wo alles frische Luft schnappen ging, durfte er ein paar Lieder spielen. Die Bluesleute, unter ihnen der schon berühmte Son House, standen vor der Tür und hörten von drinnen eine Musik, die in ihrer wundervollen Intensität und verwirrten Würde einzigartig war. Son House meinte: „Er hatte seine Seele dem Teufel verkauft, um so spielen zu können.“

Robert Johnsons Musik, die in ihren vollendetsten Stücken über den Blues

hinausging, diente ihm niemals als Vehikel für seine von der rassistischen Gesellschaft verstümmelten Menschenwürde. Auch wenn er in seinem Leben immer hinter einem falschen Ersatz her war — und Ersatz ist immer falsch — so blieb doch seine Musik stets den traurigen und verzweifelten Bedingungen seines Lebens auf der Spur, potenzierte diese und spuckte sie als der Weisheit letzter Schluß wieder aus.

Du magst meinen Körper unten an der Autobahn begraben Baby, es ist mir egal, wo du meinen Körper begräbst,
wenn ich tot und gegangen bin
Begrabe ruhig meinen Körper unten an der Autobahn
So kann meine alte, sündige Seele einen Bus nehmen
und wegfahr'n

Robert Johnson ist das erspart geblieben, wonach er — und nicht nur er — sich immer gesehnt hatte: wahre Musik zu machen und trotzdem erfolgreich zu sein. Der Erfolg fordert offensichtlich meist einen korrumpierenden Tribut. Der afroamerikanische Schriftsteller LeRoj Jones ist insgeheim mit vielen anderen Künstlern der Meinung, daß die Verbindung von Aufrichtigkeit und kommerziellem Erfolg dem Versuch, die Quadratur des Kreises zu erreichen, durchaus ebenbürtig ist, und meint: „Einige weiße Musiker haben Lieder gesungen, in denen es um die Änderung der Gesellschaft ging. Aber wenn sie damit erfolgreich waren, haben die Honorare sie zu einem Teil jener Gesellschaft gemacht, die sie kritisierten. Wenn man dadurch reich wird, daß man Schlechtes über die Gesellschaft singt, kann man eigentlich nichts Schlechtes mehr über sie singen. Doch für die große Mehrheit der schwarzen Musiker gab es ganz einfach nie die Chance, reich zu werden. Für die Schwarzen war es immer einfacher, erfolglos zu sein. So hat sich ihre Musik erhalten."

Robert Johnson starb am 16. August 1938 in Dallas, Texas.
Er wurde ermordet. Greil Marcus schreibt: „... wahrscheinlich von einem eifersüchtigen Liebhaber. Sein Tod ist in einen Dunstschleier gehüllt. Die einen erinnern sich, er sei erstochen worden, die anderen, daß er vergiftet wurde; daß er auf allen vieren starb und bellte wie ein Hund, daß sein Tod ‚irgend etwas mit schwarzer Magie zu tun hatte'."

Gottfried Blumenstein

Jimmy Blythe

Wenn ihr Lust und Zeit genug habt,
Hört sie an, meine Geschichte.
Sie ist ziemlich simpel, denn ich
Hab das Pulver nicht erfunden;
Ich war niemals Mönch und konnte
Auch kein Sterbenswort chinesisch.
Doktor Jazz begann gewiß nicht
Erst auf meinen Mist sein Krähen;
So etwas behaupten Gauner
Oder Snobs wie Mister Morton:
Denn wer hat schon Haß und Liebe,
Elend, Nacht und Glück erfunden?
Aber eins hat mich geärgert
Bis ans ziemlich bittre Ende:
Daß ein Bursche, der geschickt war
In Reklame, meinen Namen
Für nichts Besseres benutzte
Als gestümpertes Geklimper!
Platten gab's von mir in Mengen.
Aber meine Flüche hätten
Mehr gefüllt, als je auf Erden
Aus den Grammophonen dudelt:
Denn das kunterbunte Leben
Hat mich nie gesättigt, und ich
Hatte es doch satt am Ende.
Ich verlange von euch keine
Kommentare und kein Beileid.
Redet, was ihr wollt: mein Leben
War vielleicht nicht gut – so war es.
Und: wer nicht den Blues hat, halte
Seine abgebrühte Schnauze!

Jens Gerlach

(Jimmy Blythe, geboren 1899, gestorben wahrscheinlich 1936. Blythe war ein guter Bluespianist, der viele große Blues-Interpreten begleitete. Er starb völlig vergessen. Sein Name wurde von dem Pianisten Sammy Price häufig als Pseudonym benutzt.)

Jazz in der Publizistik der DDR

Die Herausbildung der eigenständigen nationalen Jazzszene der DDR war begleitet von einer ständig zunehmenden Anzahl analytischer, musikpraktischer und historisch orientierter Veröffentlichungen in Zeitschriften sowie Monographien der DDR. Ihr Erscheinen allerdings ist fast ausnahmslos der persönlichen Initiative engagierter Jazzfreunde zu verdanken. Eine koordinierte Forschung, unter Einbeziehung der Kapazitäten der Musikhochschulen und der entsprechenden Sektionen der Universitäten, fehlt noch immer. Die Sektion Jazz – 1978 wurde der Arbeitskreis Jazz bei der Generaldirektion des Komitees für Unterhaltungskunst gegründet und 1984 mit der Neukonstituierung des Komitees in den Status einer Sektion erhoben – muß seine Aktivitäten auch auf dem Gebiet der Jazzpublizistik intensivieren. Theorie und Praxis der Jazzmusik bilden eine untrennbare Einheit.

„Die Jazzliebhaber sollten jede Möglichkeit nutzen, ihre Liebe zu diesem so dynamischen, lebendigen und ausstrahlenden Musikzweig unseres Jahrhunderts durch das Studium geeigneter Literatur zu vertiefen, um von der manchmal unbewußten zu einer erarbeiteten Freude an der Jazzmusik vorzudringen", schrieb Wolfram Röhrig im Vorwort zu der „INTERNATIONALEN JAZZ-BIBLIOGRAPHIE", die 1969 in der BRD erschien und bereits 1562 Buchtitel verzeichnete. Die aus der DDR-Produktion ließen sich damals noch an den Fingern einer Hand abzählen. Inzwischen gibt es über ein Dutzend Original- und Lizenzausgaben aus DDR-Verlagen, die Jazz und Blues unter musikanalytischen, historischen und soziologischen Aspekten betrachten und zudem Anregungen für die musikalische Praxis vermitteln.

„NEGER, JAZZ UND TIEFER SÜDEN“ von Ernst Bartsch (VEB F. A. Brockhaus, Leipzig 1956) ist eine Geschichte der afroamerikanischen Bevölkerung, ihres Kampfes gegen jahrhundertelanges Unrecht sowie für Gerechtigkeit, Menschlichkeit und Freiheit. Ohne die historischen Hintergrundkenntnisse kann die Entstehung von Jazz und Blues als ursprünglich afroamerikanische Musik nicht verstanden werden. Das Kapitel „Vom Spiritual zum Jazz“ vermittelt interessante Informationen. Wer weiß schon, daß Beethoven sein berühmtes Violinenstück, die spätere „Kreutzer-Sonate“, dem afroamerikanischen Geiger George Polgreen Bridgetower widmete? „Der moderne Jazz ist eine lebendige Musik, die geboren werden will“, stellte Bartsch abschließend fest.

Ähnliches notwendiges Wissen liefern A. O. Schwedes „GLORY, GLORY HALLELUJAH. DAS LIED VON OLD JOHN BROWN“ (Union Verlag, Berlin 1974; 3. Auflage), Heinrich Loths „DAS SKLAVENSCHIFF. DIE GESCHICHTE DES SKLAVENHANDELS AFRIKA-WESTINDIEN-AMERIKA“ (Union-Verlag, Berlin 1984; 2. Auflage) und Horst Ihdes „VON DER PLANTAGE ZUM SCHWARZEN GHETTO. GESCHICHTE UND KULTUR DER AFROAMERIKANER IN DEN USA“ (Urania-Verlag, Leipzig, Jena, Berlin 1975).

Die erste Buchproduktion zum Thema Jazz hieß 1958 „Der JAZZ. SEINE URSPRÜNGE UND SEINE ENTWICKLUNG“ von Alfons M. Dauer, erschienen im Erich Röth-Verlag Eisenach und Kassel. Dauer studierte Musikwissenschaft, Ethnologie und Afrikanistik und unternahm zahlreiche Reisen zu den Quellen des Jazz und Blues, so nach dem Sudan, Kenia, Simbabwe, Nigeria, Ghana, Senegal und Marokko. Breiten Raum überließ er in seinem Erstlingswerk deshalb der Musik Westafrikas und der afroamerikanischen in Südamerika und Karibik.

Neben dem Blues werden die archaischen und klassischen Jazzstile in New Orleans und Chicago bis zum Übergang in die Swing-Ära dargestellt. Der umfangreiche Notenanhang enthält in der Mehrzahl erstmalig aufgezeichnete Beispiele afrikanischer Volksmusik und klassischer Blues- und Rag-Themen.

Zu den ursprünglichsten künstlerischen Ausdrucksformen der Afroamerikaner gehören Spirituals, Gospelsongs, Worksongs und natürlich der Blues. Theo Lehmanns Dissertation, die 1965 unter dem Titel „NEGRO SPIRITUALS. GESCHICHTE UND THEOLOGIE“ (Evangelische Verlagsanstalt, Berlin) als Buch herausgegeben wurde, gilt als das in unserem Lande umfassendste Werk über Spirituals. Ausgehend von der Sklaverei und der Begegnung der Afroamerikaner mit dem Christentum analysiert Lehmann die Entstehung der Spirituals und ihr Verhältnis zu den Gospelsongs sowie die wesentlichen Inhalte und Aussagen dieser Musik.

