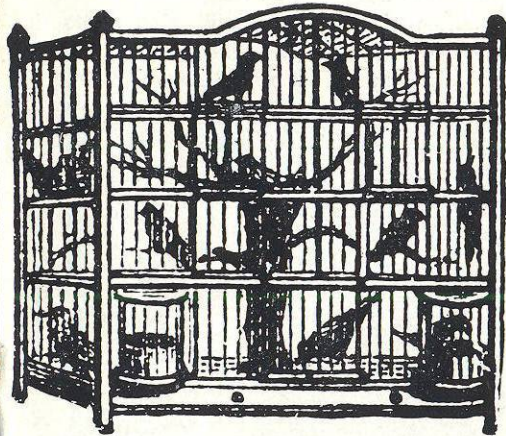


Von Olaf Hudtwalcker

Nichts scheint einige Jazzkritiker mit größerer Sorge zu erfüllen, als daß die Musiker durch ihre Musik zu Geld kommen könnten. Ihre ganze Verachtung entläßt sich vor allem auf jene, die ihnen zu diesem grausigen Geschick verhelfen könnten: den Konzertveranstaltern und sogenannten „Funktionären“. (Jazz-Funktionär ist nicht nur ein Wort, sondern auch eine Begriffsschöpfung des Fongis — einer übrigens sehr vielversprechenden Erscheinung im deutschen Blätterwald —, der bisher allein wissen mag, was darunter zu verstehen sei.)



Ach, wohin sind die herrlichen Zeiten, als Bix Beiderbecke noch bei Paul Whiteman pro Abend nur anderthalb Chorusse blasen durfte und sich darüber zu Tode trank? In denen noch ein Charlie Green auf der Straße erfrieren konnte? Dahin, dahin — und nicht nur die bösen Funktionäre wachen darüber, daß sie nicht wiederkommen, nein, schlimmer noch: „Organisationen“ und „pädagogische Verfechter des Jazz“ lassen ihm zu viel Unterstützung zu teil werden. Der „Kurier — Stimmen der Jugend“ aus Düsseldorf entwarf ein erschütterndes Bild dieser tragischen Situation anlässlich des Amateur-Festivals, die er in der Schlagzeile „Der Jazz wird bürger-

lich“ zusammenfaßt. Zwar wird hier festgestellt, daß die „meistbeschäftigte Amateurband“ auch gleichzeitig „die beste“ sei, jedoch muß man annehmen, daß diese Meistbeschäftigung nichts mit materiellen Verdiensten zu tun hat. Denn eben diese Band spielte nicht auf dem Amateurfestival, weil ihr das eitle Konkurrenzwesen, wie es in sämtlichen Kunstsparten seit 2000 Jahren gepflegt wird, zuwider ist — nicht etwa, weil sie nicht eingeladen war. Wie recht sie hat, lernt man aus den aufgezählten Gefahren: Plattenaufnahmen, Fernsehsendungen, mit anderen Worten: eitler Ruhm und schnöder Mammon. Aber nicht nur das, dahinter lockt noch Schlimmeres: die Bürgerlichkeit. Und diese scheint offenbar für den Jazz tödlich zu sein, denn mit Erstaunen liest man, daß der „für den Jazz wesentliche Impuls immer vom Protest gegen das Spießbürgertum ausgegangen sei“. Potzblitz — hatte man gedacht, von wegen Storyville, dem Red-Light-District, von Al Capone's Chicago, von Harlem's Savoy und Minton's — nichts da, Spießerzentren waren es! Zwar haben die großen Jazzschöpfer nie Gelegenheit gehabt, einer Bürgerlichkeit in unserem Sinne zu begegnen, aber was macht das — sie wird ihnen im Traum begegnet sein und aus diesen Träumen kamen also die wesentlichen Impulse für den Jazz. Da sollte es nun also doch gut sein, wenn der Jazz in „bürgerlichen Kreisen“ Aufnahme fände, wo er doch am sichersten Impulse tanken könnte? Aber nein, er wird dort verwässern, die ihm gewährte Unterstützung und Anerkennung wird ihn ersticken. Warum — nun, das läßt sich nicht beantworten da wir nicht wissen, was die besorgten Warner eigentlich unter Bürgerlichkeit verstehen. Wir können nur ahnen, daß sie es selbst nicht wissen. Und natürlich dafür sorgen, daß die Musiker nicht zum tödlichen Wohlstand gelangen, damit der Jazz nicht ins Stagnieren gerät. Schöpferische Potenz und Hunger gehören zusammen, auch wenn sich in der Kunstgeschichte wenig Beweise dafür finden (Picasso!). So laßt uns also dafür sorgen, daß sich die Amateure keine Instrumente kaufen können, daß sie keine Räume zum Üben finden und daß sie aus den Schulen geworfen werden, sobald sie das Wort „Jazz“ aussprechen. Und die Berufsmusiker — verlottern und verludern müssen sie, auf daß der Jazz lebe!



**Baron:** Wenn meine Schwester Pauline nur etwas von Ihrem reizenden Teint hätte, sie würde gewiß ihr halbes Vermögen dafür geben.

Die amerikanische JAZZ SCENE  
auf Schallplatten

Auf die Bedeutung der Schallplatte bei der Beurteilung der Jazz-Situation und die Erkennung neuer Strömungen, Solisten und Stile, haben wir bereits in unserer ersten Folge verwiesen. Auch dieser Bericht erhebt keinen Anspruch, vollständig zu sein. Bei der Vielzahl neuveröffentlichter Langspielplatten in den letzten sechs Monaten auf einer Unzahl zum Teil neuer Marken ist dies auch kaum möglich. Aber es soll doch der Versuch unternommen werden, Sie mit einigen wichtigen neuen Aufnahmen und Entwicklungen bekannt zu machen, wobei in erster Linie solche Platten berücksichtigt wurden, die in Deutschland verfügbar sind.