Unter dem Titel „NOBODY KNOWS . . .“ veröffentlichte Dr. Lehmann auch eine Sammlung von Spiritual-Texten (Koehler & Amelang, Leipzig 1963; 2. Auflage). Weitere Textsammlungen (Spirituals, Worksongs, Protestlieder u. a.) sind „SCHWARZER BRUDER. LYRIK AMERIKANISCHER NEGER“ (Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1966), „BALLADEN UND LIEDER DES SCHWARZEN AMERIKA“ (Gustav Kiepenheuer Verlag, Leipzig und Weimar 1984), „FOLK BLUES“, mit einer sehr informativen Einleitung von Jerry Silverman (VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1983), HÖR ZU, MISTER BILBO. LIEDER AUS DER AMERIKANISCHEN ARBEITERBEWEGUNG“ (Verlag Rütten & Loening, Berlin 1962) und „SING A SONG. LIEDER DER VÖLKER NORDAMERIKAS“ (VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1984).

„BLUES & TROUBLE“ von Theo Lehmann, 1966 erstmalig publiziert und seitdem in mehreren ergänzten Fassungen nachaufgelegt (VEB Lied der Zeit Musikverlag, Berlin 1981; 3. Auflage), kann als ein Standardwerk zur Geschichte des Blues — mit 45 Bluestexten in englischer und deutscher Sprache versehen — genannt werden. Die Chance, aktuellere Tendenzen des Blues aufzuarbeiten, wurde allerdings vom Autor und dem Verlag bisher nicht benutzt.

Die in der Reihe „In Sachen Disko“ (Nr. 30) veröffentlichte Broschüre „BLUES IN VERGANGENHEIT UND GEGENWART“ (Zentralhaus-Publikation, Leipzig 1982) bezieht Rhythm and Blues,

White Blues sowie Trends dieser Musik in der DDR und im sozialistischen Ausland ein. Eine umfangreiche Bibliographie verzeichnet 59 Monographien und Zeitschriftenartikel zum Thema, die Diskographie über 30 Langspielplatten von Amiga, Poljazz, Muza und Supraphon.

„JAZZ, ANALYSEN UND ASPEKTE" von André Asriel (VEB Lied der Zeit Musikverlag, Berlin 1966; 4. überarbeitete und erweiterte Auflage 1985) ist noch immer das einzige Jazzbuch, das sich musiktheoretisch mit diesem Genre beschäftigt. In die Neuauflage wurde ein sehr informatives Kapitel „Fusion und Creative" aufgenommen, das Tendenzen des Jazz in den siebziger Jahren analysiert (Fusion Jazz, Creative Music). Das Bemühen des Autors, auch die Musik dieses Jahrzehnts um jeden Preis zu kategorisieren, führt allerdings mitunter zu Pauschalurteilen, die Musikanten und Gruppen nicht gerecht werden (Weather Report: „erstickende Elektro-Atmosphäre"). Leider ist es trotz der „gewachsenen Einsichten des Autors und der temperamentvollen Einwände seiner Kritiker" (Asriel mit Klappentext) nicht gelungen, die anderen Kapitel zu aktualisieren. Das wird besonders deutlich in „Jazz und Kunstmusik" („jüngstes" Beispiel: 1971) und Blues, wo Rhythm and Blues und Soul als Fortsetzung des Blues dargestellt werden und die Präsenz des Blues in der heutigen Musikszene völlig unerwähnt bleibt. Noch immer teilt der Autor die Jazzstile ein in eine „heiße Richtung", die „vorwiegend nonkonformistisch, gelegentlich sogar militant politisch" ist, und eine „kühle Richtung", die „hingegen eher zu konformistischen Haltungen neigt." Die Einführung des neuen Kapitels führt zum Teil zu widersprüchlichen Aussagen (z. B. über Sun Ra) und zu Dopplungen, die bis zum zweimaligen Anführen gleicher Zitate reichen. Trotz dieser Einschränkungen: Auf weiten Strecken (Old Time, Rhythmus, Harmonik, Form, Arrangement und Komposition) liefert das Buch durchaus brauchbare Orientierungshilfen über die „verwegene improvisierte Musik des zwanzigsten Jahrhunderts" (Asriel).

Ein unentbehrliches Nachschlagewerk ist der „JAZZFÜHRER" von Carlo Bohländer und Karl-Heinz Holler, in der „Musikwissenschaftlichen Studienbibliothek Peters" erschienen (Edition Peters, Leipzig 1980).

Der Sachteil enthält eine kurzgefaßte Übersicht über die historische Entwicklung und eine lexikalisch gegliederte Beschreibung der im Jazz verwendeten Musikinstrumente. Das Kapitel „Sachdarstellungen" bringt, nach Schlagworten geordnet, detaillierte Erläuterungen zu allen wichtigen Begriffen der Jazzpraxis und -theorie. Über 500 Standard-Kompositionen des Jazz mit den Erkennungsmelodien und faktenreichen Erläuterungen ergänzen den Band. Auf sechs Seiten wird auch die Geschichte der Rockmusik dargelegt. Der Personenteil umfaßt die Biographien von fast 200 Jazzmusikern aus aller Welt. Gottfried Schmiedel aktualisierte diesen Teil und fügte u. a. 63 Biographien von Musikern und Jazztheoretikern unseres Landes hinzu.

Die Möglichkeit eines sehr persönlichen Kennenlernens der Musikanten bieten „JAZZ IM GESPRÄCH" von Bert Noglik und Heinz-Jürgen Lindner (Verlag Neue Musik, Berlin 1978) und „JAZZ-WERKSTATT INTERNATIONAL" von Bert Noglik (Verlag Neue Musik, Berlin 1981). Anstoß zu diesen Büchern war die Annahme, daß über Jazz-Musiker in Rede und Gegenrede mehr zu erfahren sei als aus Urteilen über sie. Die erste Publikation enthält Interviews mit einem Dutzend DDR-Jazzer im Zeitraum von Oktober 1976 bis Mai 1977. Neben den Musizierauffassungen werden auch die Mentalitäten und Temperamente der Musiker sichtbar.

„Jazzwerkstatt international" (inzwischen auch in der BRD erschienen) stellt in Form von Gesprächen 26 Vertreter des zeitgenössischen europäischen Jazz vor. Biographische und diskographische Anlagen runden diese Ausgabe ab.

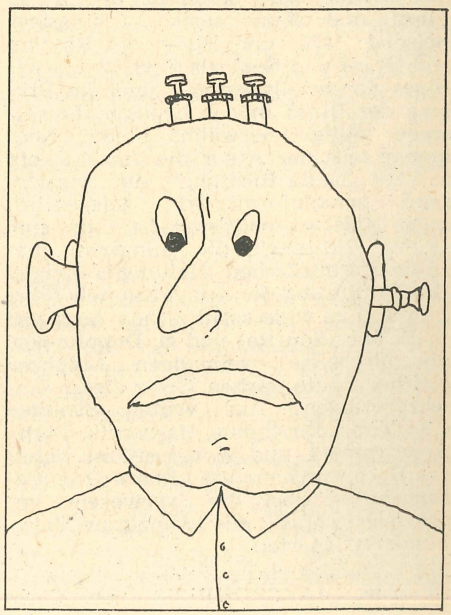
Herausragenden Einzelpersönlichkeiten sind die folgenden Biographien gewidmet: Louis Armstrong „MEIN LEBEN IN NEW ORLEANS" (Henschelverlag, Berlin 1967), Mahalia Jackson „MEIN LEBEN" (Evangelische Verlagsanstalt, Berlin 1975; 2. Auflage), Theo Lehmann

„MAHALIA JACKSON – GOSPELMUSIK IST MEIN LEBEN“ (Union Verlag, Berlin 1974) und „BENNY GOODMAN – KING OF SWING“ (Verlag Neue Musik, Berlin 1984).

Einen visuellen Einblick in den Jazz der DDR und in Gastspiele internationaler Solisten und Bands vermitteln die Bildbände „FASCINATION JAZZ“ von Sigurd Rosenhain (VEB Lied der Zeit Musikverlag, Berlin 1974) und „JAZZ OBJEKTIV“ von Otto Sill (VEB Lied der Zeit Musikverlag, Berlin 1983). Karlheinz Drechsel schrieb zu beiden Büchern wissenswerte Einführungen, die vor allem die Geschichte des DDR-Jazz näher betrachten.

Aktuelle Informationen aus dem In- und Ausland zu Jazz und Blues bringen neben den Zeitschriften „UNTERHALTUNGSKUNST“ und „MELODIE UND RHYTHMUS“ sowie dem „SONNTAG“ auch die jährlich erscheinenden Sammelbände „KASSETTE“ des Henschelverlages, die INFORMATIONSBLÄTTER DER JAZZCLUBS in Magdeburg, Leipzig, Dresden, Berlin und Eisenach sowie gelegentliche Beiträge der Tagespresse.