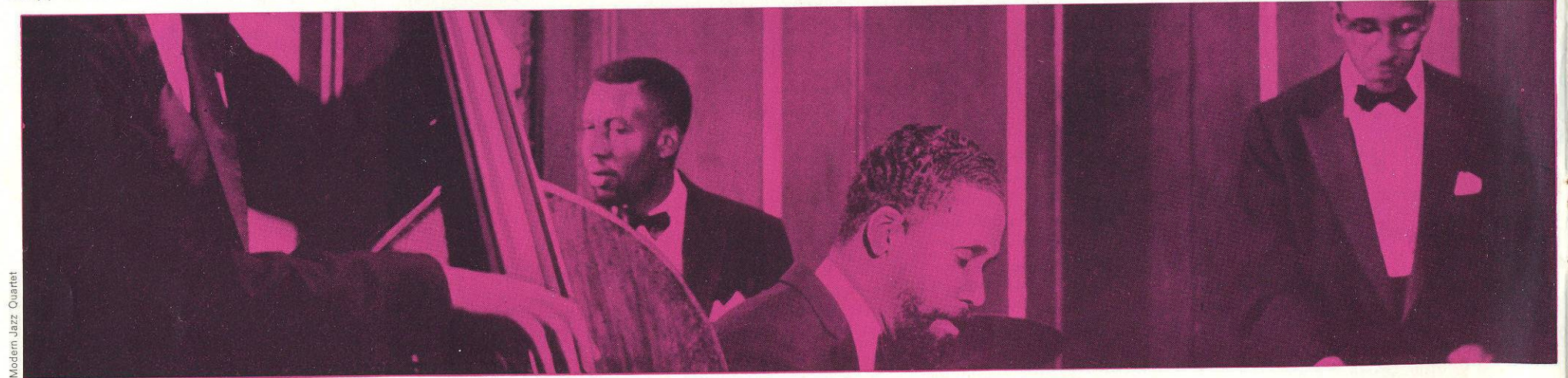
Der anhaltende Erfolg des "Modern Jazz Quartet" hat in Amerika (und Europa) eine ganze Flut ähnlich stilisierter Ensembles mit gleicher Vibraphon-Plano-Baß-Schlagzeug-Besetzung ausgelöst. Keines von ihnen erreicht auch nur annähernd die Qualität, künstlerische Substanz und Aussage von John Lewis' Gruppe. Das wird am drastischsten deutlich

ger Benny Barth Triangeln, Kinder-Cymbals und Schellenglocken verwendet. Sie scheitert nur grundlegend an der Aussage, die damit erzielt wird. Denn während beim MJQ die Afrikaschellen sich organisch in die Musik von z. B. "Sun Dance" einordnen, wirken sie bei den "Mastersounds", z. B. bei den sogenannten "Jazzinterpretationen" von Broadway-Erfolgs-Musicals wie "The King and I" (Pacific PJM-405) und "Kismet" (Pacific WP-1243), lächerlich, unjazzmäßig und verkrampft, wobei die Betonung durchaus auf „Krampf“ liegt. Der Edelkitsch der "Mastersounds" weist verblüffende Paralleltät zu den Nippesfiguren und Staubfängern auf, die auf den Vertikos und Kommoden unserer Großeltern die Zierde der Guten Stube sind. Er paßt zum Neobarock amerikanischer Automobile und zur Jugendstil-Modernität amerikanischer Wohnungseinrichtungen. Daß man sich diese Musik glänzend auch in unseren Nachbärs zum langweiligen aber offensichtlich obligatorischen Hüftgewoge drittklassiger Tänzerinnen vorstellen kann, ist nicht überraschend. Von den Nippesfiguren auf den Jugendstil-

tro-b, Bruder Buddy, vib, Richie Crabtree-p und Benny Barth dm) noch durch Wes Montgomery auf der Gitarre verstärkt. Er scheint mir der jazzmäßigste, begabteste aus der Montgomery-Familie zu sein und seine Beiträge hier und auf der Pacific LP "The Montgomery Brothers plus Five Others" (PJ-1240) gehören zu den wichtigsten neuen Klängen, die man seit einiger Zeit auf einer "west coast" Label gehört hat. Die „fünf Anderen“ sind bis dato unbekannte Musiker aus Indianapolis, nicht untalentierte, aber keiner eine wirklich große Entdeckung wie Gitarrist Wes mit seinem tiefklingenden, pappigen Gitarrenton und den inspirierten Soli, die er zum Teil ohne Plektrum spielt. Auf den Spuren des MJQ wandelt auch eine New Yorker Gruppe, die sich nach ihrer Plattenmarke "Prestige Jazz Quartet" nennt. Was der Name verspricht, hält die Besetzung. Teddy Charles spielt Vibraphon und ist musikalischer Leiter, Mal Waldron ist der Pianist und hat die bisher ansprechendsten Stücke für das PJQ geschrieben; Art's Zwillingbruder Addison Farmer ist ein überraschend rustikal

ersten Platte des "Prestige Jazz Quartet" zu urteilen (Prestige 7108, eine zweite erschien mit Teo Macero-ts als Solisten, Prestige 7104) auch nicht beabsichtigt. Die Musik des PJQ ist vielmehr ein Suchen nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, die man zwischen Thelonius Monk, Charles Mingus und den "New Directions"-Versuchen von Teddy Charles zu finden hofft. Sie ist dann am überzeugendsten, wo sie sich am intensivsten der harten, zupackenden, rhythmisch betonten Musik Thelonius Monk's nähert: in den Soli und Kompositionen von Mal Waldron. Er ist zweifellos der wichtigste Musiker dieses Quartetts, wenn man auch Teddy Charles bisher selten besser hörte. Freilich dort, wo sich das "Prestige Jazz Quartet" in die Sphäre des MJQ wagt (Dear Elaine, Mal Waldron's lyrische Komposition), spürt man den Qualitätsunterschied, der zwischen diesen beiden Ensembles liegt und der so schnell, auch bei bestem Willen, nicht überbrückt werden dürfte.

"Solemn Meditation" heißt eine Platte des Paul Bley Quartetts (Gene Norman Presents 31), die zum Teil beachtliches Niveau hat.



bei den "Mastersounds", einem Quartett aus Indianapolis, das jetzt vorwiegend an der Westküste arbeitet und in kürzester Zeit bereits drei Langspielplatten vorlegte. (John Lewis: zwei Langspielplatten im Jahr sind genug für uns, wir schaffen die kaum bei der Vorstellung von Musik, die wir haben.) Die "Mastersounds" sind oberflächlich gehört eine exakte Kopie des MJQ. Diese Kopie geht bis in die Details, wenn zum Beispiel Schlagzeug-

Vertikos, über die Spießatmosphäre in unseren Bars (mit Gästen ab 40 aufwärts) bis zu den "Jazzinterpretationen" der "Mastersounds" gibt es nur unscheinbare Unterschiede (wenn überhaupt), was freilich dem Verkaufserfolg von "The King and I" in USA wenig Abbruch tut und auch der neuesten, eben erschienenen Platte "Kismet" eine sichere Zukunft garantiert. In diesem "Kismet" werden die "Mastersounds" (Monk Montgomery, elek-

spielender Bassist, ein Gegenstück zu dem feinen, sensiblen "walkin"-Baß Percy Haeth' und manchmal beinahe vergleichbar mit der harten, erdigen Spielweise Pops Forsters. Jerry Segal am Schlagzeug schließlich wandelt in der Behandlung von Becken und kleiner Trommel auf Conny Kay's Spuren, ohne freilich dessen intensiven Swing und musikalisches Einfühlungsvermögen in den Gesamt Ablauf der Musik zu erreichen. Das ist nach der

Pianist Paul Bley, der aus Canada über New York an die Westküste kam, stellt in seinem Quartett zwar unbekannte, doch gleichzeitig vielversprechende Talente vor: den Vibraphonisten Dave Pike, stilistisch stark Milt Jackson verbunden, Bassist Charlie Harden und Schlagzeuger Lennie McBrowne, ein zupackend swingendes Rhythmus-Team, das auch solistisch ansprechend hervortritt. Der überragende Mann allerdings ist Paul Bley

Modern Jazz Quartet

selbst, in Begleitung und Solo-Arbeit gleich begeistert mit einem Stil, für den es kaum Vergleichsmöglichkeiten gibt. Im Gegensatz zu "Mastersounds" und PJQ steht im Mittelpunkt des Paul Bley Quartetts die Improvisation. Vielleicht liegt es daran, daß von allen Ensembles mit der Besetzung Vibraphon-Piano-Baß-Schlagzeug das Bley Quartett dem MJQ qualitativ am nächsten kommt.