Rainer Bratfisch



Literaturtips - Wissenschaftliche Arbeiten - Rundfunk-sendungen

NEBEN DEN ERWÄHNTEN PUBLIKATIONEN SEIEN FOLGENDE AUFSÄTZE ZUM JAZZ GENANNT, DIE IN WISSENSCHAFTLICHEN BZW. WISSENSCHAFTLICH-METHODISCHEN FACHBLÄTTERN ERSCHIENEN (keine Berücksichtigung fanden Konzertberichte und Porträts):

MUSIK UND GESELLSCHAFT – Henschelverlag Berlin

Abner, Berry: Die Zukunft der Negermusik; 9/1953
Elsner, Jürgen: Gedanken zum Thema Jazz; 8/1968
Knepler, Gerd: Jazz und die Volksmusik; 6/1955
Konen, W.: Legende und Wahrheit über den Jazz; 12/1955
Müller, Ludwig-Richard: Jazz – ja oder nein?; 6/1956
Noglik, Bert: Zur Jazzszene in der DDR; 3/1980
Rosenberger, Heinz: Der Jazz – doch eine Verfallserscheinung?; 5/1955
Stockfisch, Werner: Wofür interessiert sich der Jazzfan?; 9/1956
Wicke, Peter: Strawinsky und der Jazz; 6/1982

BEITRÄGE ZUR MUSIKWISSENSCHAFT – herausgegeben vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, Verlag Neue Musik Berlin

Elsner, Jürgen: Zur Vortragsweise des Jazz unter besonderer Berücksichtigung seines Instrumentariums; 3/1959
Jiranek, Jaroslav: Enzyklopädie des Jazz und der modernen populären Musik; 2/1982
Schramowski, H.: Schaffenspsychologische Untersuchungen zur instrumentalen Improvisation; 4/1973
Wolff, Helmuth Christian: Aspekte des „sinfonischen" Jazz; 2/1978

INFORMATIONEN DER GENERALDIREKTION BEIM KOMITEE FÜR UNTERHALTUNGSKUNST, Beilage zur Fachzeitschrift UNTERHALTUNGSKUNST

Drechsel, Karlheinz: Einige Gedanken zur spezifischen Funktion des Jazz und seine Rolle im Musikleben der DDR; Beilage Nr. 2; 8/1978
Reichelt, Rolf: Zur gegenwärtigen Repräsentanz des Jazz in der DDR; Beilage Nr. 2; 8/1978

VOLKSMUSIK / MUSIKFORUM – Zeitschrift für alle Gebiete des musikalischen Volksschaffens; Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR/Zentralhaus-Publikation, Leipzig

Das Lied in der Negerfolklore; 4/1953
Echten Jazz sollte man ernst nehmen. Ein Gespräch mit Karel Krautgartner; 1/1965
Mühe, Hansgeorg: Die Improvisation im Jazz; 1/5/6/1979
Mühe, Hansgeorg: Jazz in der DDR; 4/5/6/1977, 1/1978
Rudolf, Reginald: Der amerikanische Jazz und die Volksmusik; 12/1956, 1/2/1957
Ziegenrücker, Wieland: Jazz und Improvisation; 1/1965

Und in der jährlichen vom Henschelverlag Berlin herausgegebenen **KASSETTE. EIN ALMANACH FÜR BÜHNE, PODIUM UND MANEGE** sind zu lesen:

Bratfisch, Rainer: Die aktuelle sowjetische Jazz- und Rockszene. in: Kassette 4; 1980
Brodacki, Krystian: Traditionsreihe Warschauer Jazz-Jamboree. in: Kassette 1; 1977
Doruska, Lubomir: Tschechoslowakische Jazzszene heute. in: Kassette 3; 1979
Graswurm, Hans-Joachim: Hoffnungen auch für unser Trompetchen. in: Kassette 8; 1985
Hofmann, Heinz P.: Soul. Herkunft, Höhepunkte – und wie weiter? in: Kassette 4; 1980
Hopfe, Gerhard: Die Frau im Jazz. in: Kassette 3; 1979
Linzer, Martin: Jazz, zeitgenössisch. in: Kassette 6; 1982
Sellhorn, Werner: Ein Kapitel in Free Jazz. in: Kassette 1; Berlin 1977
Sellhorn, Werner: Warum können Jazzer nicht vom Jazz leben?. in: Kassette 2; 1978
Sellhorn, Werner: Wer erfand den Jazz?. in: Kassette 5; 1981

AUSSERDEM SEIEN FÜR DEN MUSIKER FOLGENDE STUDIENMATERIALIEN EMPOHLEN:

VEB DEUTSCHER VERLAG FÜR MUSIK, Leipzig

Friwi Sternberg
WEGE ZUM CHORUSSPIEL. Eine methodische Anleitung zur Improvisation in der Jazz- und Tanzmusik für Melodieinstrumente (Studio Dresdner Tanzsinfoniker).
Bestellnummer: 30 018
Preis: 11,00 M

Herbert Schramowski
SCHÖPFERISCHES GESTALTEN AM KLAVIER. Liedbegleitung, Variation, Improvisation.
Bestellnummer: 30 034
Preis: 14,00 M

Herbert Schramowski
MUSIKALISCHER BILDERBOGEN. 33 Klavierstücke mit improvisatorischen Gestaltungsmöglichkeiten.
Bestellnummer: 32 064
Preis: 5,50 M

Manfred Pieper
RHYTHMISCH-STILISTISCHE STUDIEN FÜR PIANO (Studio Dresdner Tanzsinfoniker)
Bestellnummern: 31 007 (Heft 1)/31 016 (Heft 2)/ 31 024 (Heft 3)
Preis: je Heft 6,00 M

Manfred Schmitz
JAZZ-PARNASS. 111 Stücke, Etüden und Studien für Klavier.
Bestellnummern:
31 045 (Band 1)/31 046 (Band 2)/31 047 (Band 3 – 44 Stücke für Klavier zu vier Händen)
Preis: 11,00 M (Heft 1 und 2)/15,00 M (Heft 3)

Ralph Rank
21 JAZZVERWANDTE STÜCKE. Für Klavier.
Bestellnummern:
32 063 (Heft 1)/32 063 a (Heft 2 – Begleitinstrumente ad lib. – Baß/Baßgitarre, Drums)
Preis: 6,50 M (Heft 1)/5,00 M (Heft 2)

Jerry Silvermann
FOLK BLUES. 113 amerikanische Folk Blues für Gesang, Klavier und Gitarre.
Bestellnummer: 32 099
Preis: 28,00 M

Micha Heubach
VON BLUES UND ROCK – Komponiertes und Improvisiertes für Piano.
Bestellnummer: 32 100
Preis: 7,00 M

Uwe Schreiber
BLUES, COUNTRY, SOUL & Verwandtes für Gitarre.
Bestellnummer: 31 043
Preis: 6,50 M

Hans Graf
GITARRE – SPIELEND GELERNT. Folk, Country, Spiritual, Blues & Ragtime.
Bestellnummer: 30 051
Preis: ca. 15,00 M

Jürgen Kliem
GUITAR-SOUND. Lieder, Songs, Shanties, Spirituals für Plektrum- und Elektrogitarre. Methodischer Leitfaden mit Textbeilage.
Bestellnummer: 30 003
Preis: 11,00 M

Lothar Spiller
RHYTHMISCH-STILISTISCHE STUDIEN FÜR BASS/BASSGITARRE (Studio Dresdner Tanzsinfoniker)
Bestellnummern: 31 006 (Heft 1)/31 023 (Heft 2)
Preis: je Heft 6,00 M

Hans E. Kramme/Günter Kiesant
DAS SCHLAGZEUG IN POP, ROCK UND JAZZ. Grundlehrgang und solistische Studien für moderne Drummer.
Bestellnummer: 30 035
Preis: 19,00 M

Günther Karpa
RHYTHMISCH-STILISTISCHE STUDIEN FÜR JAZZTROMPETE (oder Gitarre)
(Studio Dresdner Tanzsinfoniker)
Bestellnummern: 31 005 (Heft 1)/31 019 (Heft 2)
Preis: je Heft 6,00 M

Willy Baumgärtel
RHYTHMISCH-STILISTISCHE STUDIEN FÜR JAZZPOSAUNE
Bestellnummern: 31 008 (Heft 1)/31 021 (Heft 2)
Preis: je Heft 6,00 M

Walter Hartmann
RHYTHMISCH-STILISTISCHE STUDIEN FÜR SAXOPHON/KLARINETTE (Studio Dresdner Tanzsinfoniker)
Bestellnummern: 31 010 (Heft 1)/31 020 (Heft 2)
Preis: je Heft 6,00 M

Jürgen Kliem
SCHULE FÜR TENORBANJO
Bestellummer: 30 005
Preis: 9,00 M

Peter Winter
DAS FÜNFSEITIGE BANJO. Eine Anleitung zum Selbstlernen und viele praktische Tips.
Bestellnummer: 30 045
Preis: 10,00 M

Heinz Eichelberger
DIE DIATONISCHE MUNDHARMONIKA. Eine Spielanleitung für Instrumente mit 10 Luftkanälen (20 Töne).
Bestellnummer: 30 046
Preis: 4,80 M

Gerbeth/Plesch
DIE CHROMATISCHE MUNDHARMONIKA. Eine Spielanleitung.
Bestellnummer: 30 052
Preis: ca. 6,00 M

Walter Hartmann/Günter Karpa
STUDIEN IN SWING UND BEAT (Studio Dresdner Tanzsinfoniker). Leichte rhythmische Übungen zum täglichen Gebrauch für Melodieinstrumente. Saxophon, Klarinette, Trompete, Kornett, Gitarre, Akkordeon, Klavier, Orgel, Flöte, Vibraphon, Violine u. a.
Bestellnummer: 31 014
Preis: 6,00 M

Walter Hartmann
ZWANZIG DUETTE IN SWING UND BEAT FÜR MELODIEINSTRUMENTE. Saxophon, Klarinette, Trompete, Kornett, Gitarre, Akkordeon, Flöte, Vibraphon, Violine u. a.
Bestellnummer: 31 040
Preis: 7,00 M

MUSIKVERLAG VEB EDITION PETERS, Leipzig/Dresden

Manfred Schmitz
BAUSTEIN-Serie JAZZ- UND POPMUSIK
Preis: je Heft ca. 15,00 M
Das bisherige Angebot an Jazz-Spielmaterialien für Klavier setzt meist erhebliche spieltechnische Fähigkeiten voraus, so daß es für die große Zahl vor allem jugendlicher Klavierspieler, die sich mit geringeren technischen Voraussetzungen auf diesem Gebiet betätigen wollen, im allgemeinen zu schwer ist.