Vom "Modern Jazz Quartet" erschien jetzt endlich John Lewis' Filmmusik zu "Sait-On Jamais" (Atlantic 1284), die einen wesentlichen Anteil an dem großen Erfolg des Quartetts auf der Europa-Tournee letzten Winter hatte. Ich möchte sagen, daß dies die beste bisher erschienene Platte des MJQ ist. Perfekt im Vortrag, beispielhaft für John Lewis' musikalisches Konzept und vorbildlich für das, was auf den früheren Platten des MJQ bereits angedeutet wurde: die bewältigte Integration ALLER Instrumente in den musikalischen Ablauf eines Stückes. Nie wurde es deutlicher als hier, daß mit dem MJQ ein neuer Abschnitt in der Entwicklung des Jazz beginnt, der vielleicht Ausgangspunkt einer neuen Form von Kunstmusik werden könnte: mit nichts vergleichbar, was es bisher auf diesem Gebiet gab und trotzdem der europäischen Musikkultur und der zwar jungen, aber intensiven Tradition des Jazz verpflichtet. Am deutlichsten spürt man das in "Cortege", neben "Fontessa" und "Django" die vielleicht glückteste Lewis-Komposition: eine Mischung choralartiger europäischer Kirchenmusik mit den Spirituals und Gospel Songs, wie sie auf einer Funeral in New Orleans oder anderswo in den USA gesungen und gespielt werden könnten. Ein meisterliches Stück, das den Charakter der Platte bestimmt und dem Ideal größter Perfektion bei gleichzeitiger künstlerischer Aussage sehr, sehr nahe kommt.

Zu den Schöpfern behutsam-sensibler Musik gehört auch das **Jimmy Giuffre Trio**, das sich in seiner neuen Besetzung mit Bob Brookmeyer, Ventilposaune, und Jim Hall, Gitarre, erstmals mit einer LP, "Travelin' Light", vorstellt. (Atlantic 1282). Was auf der ersten LP des Jimmy Giuffre Trios angebahnt wurde, wird hier mit äußerster Konsequenz fortgeführt: der Verzicht auf einen hörbaren Grundrhythmus und die Betonung eines sehr intensiven Swinggefühls beim Vortrag der Melodieinstrumente. Mit dem Verzicht auf jedes



Photo Fowler

Rhythmusinstrument (die Gitarre von Jim Hall hat beinahe ausschließlich melodische Funktion), wird das Problem der Integration aller Instrumente in ein melodisch-rhythmisches Konzept einfacher und löst sich, möchte man sagen, beinahe von alleine. Dabei ist es verblüffend, wie vorzüglich Bob Brookmeyer, der bei älteren Aufnahmen mit seinen musikalischen Idealen mehr zum Basie-Klassizismus und damit zu klaren, einfachen Motiven und einem sehr wohl hörbaren Grundrhythmus tendierte, in der neuen Giuffre Three wirkt. Beachtlich ist auch die Leistung von Jim Hall, der wichtige Melodien übernimmt und gleichzeitig den starken Folklore-Charakter von Giuffre's Musik unterstreicht. Denn die anglo-amerikanische Folklore schwingt durch die Musik der ganzen Platte, auch wenn ein wohlvertrautes Thema wie z. B. "Travelin' Light" gespielt wird. Auch hier ist die Annäherung an eine vom Jazz geprägte neue Form von Kunstmusik bestechend, wenn auch als Basis anglo-amerikanische und jazz-verbundene Volksmusik im Vordergrund stehen.

"THE" **Miles Davis** Quintet mit John Coltrane-ts, Red Garland-p, Paul Chambers-b und Philly Joe Jones-dm ist auf einer neuen Platte — Relaxin — zu hören (Prestige 7129). Trotz herrlicher Musik wird die Leistung des Quintetts in "COOKIN" (Prestige 7094) und "ROUND MIDNIGHT" (Philips 07198) nicht ganz erreicht. Ganz auf der Ebene dieser vorbildlichen, guten Platten ist hingegen "SOMETHIN' ELSE" (Blue Note 1595) eine Studio-Session, aufgebaut um das gegenwärtige Miles Davis Sextett. Offiziell zeichnet Julian "Cannonball" Adderley als Bandleader, aber der Mann der Platte ist natürlich Miles Davis. Außer den beiden Melodieträgern hört man noch Hank Jones am Piano, Sam Jones, Baß und Art Blakey, Schlagzeug, in einer Art Traumrhythmusgruppe. Blakey hat an diesem Traum insofern entscheidenden Anteil, als er sich dem feinnervigen Spiel von Miles Davis und Hank Jones anpaßt und trotzdem in der für ihn typischen Manier Spannungen schafft. Über die Überform, in der sich Miles gegenwärtig befindet (Miles: „Ich spiele nur noch die Töne, auf die es ankommt“ — — — und entsprechend konzentriert sind seine Soli) wurde schon wiederholt berichtet. Überraschend ist dagegen die Leistung von Cannonball, der sich neben Miles

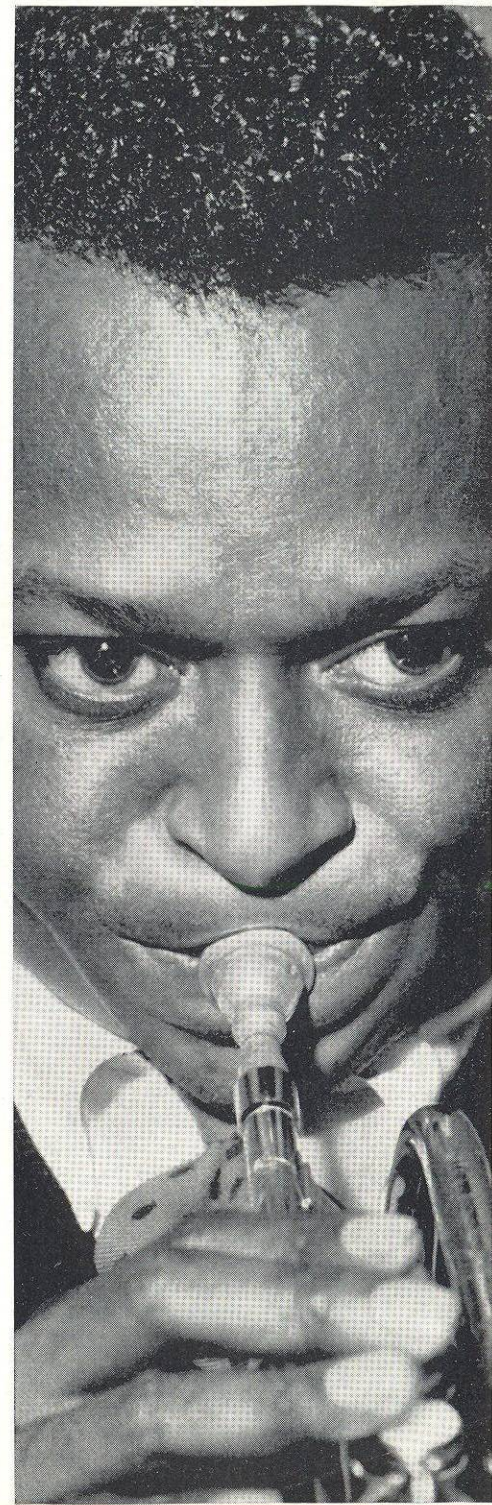


Photo Schapowalow



und sichtlich von ihm inspiriert, hier mit seiner besten Platte vorstellt. Endlich also hört man ihn in der Form, die ihm wohlwollende Kritiker schon vor ein paar Jahren nachsagten. Mit dem, was Cannonball in "Autumn leaves", "Love for sale" oder "One for daddy-o" spielt, ist er in den engsten Kreis der Parker-Nachfolger auf dem Altsaxophon gerückt. Wer das Erbe von Charlie Parker wirklich angetreten hat, ist inzwischen längst entschieden: kein Altsaxophonist, sondern der Tenorsaxophonist Sonny Rollins. Über Rollins-Musik soll in einem der nächsten Drummer-Hefte ein ausführlicher Artikel folgen. Trotzdem sei bereits heute auf seine bisher wichtigste Platte verwiesen: "Sonny Rollins Trio — A Night At The Village Vanguard" (Blue Note 1581). Das ist zweifellos nicht nur Rollins in Hochform, sondern eine der wichtigsten und einflußreichsten Platten dieses Jahres überhaupt. Neben dieser sehr konzentrierten Musik empfiehlt sich auch noch "Sonny Rollins, Vol. 2" (Blue Note 1558), eine Art "blowing session" mit Sonny, Jay Jay Johnson, Paul Chambers, Art Blakey und Horace Silver, zu dem auf zwei Titeln noch Thelonius Monk als zweiter Pianist kommt. "Contemporary Jazz at his best" hätte man die Platte überschreiben können.

Mit Sonny Rollins und seinem Gefolge wird auch der Einfluß von Thelonius Monk auf die gegenwärtige Jazz-Situation immer deutlicher. "Art Blakey's Jazz Messengers with Thelonius Monk" heißt eine neue LP (Atlantic 1278), auf der fünf Kompositionen von

Monk gespielt werden. Sieht man von den ersten Aufnahmen der "Messengers" mit Horace Silver (für Blue Note und Philips) ab, so ist dies hier ihre beste Platte; trotz Trompeter Bill Hardman, für den ich mich auch hier nicht begeistern kann. Aber er ist zuverlässig im Ensemble und hat in Johnny Griffin's ein zweites Melodieinstrument neben sich, das sich vollendet der harten, aggressiven Spielweise von Blakey und Monk anpaßt. Unter all den zahlreichen neuen Tenoristen der "hard bop" Schule mit Parker und Rollins als Idole zählt Griffin zu den wichtigsten.

Neben der rustikalen, kraftvollen Musik von Blakey, Rollins, Monk und Co wirken die beiden neuen Platten von Lee Konitz (The Real Lee Konitz, Atlantic 1273) und Warne Marsh (Atlantic 1291) zart und zerbrechlich. Sie treiben im Sturm und Drang der "hard bop" Woge beinahe wie Schiffbrüchige auf der Suche nach neuem Boden, aber beide Platten sind dennoch stark genug, um sich auch innerhalb des Wogens und Brausens der neuen Jazz-Richtung zu behaupten. "The Real Lee Konitz" nahm sich während eines Engagements in Pittsburgh selbst auf. Einige Titel sind keine vollständigen Stücke, sondern nur Ausschnitte, und von der ganzen LP sagt Konitz, daß sie bis dato seine besten Arbeiten auf Platten enthalte. (Begleitung Billy Bauer-g, Peter Ind-b, Dick Scott-dm und auf zwei Titeln Don Ferrara-tp). Meiner Ansicht nach spielte Lee Konitz seine besten Soli 1949 (Rebecca etc.), aber es gibt hier u. a. ein "You go to my head", das an die besten Soli seiner besten

Zeit anschließt und man muß anderen Stücken der Platte, z. B. "My melancholy Baby", einräumen, daß Lee Konitz selten freier, swingender, inspirierter gespielt hat. Nach den trüben Konitz-Platten der letzten Jahre ein recht kräftiger Sonnenstrahl. Noch eindrucksvoller ist die erste wirklich gute LP von Warne Marsh. Bisher war seine Musik besonders in Deutschland nur so eine Art Mythos, das sich im wesentlichen auf zwei oder drei zehn Jahre alte Platten mit Lennie Tristano und Lee Konitz stützte. Mit dieser Platte beweist er nun zum ersten Mal sein Format. Es sind im wesentlichen Aufnahmen mit einem Trio (Paul Chambers-b, Paul Mortian oder Philly Joe Jones-dm) und natürlich darf man sie nicht mit dem Sonny Rollins Trio in gleicher Besetzung vergleichen. Trotzdem wirkt diese Platte auf mich zupackender und subtiler als die neue LP von Konitz. Und letzten Endes beweist sie, daß die treue Verehrung von Warne Marsh durch deutsche Musiker kein Seifenblasentraum war. Horst Lippmann

**Kleines Konzert in Jazz** heißt eine neue Sendereihe des Hessischen Rundfunks, in deren Mittelpunkt das neue „Jazzensemble des Hessischen Rundfunks“ unter Leitung von Albert Mangelsdorff steht. Das erste Konzert, das am 11. Dezember 1958 im Kantate-Saal stattfand, wird am 14. 1. 1959 um 20 Uhr im I. Programm des Hessischen Rundfunks gesendet. Als Gastensemble wirkten Art Blakey's Jazz Messengers aus New York mit.