Da die Elemente des „klassischen" Jazz-Klavierspiels aber auch in der heutigen Popmusik weiterleben, ist hier die Nachfrage nach geeigneter Literatur sehr hoch.
Deshalb wurde vom Verlag in Zusammenarbeit mit dem bekannten Komponisten, Pianisten, Arrangeur und Hochschullehrer Manfred Schmitz die „Baustein-Serie Jazz- und Popmusik" konzipiert. Sie basiert auf folgenden Erwägungen: Das traditionelle Jazz-Klavierspiel arbeitet in großem Umfang mit gewissen typisierten Grundmodellen, melodischen Wendungen, rhythmischen „Pattern", für den jeweiligen Stil charakteristischen Harmoniefolgen und Spielpraktiken. Dies alles ist, Lust und Liebe vorausgesetzt, handwerklich erlernbar und es ergab sich daraus die Aufgabenstellung, die einzelnen Stilrichtungen des Jazz- und Pop-Klavierspielens so auf wesentliche Merkmale und Spielformeln zu vereinfachen und zu konzentrieren, daß sie von jungen Klavierspielern bereits auf frühestmöglichem technischen Leistungsniveau beherrscht werden können.
Jedes Heft beginnt mit einer „Bastelecke", in der ein ganz leichtes Modellstück unter Einbeziehung von weiterführenden Varianten und methodischen Erläuterungen erarbeitet wird.
Der zweite Teil enthält eine Folge von musikalisch reizvollen und anregenden Kompositionen, in denen, mit ansteigender Schwierigkeit, der Gestaltungsspielraum systematisch erweitert wird. All das wird ergänzt durch spezielle „stilistisch-technische Übungen" sowie durch eine Aufstellung von den Kompositionen entnommenen „Bastelformeln", die gesondert zu erarbeiten sind.
So vermitteln die Hefte solide handwerkliche Grundlagen für eine selbständige Beherrschung der einzelnen Stilrichtungen und schaffen damit die Voraussetzung für sicheres, stilgerechtes Improvisieren.
Folgende Titel sind zunächst vorgesehen:
Bausteine Ragtime — Bausteine Swing
Bausteine Boogie — Bausteine Rock
Bausteine Blues

VEB LIED DER ZEIT MUSIKVERLAG, Berlin

JAZZ AUF DEM KLAVIER 1
Preis: 4,50 M
Jazzkompositionen aus der DDR, CSSR und der VR Polen.
Aus dem Inhalt: „April im Regen", „Blues Minus", „Marching in the Blues".

JAZZ AUF DEM KLAVIER 2
Preis: 5,00 M
Jazzkompositionen von profilierten Autoren wie Günter Hörig, Ullrich Gumpert, Manfred Schmitz u. a.
Aus dem Inhalt: „Fast time I", „Fast time II", „Im Dixi Bus", „Wogende Wellen".

JAZZ-KONTRAPUNKT
Preis: 5,00 M
Zehn Originalkompositionen Jazz für Klavier. Die Spielstücke sind kontrapunktisch angelegt. Der Schüler wird mit dieser Broschüre in den zeitgenössischen Jazz eingeführt.

LOUIS ARMSTRONG – KING OF JAZZ
– Für Klavier und Gesang –
Preis: 5,00 M
Elf Titel aus seinem Repertoire werden vorgestellt.

JAZZTHEMEN
– Für Klavier und partiellartig –
Preis: 6,50 M
Eine repräsentative Auswahl von Jazztiteln aus der Reihe „moderne rhythmen" und Jazzthemen von profilierten Autoren wie Ernst L. Petrowsky, Günter Hörig, Ullrich Gumpert, Wolfgang Fiedler u. a.
Aus dem Inhalt: „Ellingtonic", „Vision", „Conakry", „Blaureif".

Nicht alle vorgestellten Publikationen sind noch im Handel erhältlich. Ein Besuch in der Bibliothek lohnt sich deshalb.

AUCH DIPLOM-, ABSCHLUSS-, HOCHSCHUL- UND FACHSCHULARBEITEN WURDEN ZUM THEMA JAZZ GESCHRIEBEN. UNS SIND DIE FOLGENDEN BEKANNT:

DIPLOM- UND ABSCHLUSSHOCHSCHULARBEITEN

Anders, Peter: Improvisation – Grundstock lebendiger Musik; Hochschule für Musik Weimar, 1981
Cichosch, Gernot: Der Bläsersatz der klassischen Swing-Big-Band in der modernen Tanz- und Unterhaltungsmusik der 70er Jahre; Hochschule für Musik Dresden, 1977
Drechsel, Karlheinz: Studie über die kulturpolitische und künstlerische Spezifik des Jazz, seine historische Entstehung und Entwicklung, seine internationale Verbreitung und seinen Stellenwert im Ensemble der Künste der DDR; Humboldt-Universität Berlin, 1976
Dressler, Gisela: Zu Fragen der vokalen Bluesinterpretation; Hochschule für Musik Weimar, 1973
Ernst, Uta: Musikalische Improvisation im Zusammenhang mit stimmtechnischen Fertigkeiten für das Genregebiet Jazz; Hochschule für Musik Leipzig, 1983
Heinz, Uwe: Die Entwicklung des Saxophons zum führenden Melodieinstrument des Jazz und seine bedeutendsten Interpreten; Hochschule für Musik Weimar, 1983
Herrmann, Klaus-Peter: Die gesellschaftliche Funktion des Jazz, dargestellt am Stile des Bebop; Hochschule für Musik Weimar, 1980
Hölzel, Hans-Jürgen: Konzeptionelle Überlegungen zur Behandlung als Stoffeinheit in Klasse 10 „Der Jazz als Ausdruck der Protesthaltung gegen Ausbeutung und Rassenunterdrückung"; Karl-Marx-Universität Leipzig, 1979
Hölzer, Joachim: Die Klarinette und das Saxophon in der Stilrichtung der Tanzmusik und des Jazz; Hochschule für Musik Weimar, 1972
Hornschuh, Martina: Blues – Rock – Folk – Pop: Formen des Protestes in der Musik Nordamerikas und Großbritanniens; Friedrich-Schiller-Universität Jena, 1978
Klawonn, Wolfgang: Die Flöte in der modernen Rock- und Jazzmusik; Hochschule für Musik Weimar, 1975
Makrinus, Horst: Der Einfluß des Jazz auf die Klaviermusik Anfang des 20. Jahrhunderts; Martin-Luther-Universität Halle, 1976
Nicolai, Felizitas: Verschiedene Aspekte musikalischer Improvisation und Komposition und der Charakter ihrer Wechselwirkung am Beispiel der Jazzgeschichte – unter besonderer Berücksichtigung der sozialen Tendenz von Free Jazz und neuer Musik in der DDR-Musikkultur; Karl-Marx-Universität Leipzig, 1983

Panajotov, Panajot: Folklore und Jazz im Spiegel der Gitarrenmusik unserer Zeit; Hochschule für Musik Weimar, 1976
Petkow, Alexander: Die Entwicklung der Improvisation auf der Gitarre; Hochschule für Musik Dresden, o. J.
Petzold, Frank: Gestaltungselemente des Jazz im sinfonischen Schaffen – Erfahrungen in der kompositorischen Arbeit und Analyse; Hochschule für Musik Dresden, 1974
Pielucha, Detlef: Dixieland-Jazz und -gruppen in der DDR (Arbeitsthema); Wilhelm-Pieck-Universität Rostock, in Arbeit
Raths, Hans: Die Stile des Jazz; Hochschule für Musik Weimar, 1981
Salzmann, Susanne: Die Flöte im Jazz; Hochschule für Musik Weimar, 1979
Schmidt, Uwe: Die Trompete im Jazz; Hochschule für Musik Weimar, 1984

FACHSCHULARBEITEN (Fachschule für Klubleiter, Meißen-Siebeneichen):
Hein, Monika: Konzeptionelle Vorbereitung einer Jazz-Veranstaltung unter dem Titel „Sometimes – Augenblicke des Jazz"; 1983
Lucke, Gabriela: Studie zur Vorbereitung und Durchführung einer künstlerischen erlebnisreichen Veranstaltungsreihe – bezogen auf den Jazz. Veranstaltungsreihe „Jazz-Kontakt" in Berlin; 1983
Zschoche, Peter: Entwicklung von Musikbedürfnissen im Rahmen der Freundeskreise und Interessengemeinschaften des Kulturbundes am Beispiel Jazz. Analyse der Arbeit verschiedener Freundeskreise und der Konzert- und Gastspieldirektion Karl-Marx-Stadt. Verbesserung der Veranstaltungstätigkeit der Freundeskreise und Interessengemeinschaften durch enge Zusammenarbeit zwischen Kulturbund, Konzert- und Gastspieldirektion und Jazzmusikern; 1982

JAZZ GIBT ES REGELMÄSSIG AUF DEN WELLEN UNSERES RUNDFUNKS (Sendefrequenzen bitte der „FF-Dabei" entnehmen):