DADA DADA DADA DADA

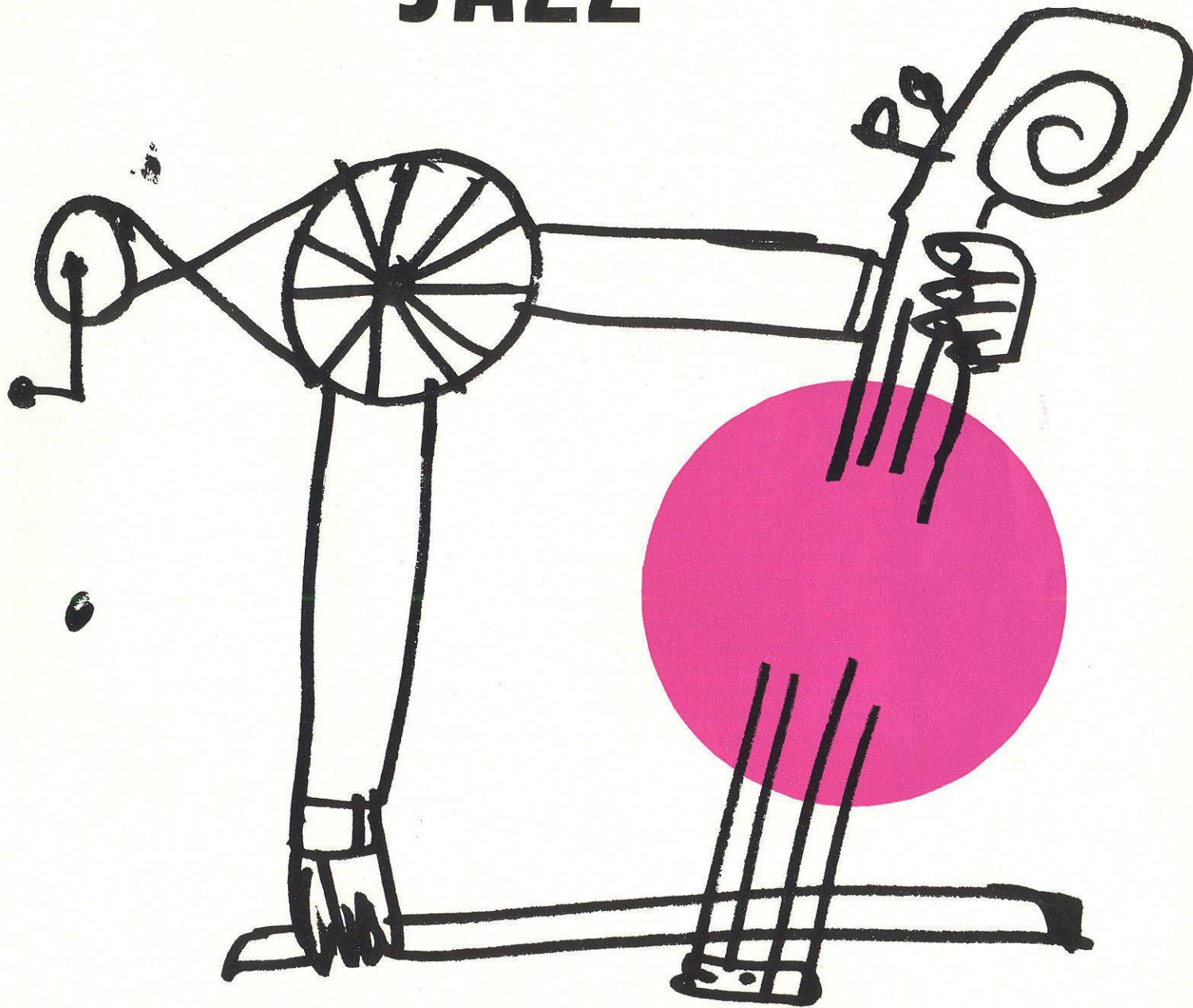
## Dada und Jazz — eine Abgrenzung —

Dada ist Mode! Nachdem drei bemerkenswerte Bücher („The Dada Painters and Poets“, New York 1951; „Dada — Monographie einer Bewegung“, Teufen/Schweiz 1957; „Die Geburt des Dada“, Zürich 1957) und eine vielbeachtete Ausstellung in Köln, die auch in einigen anderen Städten der Bundesrepublik zu sehen sein wird, eine wahre „Dada-Renaissance“ hervorgerufen haben, hat nun auch die unbürgerlichste, konventionsloseste, absurdeste und ehemals schockierendste Kunstrichtung ihren Platz in der „verwalteten“ Welt des modernen, etablierten Bürgertums gefunden. Ein Vergleich dieses im Grunde paradoxen Prozesses mit dem Jazz, der gegenwärtig einer ähnlichen akzeptierten Einbeziehung in das Kulturbewußtsein des Mitteleuropäers unterliegt, scheint auf den ersten Blick naheliegend; so naheliegend, daß gelegentlich auf essentielle Gleichklänge geschlossen wird. Kurz vor der Eröffnung der Dada-Ausstellung in Frankfurt baten die Veranstalter der Ausstellung die Deutsche Jazz-Föderation um Jazz-Schallplatten, die in den Ausstellungsräumen zu Gehör gebracht werden sollten. Ein norddeutscher Jazzklub kündigte in einer Vorschau seiner Clubprogramme einen Vortrag „Dizzy meets Hülsenbeck — Dada und Jazz“ an. Über der richtigen Überlegung gewisser Beziehungen zwischen verschiedenen Erscheinungsformen moderner Kunst scheint hier und da der Gesichtspunkt der grundsätzlichen Unterschiedlichkeit beider Phänomene in Vergessenheit zu geraten. Zunächst sind die Ausgangspunkte konträr. Jazz ist aus archaischfolkloristischen Quellen hervorgegangen. Seine Entwicklung zu den modernen Erscheinungsformen kammermusikalischer Jazzmusik ist echt, logisch und folgerichtig. Dada hat keine Entwicklung. Wo bei der Entstehung des Jazz eine Kollektivleistung eines ganzen Volkes zu sehen ist, steht beim Dada die Konstruktion, die „Erfindung“ einzelner Intellektueller. Dada ist gegen die Logik, gegen die Folgerichtigkeit und gegen die Entwicklung.

Am 12. Juni 1916 notiert Hugo Ball in seinem Tagebuch „Flucht aus der Zeit“:

„Der Dadaist liebt das Außergewöhnliche, ja das Absurde. Er weiß, daß sich im Widerspruche das Leben behauptet und daß seine Zeit wie keine vorher auf die Ver-

# JAZZ



nichtung des Generösen abzielt. Jede Art Maske ist ihm darum willkommen. Jedes Versteckspiel, dem eine dämpfende Kraft innewohnt. Das Direkte und Primitive erscheint ihm inmitten enormer Unnatur als das Unglaubliche selbst."

Immer wieder aber ist der Jazz wegen seiner Direktheit, wegen der Unmöglichkeit des Versteckspiels und wegen seiner unmaskierten Selbstdarstellung faszinierend empfunden worden. Der Schock, der von beidem ausgegangen ist, liegt auf verschiedenen Ebenen. Dada schockierte, weil er die Mittelbarkeit, Maskenhaftigkeit und Verlogenheit der Epoche ins Absurde übersteigerte, — Jazz, weil er — die gesellschaftlichen Spielregeln verachtend — die Möglichkeit unmaskierter Direktheit wieder deutlich machte.

Auf den Unterschied haben Dadaisten — ohne vom Jazz etwas zu wissen — selbst hingewiesen. So schreibt beispielsweise Hülsebeck (zitiert in „Dada — Monographie einer Bewegung“, S. 93):

„Von Marinetti übernahmen wir den Bruitismus, 'le concert bruitiste'. ... 'le bruit', das Geräusch, sollte im Anfang wohl nichts weiter als ein gewaltsamer Hinweis auf die Buntheit des Lebens sein. Jede Bewegung bringt natürlich Geräusche hervor. Während die Zahl — und deshalb auch die Melodie — Symbol ist, somit Abstraktionsfähigkeit voraussetzt, ist das Geräusch der direkte Hinweis auf die Aktion. Musik ist so oder so eine harmonische Angelegenheit, eine Kunst, eine Fähigkeit der Vernunft. — Bruitismus ist das Leben selbst, das man nicht beurteilen kann. Wagner hat die ganze Verlogenheit einer pathetischen Abstraktionsfähigkeit gezeigt — das Geräusch einer Bremse konnte einem wenigstens Zahnschmerzen verursachen. Dieselbe Tendenz, die in Amerika die Steps und Rags zur Nationalmusik machte, war in einem späten Europa Krampf und Tendenz zum bruit.“

Aber auch hier war nur die Wirkung, nicht die Ursache ähnlich. Die Musiker der Steps und Rags kamen von echter Folklore her. Ihre Kunst war kein bewußter Protest gegen Wagners „Verlogenheit einer pathetischen Abstraktionsfähigkeit“, und für all das, wofür dieser apostrophierte Begriff steht. Alle diese Dinge berührten sie nicht, weil ihre Kunst

kulturhistorisch „vor“ diesen Dingen lag. Hingegen mußte die Tendenz ihrer Musik von einer Welt, die in der kulturellen Atmosphäre der Spätromantik lebte, als Angriff und Protest verstanden werden. Auch hier ist die Gleichsetzung mit Dada und den anderen bewußt protestierenden Kunstrichtungen und geistigen Bewegungen „nach“ Wagner nahelegend.

Von verschiedenen Kunstkritikern ist der Vergleich zwischen Dada und Jazz auf einen Vergleich des „scat-Gesanges“ im Jazz mit den Lautgedichten des Dada aufgebaut worden. In ihrem Essay „Dada in der Musik“ schreiben Rudolf Klein und Kurt Blaukopf („Dada — Monographie einer Bewegung“, S. 89 ff.) folgendes:

„In seiner Hugo Ball-Monographie hat Eugen Egger auf die eigentümliche Parallele hingewiesen, die zwischen diesen halbmusikalischen Lautgedichten und jenen im Jazz gebräuchlichen Vocalisationen besteht, die 'scat' oder 'bop-vocals' genannt werden. Es handelt sich dabei um sinnlose Silben, die der Jazz-Vocalist an Stelle von Texten dem Gesang unterlegt. Diese Übung geht bis in die zwanziger Jahre zurück, Louis Armstrong dürfte einer der ersten gewesen sein, die sie einführten. Ein Zusammenhang zwischen diesen beiden Phänomenen ist allerdings nicht nachzuweisen.“

Die notwendige Zusammenhanglosigkeit zwischen den Silben der Lautgedichte des Dada und den Silben der 'bop-vocals' ergibt sich aus ihrer Funktionalität. In den Klanggedichten haben die Silben Ausdruckswert. Ihr Klangcharakter bestimmt den Charakter des Gedichtes. Sie können nicht willkürlich verändert werden, ohne daß die Lautkombination ihren Sinn verliert. Die Silben des Scat-Gesanges haben Wert im Gesamtzusammenhang. Sie erfüllen lediglich den Sinn, einer bestimmten melodischen Phrase Klanggestalt zu verleihen. Man könnte die gleiche Phrase mit anderen Silben unterlegen, ohne daß die Phrase ihren Charakter verlöre. Hier sind die Silben nicht Ausdrucks- sondern Melodieträger. Der Ausdruck liegt in der Melodie und in der Phrasierung. Sie sind Hilfsmittel zur Objektivierung der Melodie, die sich ebenso gut durch ein Instrument objektivieren könnte. Eine Objektivierung eines Lautgedichtes von Hugo Ball durch ein Saxophon ist nicht

denkbar. Auch hier ist die Beziehung der „bop-vocals“ zum „la-la“ unserer Volkslieder näher als die zwischen Jazz und Dada. Zu welcher Musikform die bruitistische Musikauffassung des Dada tatsächliche Beziehungen hat, geht aus dem Kommentar hervor, den Rudolf Klein und Kurt Blaukopf der oben zitierten Äußerung Richard Hülsebecks anschließen (a.a.O. S. 93):

„Wichtig in dieser Stellungnahme ist — abgesehen von dem neuerlichen Hinweis auf den Jazz — vor allem die Tatsache, daß Hülsebeck auf die prinzipielle Unvereinbarkeit der Begriffe Musik und Dada hinweist und klarlegt, warum gerade der Bruitismus die einzige 'Lebensauffassung' ist, die mit dem Dadaismus zusammengehen konnte. Musik ist eine 'abstrakte' Sache, Geräusch ist etwas durchaus 'Konkretes'. Es kann kein Zweifel sein, daß der Pariser Pierre Schaefer, der jüngste Vertreter des Bruitismus und 'Erfinder' der 'musique concrete' hier anknüpft, sogar in seiner Terminologie, ohne freilich seine Vorgänger zu erwähnen.“

Im Bereich volkstümlicherer Musik läge der Vergleich eher bei Moondog oder — als Mittel der Parodie — bei Spike Jones. Wenn es etwas gibt, was man in beiden Bereichen — Dada und Jazz — vergleichen kann, so ist es der — um mit Wolfgang Fortner zu reden — „ungeheure Aufbruch von Freiheit, von durchstoßender Kraft und von einem Die-Hand-Ausstrecken nach einem anderen Ufer, nach einem wirklich ganz Geistig-Neuem...“.