Dienstag
23.00 Uhr – Stimme der DDR: Kontraste – Kontakte; wöchentlich (im Wechsel: Die Jazzbox; Das Jazzpanorama; Lied und Rock; Jazz und Pop)
23.00 Uhr – Jugendradio DT 64: DT 64-Jazz; wöchentlich
Mittwoch
22.30 Uhr – Radio DDR I: Im Dixieland; wöchentlich
Donnerstag
22.00 Uhr – Berliner Rundfunk: Jazz; wöchentlich (meist zu einem Thema, Berichte von Festivals, Sendungen aus Werkstätten von Jazzern u. v. a. m.)
23.00 Uhr – Stimme der DDR: Die moderne Note; wöchentlich (u. a.: Von Folk bis Rock; Zwischen Chanson und Jazz)
Freitag
22.30 Uhr – Radio DDR I: Jazz nach zehn; wöchentlich
Samstag
14.30 Uhr – Berliner Rundfunk: Dixieland im Konzert; 14tägig
Sonntag
13.15 Uhr – Radio DDR II: Blues – Rock – Jazz; wöchentlich
22.35 Uhr – Radio DDR II: Modern Jazz; wöchentlich
23.30 Uhr – Jugendradio DT 64: Mitternachtsblues; wöchentlich

TM Elektronik

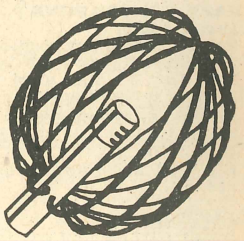
Teil III.2: Mikrofontechnik

RICHTCHARAKTERISTIK

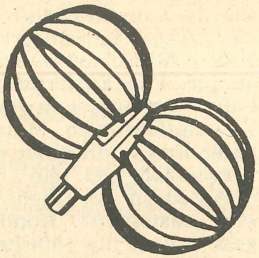
Die ersten Mikrofone waren „Druckempfänger." Ihre Membran bewegt sich im Rhythmus der Druckwellen des Schalls. Die Ausbreitung einer Schalldruckwelle folgt der Kugelform, das bedeutet, diese Mikrofone „hören" aus allen Richtungen gleich gut. Sie werden deshalb als Mikrofon mit kugelförmiger Aufnahmecharakteristik bezeichnet.
Wir wollen aber, daß Nebengeräusche, Störschallquellen, Schallreflexionen sowie die Abstrahlenergie der Lautsprecher so wenig als nur möglich vom Mikrofon übertragen werden. Das Mikrofon sollte nur aus einer (!) bestimmten Richtung aufnehmen.

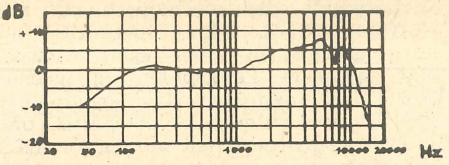
Das Ergebnis eines komplizierten mechanischen und elektrischen Aufbaus führte zum Richtmikrofon (Prinzip etwa Baßreflexbox). Wir unterscheiden zwei grundlegende Arten: 8-förmige und nierenförmige (auch Cardioide genannt). Als Zwischenstufen kommen noch die Hyper- und Supercardioide hinzu.

Kugel



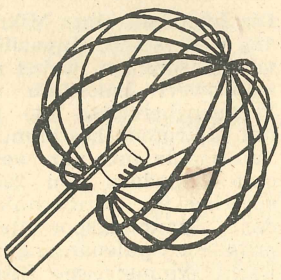
Achter





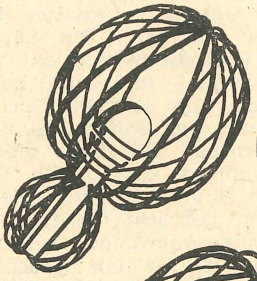
Frequenzübertragungsbereich eines Solistenmikrofons

Niere

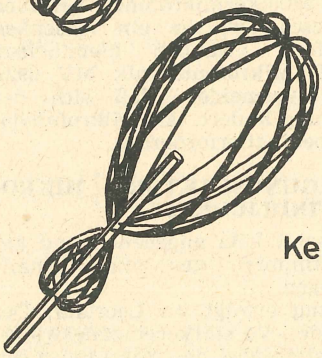


Bei hochwertigen Mikrofonen darf der Frequenzgang im gesamten Übertragungsbereich über keine scharfen Spitzen oder Einbrüche verfügen. Die Kurve sollte möglichst gleichmäßig verlaufen, d. h., keine Frequenz stärker oder schwächer übertragen werden. Heute setzt man mehr und mehr „zugeschnittene" Mikrofone ein. Bei ihnen weicht der Frequenzgang von der Ideallinie ab mit dem Ziel, bestimmte, meist zeitbezogene Soundvorstellungen zu realisieren. Um eine bessere Sprachverständlichkeit zu erreichen, werden z. B. bei Solistenmikrofonen die Frequenzen um 3 bis 5 kHz und 9 bis 10 kHz um das Zweifache erhöht und Frequenzen unter 100 Hz kaum wiedergegeben.

Zur Kennzeichnung der Richteigenschaft bestimmt man den Unterschied des Übertragungsfaktors der Hauptempfindlichkeitsrichtung 0° (Grad) zur Richtung mit geringster Empfindlichkeit.
Folgende Winkel ergeben sich:
Nierencharakteristik 180°
8-er-Mikrofone 2 x 90°
Hyperdioid ca. 130°
Dieses Verhältnis wird in einem logarithmischen Maßstab in db (dezi Bel) angegeben und als Richtungsmaß, Rückwärtsdämpfung oder Auslöschung bezeichnet.
Ein gutes Mikrofon besitzt einen Richtfaktor von etwa 10:1 ≙ 20 dB. Die Größe des Richtfaktors sollte bei allen Frequenzen gleich sein, was jedoch schwer zu realisieren ist.



Hyperniere



Keule

ÜBERTRAGUNGSBEREICH – FREQUENZGANG

Übertragungsbereich oder Frequenzgang stellt man grafisch als Kurve des gesamten hörbaren Frequenzbereiches dar – oder durch die unteren und oberen Grenzwerte eines Bereiches (gemessen in Hz, entspricht Schwingungen pro Sekunde).

Körperschall, der mechanisch auf ein Mikrofon wirkt, sollte nicht oder nur stark geschwächt übertragen werden. Eine spezielle Fangspule für mechanische Schwingungen wird gegenphasig zur Schallwandlerspule geschaltet und löscht den Körperschall aus (z. B. AKG 330 BT).

Noch einer Größe muß Beachtung geschenkt werden — der Abhängigkeit des Frequenzganges von der Entfernung der Schallquelle zum Mikrofon. Bei Mikrofonen mit Kugelcharakteristik ist der Klang entfernungsunabhängig, und die Ausgangsspannung vergrößert sich mit Annäherung an die Schallquelle. Bei Richtmikrofonen ändert sich die Ausgangsspannung bei tiefen Frequenzen mit geringer werdendem Abstand viel stärker als im übrigen Frequenzbereich. Diese als Nahbesprechungseffekt bekannte Erscheinung beginnt bei ca. 400 Hz und nimmt nach unten stetig zu. Bei einem Abstand von weniger als 4 cm wird die Frequenz von 50 Hz ca. sechsfach stärker übertragen als die von 1000 Hz.

Das Klangvolumen vieler Instrumente läßt sich durch diesen Effekt verstärken — der Stimme kann man so zusätzliches Volumen verleihen. Mit zunehmender Lautstärke besteht jedoch die Gefahr, daß der Gesang in absolute Unverständlichkeit übergeht. Der Sänger verfügt somit über die Möglichkeit, von verstärkter Präsenz — und damit hoher Verständlichkeit und Klangbrillanz — bis zur Betonung der Baßbereiche stufenlos zu wechseln. Plötzliche einsetzende Rückkopplung kann durch Vergrößerung der Mikrofondistanz wieder zum Abklingen gebracht werden.

An vielen Musikermikrofonen befinden sich Klangschalter, die ein Absenken der „Tiefen" erlauben (Sennheiser, AKG, VEB Mikrofontechnik MV 692). Will man vermeiden, daß sich der Sound ständig ändert, ist „Mikrofondisziplin" unbedingt erforderlich.

ÜBERTRAGUNGSFAKTOR MIKROFONEMPFINDLICHKEIT

Sie wird bei 1 kHz angegeben und auf einen bestimmten genormten Schalldruck bezogen.

Die Messung erfolgt im Leerlauf. Der nachfolgende Verstärkereingangswiderstand belastet dabei das Mikrofon nicht. Ein dynamisches Mikrofon von 200 Ohm gibt einen Schalldruck von 0,1 Pascal (≙ 1 Mikrobar) — was dem Sprechen aus ca. 1 m Entfernung nahe kommt — eine Spannung von 0,1 bis 0,3 mV ab. Es empfiehlt sich, Mikrofone mit geringerer Empfindlichkeit auf der Bühne zu verwenden, da sie nicht so schnell übersteuern oder den Nachfolgeverstärker „zustopfen". Kondensatormikrofone geben etwa die 10fache Spannung ab.

IMPEDANZ

Die Impedanz eines Mikrofons setzt sich aus Widerstand, Kapazität und Induktivität zusammen, wobei nur der Widerstandswert innerhalb des relevanten Frequenzbereiches die Grundimpedanz des Mikrofons bestimmt. So besitzt die Tauchspule mit nur wenig Windungen eine Impedanz von 200 Ohm (Lautsprecher im Durchschnitt 8 Ohm) und das Spannungspotential baut sich zwischen Spulenanfang und -ende auf. Diese symmetrische Spannungsführung benötigt zwei Leitungsadern, die Abschirmung ist spannungslos (kein Rückleiter). Bezeichnung: „symmetrisch-erdfrei". Im Gegensatz zu un- oder asymmetrisch: eine Ader und die Abschirmung ist der Rückleiter mit Potentialführung.

Da Mikrofone für eine optimale Spannungsübertragung ausgelegt sind (beim Verstärker-Lautsprecher ist es die Leistungsanpassung), sollte die Belastung eines Mikrofons so gering wie möglich gehalten werden (Spannungsanpassung, Messung im Leerlauf notwendig). Der Eingangswiderstand des Nachfolgeverstärkers müßte um ein Vielfaches höher sein — mindestens aber 3 bis 5 mal so groß wie die Impedanz des Mikrofons.

Richtwerte: Bei niederohmigen Mikrofonen — 200 Ohm in Europa, 500 Ohm in Amerika — sollte der Verstärkereingang für eine einwandfreie Übertragung aller Frequenzen eine Impedanz von mindestens 600 Ohm (idealer 1000 Ohm) haben.

Bei hochohmigen Mikrofonen mit 60 kOhm liegt die günstigste Eingangsimpedanz bei 20° bis 400 kOhm, da sich erst ab diesem Wert kein Empfindlichkeitsverlust mehr bemerkbar macht. Für einen langen Kabelweg (über 10 m) ist

diese Impedanz nicht praktikabel. Bei dieser Hochohmigkeit wird das Kabel zur Antenne für Störfelder oder HF.

BRUMMEINSTREUEMPFINDLICHKEIT

Externe Brummfelder werden durch verschiedene Quellen erzeugt, z. B. Stromkabel, Beleuchtungseinrichtungen, Elektromotoren, Werkzeuge usw. Die Empfindlichkeit des Mikrofons für derartige Brummfelder wird als Ausgangsspannung pro induzierte Feldstärke angegeben ($\mu V/\mu T$; $\mu V/m$ 6).

Günter Börner

Begriffe, die dem Techniker geläufig sein sollten:

Amplitude – Maximale Auslenkung einer Schwingung vom Null-Durchgang.

Brummspannung – Durch Transformatoren- und Motorenstreufelder in Spulen und Leitungen induzierte Wechselspannung von ca. 45–120 Hz.

Dezibel (db) – In der Elektroakustik wird die logarithmische Einteilung verwendet, um das Rechnen mit umständlichen Verhältnisgrößen zu umgehen. Zum anderen entspricht die logarithmische Skala dem menschlichen Hörempfinden. Das Dezibel (nach einem irischen Physiker benannt) ist definiert als der 20fache Zehner-Logarithmus eines Verhältnisses linearer Größen und als 10facher Zehner-Logarithmus quadratischer Größen zueinander. Die Spannung U ist z. B. eine lineare Größe

$$20 \log \frac{U_1}{U_2} \text{ und}$$

die Leistung P eine quadratische Größe

$$10 \log \frac{P_1}{P_2}.$$

Dynamik

musikalische – Lautstärkespanne zwischen der lautesten und der leisesten Stelle eines Musikstückes.

aufnahmetechnische – Unterschied zwischen dem größten und geringsten Pegel.

Frequenz – Anzahl der Schwingungen in einer Sekunde.
1 Schwingung pro Sekunde ≙ 1 Hertz (Hz)

Grenzfrequenz – Obere und untere Grenze des Übertragungsbereichs (minus 3 db bezogen auf 1 kHz = ca. 7 %).

Hörschwelle – Untere Wahrnehmungsschwelle des menschlichen Ohres. Bei 1000 Hz entspricht das einem Schalldruck von 2×10^{-5} Pa.

Impedanz – Wechselstromwiderstand, dessen Größe von der Frequenz abhängig ist.

Induktion – Erzeugung einer elektrischen Spannung in einem Leiter. Voraussetzung ist die Bewegung des Leiters in einem Magnetfeld.

Laufzeit – Zeit, die eine sich ausbreitende Schallwelle benötigt, um von einem Punkt zum anderen zu gelangen.

Laufzeitunterschied – Zeitdifferenz der Laufzeit bei unterschiedlichem Streckenverlauf (z. B. Ausbreitung von Direktschall und reflektiertem Schall).

Lautstärke (Phon) – Vergleichsmaß für die Stärke der Schallempfindung eines gleichlaut empfundenden Tones von 1 kHz. Sie beruht auf dem subjektiven Vergleich zweier Schallereignisse.

NF – Abkürzung für Niederfrequenz (Bereich 20 Hz bis 20 kHz).

PA – Abkürzung für „Public-Adress" (Beschallungsanlage mit Großverstärkern).

Pascal (Pa) – Druck, den die Kraft von 1 Newton auf die Fläche von einem Quadratmeter ausübt (1 Pa ≙ 1 N/m^2).

Pegel – Drückt das Verhältnis von Größen gleicher Einheit zueinander logarithmisch aus.

Phase – Zeitpunkt des Nulldurchganges einer Wechselschwingung.

Phasenverschiebung – Zeitliche Verschiebung des Nulldurchgangs von zwei oder mehreren Schwingungen.

Resonanz – Anregung eines Systems oder Körpers zu Eigenschwingungen.

Schall – Mechanische Schwingungen und Wellen eines Mediums.

Schallfeld – Raum zwischen Schallquelle und einem Schallempfänger.

Schalldruck – Schallwechseldruck, der sich mit dem atmosphärischen Druck überlagert.

Schallgeschwindigkeit – Fortpflanzungsgeschwindigkeit einer Schallwelle im Ausbreitungsmedium. Sie beträgt in der Luft 340 m/s.

Schallschnelle – Wechselgeschwindigkeit der schwingenden Teilchen (z. B. der Luftmoleküle).

Störspannung – Im Hörbereich liegende, störende Spannungen (z. B. Brumm- oder Rauschspannung).

Störspannungsabstand – Verhältnis zwischen einer Störspannung und der Ausgangsspannung bei Vollaussteuerung (wird logarithmisch berechnet; $Ds = 20 \cdot lg\ Uo:Us$).

Übertragungsbereich – Innerhalb der oberen und unteren Grenzfrequenz liegender, ausnutzbarer Frequenzbereich.

Vollaussteuerung – Aussteuerbarkeit einer Anlage bis zu einem bestimmten genormten maximalen Wert.

Orchesterelektronik	0dBm	≙ 775 mV
Studiotechnik	6dBm	≙ 1,5 V

Günter Börner

Ein Blick in das Verlagsangebot 1986

VEB DEUTSCHER VERLAG FÜR MUSIK, Leipzig

ROCK, POP, JAZZ, FOLK.
– Handbuch der populären Musik –
Autoren: Peter Wicke/Wieland Ziegenrücker
Preis: 28,00 M
425 Fotos, 103 Notenbeispiele, 26 Zeichnungen. Erstmals liegen hier die Begriffe der populären Musik in Form eines Sachlexikons vor. In über 1000 Stichworten werden fachlich fundiert und doch allgemeinverständlich die gegenwärtigen und historischen Erscheinungsformen sowie die kulturellen, sozialen und ökonomischen Aspekte dieses weitverzweigten Gebietes erläutert. Angelegt ist ein Register der Personen und Gruppen sowie ein Verzeichnis der internationalen Literatur.

GITARRE – SPIELEND GELERNT. FOLK. COUNTRY. SPIRITUALS. BLUES & RAG-TIME.
– Akkorde, Spieltechniken und viele Tips zu bekannten Liedern –
Autor: Hans Graf
Preis: ca. 15,00 M
Bestellnummer: 30 051
Im Gegensatz zu bisher vorliegenden Schulwerken wird auf Noten verzichtet und der Stoff in Tabularform erläutert. Als Spielmaterial dienen 41 bekannte internationale Volkslieder. Der Benutzer soll mit den grundlegenden Begleittechniken, später auch in Ansätzen mit dem Melodiespiel, vertraut gemacht werden.

GRIFFTABELLE FÜR PLEKTRUMGITARRE
Autor: Jürgen Kliem
Preis: 7,00 M
Bestellnummer: 30 006

GUITAR A LA CARTE
– 8 moderne Soli für Plektrumgitarre (Baß, Baßgitarre, Schlagzeug ad lib.) –
Autor: Thomas Buhé
Preis: 6,00 M
Bestellnummer: 32 009

DIE BASSGITARRE
– Ein Schulwerk für Unterricht und Selbststudium –
Autoren: Buhé/Hora/Köpping/Ziegenrücker
Preis: 14,00 M (Teil I)/18,00 M (Teil II)/ 18,50 M (Teil III)
Bestellnummern: 30 032 (Teil I)/30 033 (Teil II)/ 30 043 (Teil III)

FOLK GUITAR
– Liedbegleitung (Finger Picking – Durchstreichtechnik – Offene Stimmungen) –
Autoren: Gerhard Hiensch/Karl-Heinz Schulz
Preis: 12,00 M
Bestellnummer: 31 062
Beiliegend eine Schallplatte mit Tonbeispielen (Beckert/Schulz).

SCHLAGINSTRUMENTE
– Ein Schulwerk. Teil 3: Tom-Toms, Bongos, Becken ... –
Autor: Eckehardt Keune
Preis: ca. 20,00 M
Bestellnummer: 30 016
Neben den drei im Titel genannten Instrumenten behandelt die Publikation ungefähr 60 weitere Vertreter des Schlagzeuginstrumentariums. In kurzen Textdarlegungen werden ihre Eigenheiten erläutert und durch weit über 100 Fotos veranschaulicht. Der Notenteil umfaßt neben Spezialstudien für Tom-Toms, Bongos und Becken Ensemblestudien für die verschiedenen Instrumentengruppen.