Dada war der extremste, uneingeschränkste und eruptivste Aufbruch von Freiheit, den es in unserem Jahrhundert gab. Die Freiheit des Dada war richtungs- und bezugslos. Sie war offen für viele Formen und Möglichkeiten, die die Künstler im Gefolge der Dada-Bewegung wahrgenommen haben. Dada wurde zum Nährboden und Inspirator vielerlei künstlerischer Ausdrucksformen. Die Namen Paul Klee, Wassilij Kandinsky, Paul Eluard, André Breton, Augusto Giacometti, Hans Arp, Igor Strawinsky und 'musique concrete' bezeichnen einige willkürlich aufgezählte Schwerpunkte. Im Jazz-Bereich hat Duke Ellington von dieser Freiheit gesprochen:

„Für mich bedeutet Jazz einfach Freiheit der musikalischen Sprache. Allein diese Freiheit

ist daran schuld, daß es so viele verschiedene Formen im Jazz gibt. Man muß immer daran erinnern, daß keine dieser Formen allein Jazz bedeutet. Jazz ist die Freiheit, viele Formen zu haben.“

Hier liegt — so scheint mir — die Ebene, auf der man von Gemeinsamkeiten zwischen Dada und Jazz sprechen kann: Beide Phänomene haben — von verschiedenen Ausgangspunkten her, mit verschiedenen Mitteln und mit verschiedenem Anliegen ein ungeheures Maß von Freiheit in Kunst und Geistesleben unseres Jahrhunderts zurückgebracht.

Siegfried Schmidt

DADA

DADA

DADA



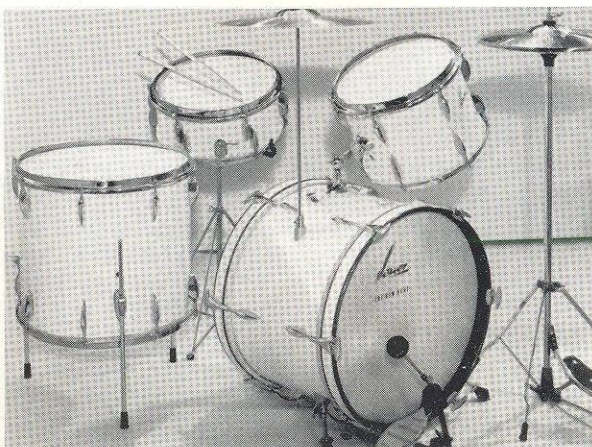
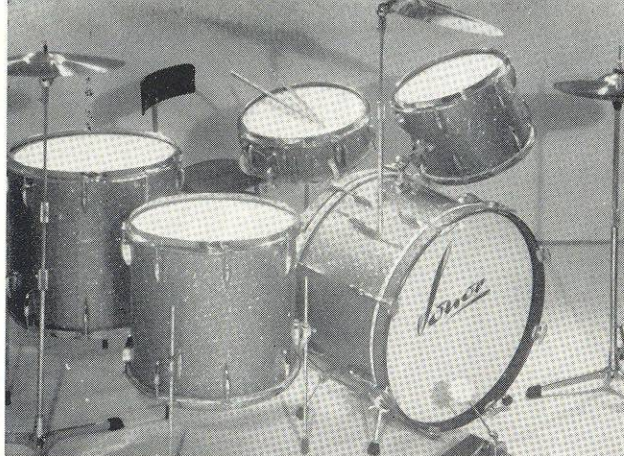
## The New Beat

Seit Jahren wird im SONOR-Werk systematisch im Interesse des technischen Fortschritts mit dem Ziele einer Perfektionierung der Instrumente unter Berücksichtigung modernster Erkenntnisse der Rationalisierung und Typisierung gearbeitet. Als Ergebnis dieser Bemühungen stellt sich die neue Schlagzeugserie THE NEW BEAT vor. Die THE NEW BEAT-Schlagzeuge verwirklichen ein bisher noch nicht erreichtes Optimum in der Relation Preis/Qualität.

Die wichtigsten Merkmale der THE NEW BEAT-Serie sind: Superprofil-Reifen bei allen Instrumenten, alle galvanisch bearbeiteten Metallteile dreifach galvanisiert und zwar verkupfert, vernickelt und verchromt, Snare Drums mit Original-SONOR-Kalbfellen, übrige Fellinstrumente mit importierten Kalbfellen. Die SONOR-Serie THE NEW BEAT umfaßt Kombinationen von der kleinsten Zusammenstellung bis zur vollwertigen Luxus-Garnitur. Dabei ist die Ergänzung von der einen Garnitur zur anderen und damit die sukzessive Anschaffung eines kompletten Drum-Sets ermöglicht worden.

Die zunehmende internationale Verbreitung der SONOR-Drums war Veranlassung nunmehr alle SONOR-Fellinstrumente auf internationale Maße umzustellen. Hiervon sind unsere sämtlichen Kombinationen einschließlich der STAR- und der THE NEW BEAT-Serie betroffen. SONOR bietet dadurch, als erstes kontinentales Fabrikat, Drummern in aller Welt die Möglichkeit, auch aufgezoogene Ersatzfelle der amerikanischen Fabrikate, die ja bekanntlich standardisiert sind, auf SONOR-Drums zu verwenden. Weiter ist es auf diese Weise möglich, die im Handel erhältlichen amerikanischen Plastik-Trommelfelle (synthetische Trommelfelle) für SONOR-Instrumente zu benutzen. Ganz gleich, wo der Schlagzeuger arbeitet, für SONOR-Drums sind künftig überall in der ganzen Welt aufgezoogene Ersatzfelle, und zwar sowohl echte als auch synthetische, zu haben. Zur Erleichterung für den Drummer wird daher künftig auch im SONOR-Katalog stets der standardisierte Kessel-Durchmesser in amerikanischen Zoll mit angegeben.

Zusätzliche wesentliche Verbesserungen betreffen die STAR- und COMBO-Schlagzeuge. Hier sind jetzt alle Drums ausschließlich mit



Original-SONOR-Fellen ausgestattet und die Große Trommel wird anstatt bisher mit 12 jetzt mit 16 Schrauben versehen.

Mit dem neuen SONOR-Angebot ist gleichzeitig eine Vervollkommnung der Linienführung bei den Beschlagteilen verbunden. Alle Schraubböckchen, sowie die Schraubenwinkel der Großen Trommel haben einen neuen Stil bekommen, der eine Vollendung in der Formgebung bedeutet.

## record shop

In Deutschland erhältliche Jazzplatten, kommentiert von Norbert Holmsen.

### DIE DEUTSCHE JAZZ-SCENE 1958:

Riverside Band: Riverboat Shuffle. Juli 1958, Hamburg. Telefunken UX 4860.

Benno Walldorf Blues Combo: Wailin' The Blues, Frankfurt/M. Mai 1958. Brunswick 10810 EPB.

New Orleans Wild Cats vs. Feetwarmers, Frankfurt/M. Mai 1958. Brunswick 10813 EPB. Jailhouse Jazzmen (Hamburg), Kopenhagen September 1958. Storyville SEP 358.

The New Hans Koller New Jazz Stars feat. Albert Mangelsdorff, Frankfurt/M. Mai 1958. Brunswick 10811 EPB.

Hans Koller New Jazz Stars: Jazztime Baden-Baden, 1958. Bertelsmann 66015.