DIE CHROMATISCHE MUNDHARMONIKA
– Eine Spielanleitung –
Autoren: Gerbeth/Plesch
Preis: ca. 6,00 M
Bestellnummer: 30 052
Nachdem im ersten Band die chromatische Mundharmonika beschrieben wurde, liegt nun eine methodisch aufbereitete Spielanleitung für sie vor. Anhand einfacher Übungen und bekannter Lieder wird der Interessent in einfachen Lernschritten mit dem Instrument vertraut gemacht.

RHYTHMISCH-STILISTISCHE STUDIEN FÜR DRUMS
Autor: Siegfried Ludwig
Preis: je Heft 6,00 M
Bestellnummern: 31 009 (Heft 1)/31 022 (Heft 2)/ 31 026 (Heft 3)

DAS FÜNFSEITIGE BANJO
– Eine Anleitung zum Selbstlernen und viele praktische Tips –
Autor: Peter Winter
Preis: 10,00 M
Bestellnummer: 30 045

VEB LIED DER ZEIT MUSIKVERLAG, Berlin

ELVIS PRESLEY – Eine BIOGRAPHIE
Autor: Wolfgang Tilgner
Bestellnummer: 521 216 2
Preis: 12,00 M
Der Verlag legt eine Darstellung über den Entwicklungsweg des „King of Rock" vor, die sich nicht auf Presleys persönlichen und künstlerischen Werdegang beschränkt, sondern versucht, Presley in die Geschichte der Rockmusik unter Berücksichtigung gesellschaftlicher und sozialer Prozesse einzuordnen. Sie gliedert sich analog der Lebensgeschichte Presleys in 10 Kapitel und enthält im Anhang eine Diskographie.

MARLENE DIETRICH – IHR WEG ZUM CHANSON
Autor: Helga Bemmann
Bestellnummer: 521 217 0
Preis: 16,00 M

MEINE LIEDER – MEINE SÄNGE
– Lieder zur Gitarre von Carl Maria von Weber –
Preis: 7,50 M
Das Buch erscheint aus Anlaß des Weber-

Gedenk-Jahres 1986. Es enthält 28 lange Zeit unveröffentlichte Lieder für Singstimme und Gitarrebegleitung. Die originalen Gitarrelieder von Weber wurden mit leicht spielbaren Akkorden komponiert und tragen volksliedhaften Charakter.

50 ORIGINAL-CSARDAS AUS UNGARN
Preis: 6,50 M für Klavier/
je Zusatzstimme 4,50
Die Spezialbearbeitung für Klavier, Violine, Klarinette, Cello/Kontrabaß geben den Musikern die Gelegenheit, ihre Fähigkeiten im stilistischen Spiel anzuwenden und zu festigen. Durch ihre rhythmische Vielfalt und leidenschaftliche Melodik sind die Csárdás-Lieder für den Musizierenden und Zuhörer gleichermaßen interessant.

TRADITIONALS
Preis: 8,00 M

DER OHRWURM
Bestellnummer: 521 210 3
Preis: 19,80 M
Eine repräsentative Auswahl von über 150 Liedern (Nonsens-, Scherz-, Trink-, heitere Volkslieder, Stimmungsschlager, Rundgesänge, Kanons, Traditionals und Mundartlieder). Alle Lieder (außer Kanons) wurden mit Harmoniebezifferung versehen.

BLASMUSIK FÜR JUNG UND ALT
Preis: 10,00 M pro Stimme
Ein breites Spektrum von bekannten Titeln aus Oper und Operette, Volksmusik und Schlagern, in Medleys zusammengestellt und speziell für Blaskapellen und Blasmusik-Orchester bearbeitet.

DIE SCHNEEFLOCKENMÜHLE
Bestellnummer: 521 215 4
Preis: 15,00 M
Mit Märchen und Liedern zum Themenkreis Winter und Weihnachtszeit setzt der Verlag seine Kinderbuchreihe fort.

DIE LIEDERTÜTE
Bestellnummer: 521 211 1
Preis: 6,00 M
Sieben bekannte Märchenlieder und ein Märchen der Gebrüder Grimm, zu denen der Grafiker Gerhard Lahr phantasievolle Farbzeichnungen schuf.

KOMMT EIN VOGEL GEFLOGEN
– Variationen für Klavier von Siegfried Ochs und Ferruccio Busoni –
Preis: 6,00 M

WIR MUSIZIEREN AUF DER TRIOLA
– 24 Kinder-, Pionier-, Volks- und Tanzlieder für die Triola bearbeitet –
Preis:

HITPOST 4 und 5
Nr. 4 – Bestellnummer: 521 605 9
Nr. 5
Preis: je 3,00 M
Farbige Postkartenalben mit nationalen und internationalen Stars.

SHOW-KALENDER '86
Bestellnummer: 521 199 5
Preis: 9,80 M

KLEINES POP-JOURNAL 6, 7 und EXTRA
Nr. 6 – Bestellnummer: 521 221 8
Nr. 7 – Bestellnummer: 521 222 6
EXTRA – Bestellnummer: 521 223 4
Preis: je 0,90 M
Lieder, Texte, Kurzbiografien von Interpreten und Gruppen.

POP-MUSIKMAGAZIN 1986
Bestellnummer: 521 214 6
Preis: 2,50 M
Porträts und Fotos von Prominenten, Berichte aus der Unterhaltungskunst u. a.

VEB HARTH MUSIKVERLAG/PRO MUSICA VERLAG, Leipzig

CHORUSBUCH
– Hits bei Harth –
Preis: 8,00 M
Das Chorusbuch enthält etwa 50 der erfolgreichsten Tanzmusiktitel, die in den 40 Jahren des Bestehens des Harth Musik Verlages veröffentlicht wurden. Die Kompositionen erscheinen als C-Stimme mit Bezifferung.

KÄHNE-MELODIEN
Preis: ca. 5,00 M
Der 32 Seiten umfassende Band enthält die erfolgreichsten Schlagertitel des Komponisten Wolfgang Kähne in einer kombinierten Akkordeon/Klavier-Bearbeitung von Gert Friedrich.

TANZPARTY 3 und 4
Preis: je 5,00 M
Nationale und internationale Tanzmusiktitel in kombinierter Akkordeon/Klavier-Bearbeitung, jeweils 2 Schwarzweiß-Fotos bekannter Interpreten.

POP-SPIEGEL 1 und 2
Preis: je 0,90 M
Neue Fortsetzungsreihe, die Schlagertexte, Kurzbeiträge vom Pop-Markt und viele Fotos beinhaltet.

MUSIKALISCHES PORTRÄT
Preis: ca. 2,00 M
Vorgestellt wird die Gruppe „City". Die Ausgabe enthält neben Kompositionen und Texten auch Fotos sowie Publicity-Stories.

MUSIKVERLAG VER EDITION PETERS, Leipzig/Dresden

DIE ROLLING STONES – MUSIK UND GESCHÄFT
Autorenkollektiv
Bestellangaben: 529 078 5/Rolling Stones
Preis: ca. 33,00 M
Biographie – gesellschafts- und kulturpolitische Wertung – Einordnung in die nationale Rockszene – Manipulierung der Gruppe – Manipulierung durch die Gruppe – Mißbrauch durch die kapitalistische Unterhaltungsindustrie – viele Dokumente (einschließlich Diskographie) und Fotos.

AUS MEINEM LEBEN
Autoren: Dean Reed/Hans-Joachim Bräuer
Bestellangaben: 529 067 0/Dean Reed
Preis: 9,00 M

DER TRAUMZAUBERBAUM
– Geschichtenlieder von Reinhard Lakomy und Monika Ehrhardt mit Bildern von Klaus Vonderwerth –
Bestellangaben: 529 073 4/Traumzauberb.
Preis: ca. 20,00 M

ZENTRALHAUS-PUBLIKATION

GESCHICHTE DES ROCK'N'ROLL

– Reihe „In Sachen Disko" –
Autor: Ulrich Gnoth
Preis: 2,80 M
Ausgangspunkt der Betrachtung ist die soziale und musikalische Situation in den USA der 50er Jahre, Ausgangspunkt zugleich für die

Entstehung des Rock'n'Roll. Der Autor verfolgt die verschiedenen Strömungen und ihre Einflüsse auf andere Stilistiken der Tanzmusik bis zur Gegenwart, stellt sie jedoch nicht losgelöst vom kapitalistischen Musikgeschäft dar. Die geplante Monographie wird durch Biographie, Diskographie und Namensregister ergänzt.

DISKO-TECHNIK 1 x 1

– Reihe „In Sachen Disko"
Autor: Günter Börner
Preis: 2,80 M
Alle in der Diskothek verwendeten technischen Arbeitsmittel werden in der Publikation abgehandelt und anhand von Zeichnungen erläutert. Aus dem Inhalt: Schaltspeichertechnik, Regieanlagen, Verstärkerketten, Lautsprecherboxen und -eigenbau, Lautsprecherstrahlergruppen, Soundaspekte, Probleme der Raumakustik.

EIN RATGEBER in Sachen Disko

– Reihe „In Sachen Disko" –
Autorenkollektiv
Preis: ca. 4,00 M
Der Ratgeber vermittelt insbesondere Diskomoderatoren und in dem Fachgebiet arbeitenden Kulturfunktionären viele methodische Tips für ihre Arbeit. Diese reichen von der Konzipierung des Programms einer Diskothek, der Be- und Verarbeitung von Informationen, der Musikauswahl, dem Umgang mit den Verfügungen der AWA, der Aus- und Weiterbildung bis zur Gestaltung von Leistungsvergleichen und Werkstätten. Eine Bibliographie rund um die Diskothek sowie eine Aufstellung der für den Diskomoderatoren wichtigen Rundfunksendungen sind im Anhang zu finden.

HALT: NOCH EINIGE INFORMATIONEN

HERZLICHEN GLÜCKWUNSCH!

Mit dem „Preis für künstlerisches Volksschaffen" II. Klasse wurde BROMM OSS (Neuhaus) ausgezeichnet. Die „Medaille für Verdienste im künstlerischen Volksschaffen der DDR" bekamen Prof. Hanns-Herbert Schulz, Leiter der Abteilung Tanz- und Unterhaltungsmusik der Hochschule für Musik „Franz Liszt" (Weimar), MARATHON (Jena), die HCM-FUSION (Langebrück, Bezirk Dresden) sowie der STUDIOCHOR WAREN überreicht.
Den PROFIL-Preis '85 – wir vergaben unsere Auszeichnung, eine Studioproduktion, Ende vergangenen Jahres das erste Mal im Rahmen der gemeinsamen Umfrage von Junge Welt und Radio DDR nach der populärsten Amateurband des Jahres – erhielt die Gruppe CHICOREE aus Berlin. Mehr über sie in unserem nächsten Heft.

NEU BEI AMIGA!

Die erste Quartettsingle Gemeinschaftsaktion STARTSCHUSS – getragen von Amiga, dem Zentralrat der FDJ und dem Zentralhaus für Kulturarbeit – ist da! Die vier Erstplazierten der Umfrage nach der populärsten Amateurband des Jahres haben produziert: PERL („Zwischen Traum und Wirklichkeit"), MEX („Schaukelstuhl"), CONDOR („Laß uns träumen") und FORUM („Verraten und Verkauft").
Bestellnummer: Amiga 556 125

PROFIL-EXTRA '86

Ende des Jahres erscheint bei PROFIL eine Extranummer. Sie bringt ein Porträt über John Lennon (eifrige Rundfunkhörer kennen die bei ehemals „Hallo und DT" gelaufene Sendung von Andreas Pegau) sowie ein Reisebericht von Peter Wicke über die englische Rockszene.
Bestellungen sind zu richten an: ZENTRALHAUS-PUBLIKATION, 7010 Leipzig, PSF 1051 – Kennwort: PROFIL-EXTRA '86

AUTOREN dieses HEFTES

Gottfried BLUMENSTEIN	–	freischaffender Journalist
Günter BÖRNER	–	Leiter der Studiotechnik im Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR
Rainer BRATFISCH	–	freischaffender Musikjournalist
Walter CIKAN	–	stellvertretender Chefproduzent Tanzmusik beim Rundfunk der DDR, Mitglied der ZAG Tanzmusik
Wolfgang FIEDLER	–	Berufsmusiker, Leiter von FUSION, spielt u. a. mit Charlie EITNER und Volker SCHLOTT bzw. Wolfram DIX und Jens SALEH im Trio, Mitglied der Sektionsleitung Jazz des Komitees für Unterhaltungskunst
Herbert FLÜGGE	–	Fachlehrer für Deutsch und Geschichte, als Autor und Fotograf u. a. für die „Melodie und Rhythmus" unterwegs
Immo FRITZSCHE	–	Leiter des Jazzclubs Leipzig
Jens GERLACH	–	Lyriker, schrieb Texte u. a. für „Pantha Rhei", „Wir", „Modern Soul" und „Karat"
Ullrich GNOTH	–	Diplom-Gartenbauingenieur, Mitglied der ZAG Diskothek
Johann KLEIN	–	Installateur, Leiter der BOURBON JAZZBAND ZWICKAU
Martin LINZER	–	Redaktionssekretär der Zeitschrift „Theater der Zeit", Mitglied der Sektionsleitung Jazz des Komitees für Unterhaltungskunst, Mitglied der Arbeitsgruppe „Jazz in der Kammer" des Deutschen Theaters Berlin, zudem als Publizist in Sachen Jazz tätig
Markus LUDWIG	–	Hausmann, Mitglied der BOURBON JAZZ BAND ZWICKAU
Holger LUKAS	–	Sprachmittler, Mitglied der IG Rock Leipzig
Wolfgang MARTIN	–	Musikredakteur bei Jugendradio DT 64
Wilfried PUSCHMANN	–	Direktor des Kabinetts für Kulturarbeit der Stadt Dresden, stellvertretender Vorsitzender der IG Jazz Dresden und als dessen Vertreter im Org.-Stab des „Internationalen Dixielandfestivals"
Michael ROSENBURG	–	Sachbearbeiter, organisatorischer Leiter von LESSE'S COLLAGE Erfurt
Christine WAGNER	–	Lektor für Unterhaltungskunst im Verlag Zentralhaus-Publikation

ZENTRALHAUS-PUBLIKATION, Leipzig 1986
Betriebsnummer: 9391 0234

Lektor: Christine Wagner
Graphische Gestaltung: Florian Morgenstern
Fotos: Wolfgang Klee, Siegfried Prölss
Die Gedichte von Jens Gerlach entnahmen wir dem Gedichtband „Jazz Gedichte", der im Aufbau Verlag Berlin und Weimar erschien. Der Abdruck erfolgte mit freundlicher Genehmigung des Verlages. Die Rechte des Nachdrucks liegen bei ihm.
Redaktionsschluß: 1. 10. 1985
Gesamtherstellung: Druckhaus Karl-Marx-Stadt, BT „Ernst Schneller"
Preis: 3,20 M

III-6-4 9586-85 Ag 503-30-86

Steck Brief

JAZZ BROTHERS

+++ BESETZUNG: Ansgar „Antek" Vollmer (p), 15, Schüler; Carsten „Kiste" Gradmann (dr), mit 21 der Opa der Kapelle, Maler; Jörg Froehlich (b), 20, Lokomotivführer a. d. – künftiger Musikstudent; Thomas „Neil" Weise (g), 18, Glaser; Johannes „Joe" Siedel (ps), 16, Lehrling; Markus Behrsing (b-cl, sax), 19, Facharbeiter; Stephan „Steffi" Vollmer (lead; tp, fl, voc), 20, Bautischler; Detlef Böhm (verantwortlich für Veranstaltungstätigkeit), kulturpolitischer Mitarbeiter; Michael Kluge (Öffentlichkeitsarbeit, Werbung, Organisation), Diplom-Ingenieur + MUSIKALISCHE QUALIFIZIERUNG: Jeder versucht, sich auf seinem Instrument zu vervollkommnen und nutzt jede Gelegenheit – angefangen vom Privatunterricht über Musikschule bis hin zu Hochschulstudienplänen. + REPERTOIRE: Fast gesamte Palette des traditionellen Jazz, vom Two Beat bis zum Swing. Sich noch nicht auf eine bestimmte Stilistik festzulegen, bedeutet Erweiterung des Gesichtskreises, Sammeln musikalischer Erfahrungen und Einbringen persönlicher Ambitionen der einzelnen Gruppenmitglieder in die Band. Daß wir uns nicht einseitig orientierten, kommt auch in der „All Star Besetzung" der Vorbilder zum Ausdruck. + VORBILDER: Erroll Garner p, Max Roach d, Ray Brown b, Django Reinhardt g, Trammy Young tb, Konni Körner cl, Louis Armstrong tp + ERFOLGSTITEL: noch (!) nicht. Den meisten Beifall durch Fachleute und Publikum gab es bisher immer für Standards im speziellen Jazz Brother-Arrangement wie „Some Of These Days", „St. Louis Blues", „I've Found A New Baby" und den „Royal Garden Blues" + ENTWICKLUNG: 1984 gegründet; 1985 Sonderstufe; zweimalige Teilnahme am „Internationalen Dixielandfestival" in Dresden – einmal auf Eigeninitiative, das andere Mal als offizieller Teilnehmer und gemeinsamer Auftritt mit der dienstältesten Dixieformation unseres Landes im „besonderen Konzert" + STANDPUNKT: Nicht einfach nur nachspielen, sondern mit originellen und modernen Arrangements zu überraschen, um damit etwas frischen Wind in die vielleicht doch etwas versteifte Szene des traditionellen Jazz der DDR zu bringen, ist ein Ziel der Band und auch schon ein Markenzeichen. Ja warum gerde Dixieland? – Warum nicht? – Könnte die lapidare Antwort auf die bisher meistgestellte Frage sein. Im Ernst: Der traditionelle Jazz ist doch eine natürliche, optimistische und lebensnahe Musik. Gerade von hier aus kann man sich musikalisch an andere Formen wie Jazz-Rock, modernen Jazz und nicht zuletzt die Rockmusik heranarbeiten. Eins kommt noch dazu – junge Rockbands gibt es viele... Nach der schönen Erfahrung des ersten Höhepunktes im Bestehen der Gruppe – der Teilnahme im offiziellen Programm des Dresdner Dixielandfestivals '85 – heißt es, sich im Proben- und „Muggenalltag" zu bewähren. Neben der Erweiterung und Vervollkommnung des Repertoires steht die Arbeit in einer Swingbesetzung, sozusagen den „Swing Brothers", und in der Zukunft die Erarbeitung eines Programms mit Film und Dia auf dem Plan – um Leuten, die sonst nur in die Disko gehen, den traditionellen Jazz etwas näher zu bringen. Unser Wunsch: Medien und ein Trägerbetrieb könnten sich ein klein wenig mit Herz, Räumlichkeiten und ein wenig finanziell für den jungen Oldtime-Jazz engagieren... + KONTAKTADRESSE: Michael Kluge, 1017 Berlin, Modersohnstraße 58 +++

JAZZ BROTHERS

profil

BLASMUSIK
SCHLAGER
Evergreen
JAZZ
ROCKMUSIK
Stimmungslied