Hans Koller New Jazz Stars: Cool Jazz, 1958. Manhattan 66035 C.

Zoot Meets Hans (Sims und Koller), August 1958. Brunswick 10814 EPB.

Johannes Rediske Quintett: Jazzing in Berlin, Berlin 1958. Manhattan 66023 A.

Johannes Rediske Quintett: Thema in Moll — Jockey Bounce, Berlin 1958. Manhattan 65022 A.

Wolfgang Lauth Septett: Tele-Funky, Mai 1958. Telefunken UX 4852.

Horst Jankowski Trio: Jazzing in Stuttgart, Stuttgart 1958, Manhattan 66026 C.

Orchester Kurt Edelhagen, Frankfurt/M. Mai 1958. Brunswick 10812 EPB.

Michael Naura Quintett, Hamburg 1958. Telefunken UX 4814.

Leider kann kein Anspruch auf Vollständig-

keit erhoben werden, was niemanden wundern wird, der die Dezens einiger Plattenfirmen hinsichtlich ihrer Werbung kennt.

### COUNT BASIE

1937—1939: Count Basie a.h.orch. Brunswick 87502 LPBM.

1939—1950: Blues By Basie. Philips B 07223 L. 1957—1958: Count Basie Orch. u. Neal Hefti Arrangements. Roulette (Sonet) R-52003.

Basie Plays Hefti Vol. II Roulette (Sonet) R 52011.

Natürlich kann man auch ohne Basie leben, aber schlecht. Nachdem sich das auch bei uns herumgesprochen hat, ist die Anschaffung obiger Platten nicht nur eine Frage angemessener Lebenshaltung, sondern auch der Kreditwürdigkeit. Eine ist schöner als die andere — zusammen 2 Stunden Engelsmusik!

### LOUIS ARMSTRONG: Swing Low Sweet Satchmo — 12 spirituals. Brunswick 87017 LPBM.

Diese LP kommt gerade zurecht, um Armstrong's Besuch anfang 1959 das rechte Gewicht zu verleihen. Gewiß werden wir ihn kaum in dieser Höchstform erleben — nie war er besser — aber wir werden wissen, daß er nach wie vor der König ist, der größte und liebenswerteste König unseres Jahrhunderts. In unseren nüchtern und leidenschaftslos gewordenen Konzertsälen, in denen alles vergessen zu sein scheint, was uns der Jazz vor 10 Jahren noch wert war,

wird sich wohl wenig begeben. Aber im Osten — in Polen, Tschechoslowakei usw., da wird man den König gebührend empfangen.

### MARIE KNIGHT: Songs Of The Gospel. Mercury MG-20196.

Grandioser, kraftvoller Gospelgesang — man sollte Marie Knight über Mahalia Jackson (auf Philips und Vogue) und Sister Rosetta Tharpe (auf Mercury und Brunswick) keinesfalls vergessen.

### RAY CHARLES. Atlantic 8006.

Der ganz große blinde Bluessänger ist die Überraschung des Jahres! Traditionelle und Moderne werden bei dieser Platte gemeinsam einen der Bälle ihres Lebens haben.

### CHARLIE PARKER

Charlie Parker Quintet: Sonet SXP 2826. Charlie Parker All Stars: Night in Tunisia. Sonet SXP 2815.

The Immortal Session. Sonet SXP 2809. Sternstunden des modernen Jazz. Parkers Genie umrahmt von u.a.: Dizzy Gillespie, Miles Davis, Lucky Thompson, Max Roach. Meisterstücke aus Parkers gewaltigem Werk!

### BENNY GOODMAN: The Golden Age Of Swing. RCA LPT-6703-C(5).

Sollte sich das Carnegie-Hall-Concert als Gute-Laune-Vitamin mittlerweile bei Ihnen abgenutzt haben: hiermit werden Sie 10 Jahre auskommen! Nicht weniger als 5

große LPs, aufs schönste in einem Luxusalbum mit Text und vielen Fotos in begrenzter Auflage erschienen, das ist nicht nur ein stattliches Dokument zur amerikanischen Kulturgeschichte, sondern Swing auch für längste Partys. Goodman in allen Besetzungsvariationen, von Big Band bis Trio, in seiner Blütezeit.

### JAZZ OLYMPUS SERIES. Philips B 13201 R.

Querschnitt durch die ebenso lobenswert preisgünstige wie geschmackvolle Olympus-Serie, die durchweg erstklassige LPs von Armstrong, Condon, Hampton, Clayton, Jay and Kai, Tatum, Don Byrd und Kenny Clarke umfaßt, mit einer vorzüglichen Einführung in die Jazzgeschichte von Boris Vian, dem „Erfinder“ der Jazzkeller und einstmals Skandalpoet No. 1 von St. Germain des Prés — ein Meisterstück an Einfachheit und Schlichtheit.

### SIDNEY BECHET: Jazz Classics 1 and 2. Blue Note BLP 1201 u. BLP 1202.

Endlich also auch Blue Note bei uns, der Label mit dem künstlerisch wohl in seiner Höhe konstantesten Niveau. Hier 2 LPs, die zum Besten gehören, was Sidney Bechet eingespielt hat.

### JAZZ BEST COAST. Coral 97010 LPCM.

Manny Albam — Al Cohn — Gerry Mulligan — Shelly Manne — Zoot Sims — Bob Brookmeyer — Art Farmer — Hal McKusick — Joe Newman — Bill Holman. Ost- und

Westküste, leicht gemischt, aber mit überwiegender Würze des New Yorker Raumes, gottlob. Zum Malen scheint Kalifornien sehr gut zu sein, aber zum Jazzen dürfte Manhattan und Harlem nicht so leicht entbehrlich werden.

### BIG BILL BROONZY & JOSH WHITE: the Jazz Greats — Folk Blues. EmArcy/Mercury 36052.

Sehr empfehlenswerte Aufnahmen der beiden großen farbigen Volkssänger, von denen jeder eine LP-Seite mit 6 Titeln bestreitet. Alle gehören zum Besten, was von ihnen aufgenommen wurde.

### THE MODERN JAZZ QUARTET plays One Never Knows. Atlantic 1284.

Endlich die adäquate Aufnahme der Filmmusik von John Lewis, (Sait-on-jamais-Spuren in die Vergangenheit), die einen wesentlichen Teil der Programme des MJQ bei ihrer letzten Deutschland-Tournee ausmachte. Verzauberung, Adel, sanfte, swingende Vollkommenheit — was gäbe es noch über dieses unvergleichliche Ensemble zu sagen? Beschränken wir uns auf den Hinweis, das Conny Kay auf einem speziell für ihn angefertigten SONOR-Schlagzeug spielt.

Herausgeber und Verlag:  
Sonorwerke Aue (Westfalen)  
Gestaltung: Michel + Kieser  
Druck: Giese KG - Offenbach (Main)