

Was eine umstrittene Spiegel-Geschichte ausgelöst hat

MEINE FREIE MITARBEIT am Nachrichtenmagazin begann im Januar 1965 mit einem Text zu Lippmann+Raus Spiritual & Gospel Festival. Bald darauf beauftragte mich der Spiegel-Redakteur Felix Schmidt mit einer umfangreichen Recherche zum Zustand des Jazz in der Bundesrepublik. Der Artikel erschien im Spiegel am 18. August 1965 als Kultur-Aufmacher unter der Überschrift »Verstimmt und verstummt«. Er enthielt einige bedauerliche Fehler, war durch redaktionelle Ergänzungen etwas überzeichnet, nach einem hektischen Hin und Her zwischen Autor und Redakteur den tatsächlichen Verhältnissen aber doch erstaunlich nahe gekommen.

Tags darauf schwang Joachim-Ernst Berendt in Baden-Baden die große Keule. Er schrieb an Spiegel-Herausgeber Rudolf Augstein persönlich: »Als Pressereferent der Deutschen Jazz-Föderation protestiere ich gegen den Jazz-Artikel ›Verstimmt und verstummt‹. Der Artikel ist voller nachweislich falscher Behauptungen (...) Als Privatperson protestiere ich dagegen, dass ich in diesem Artikel mit Aussprüchen, die aus dem Zusammenhang gerissen und deren Bedeutung in ihr Gegenteil verkehrt wurden, zitiert werde. Herr Rau von der Deutschen Jazz-Föderation überprüft zur Zeit die Möglichkeit, gerichtlich gegen den Spiegel vorzugehen.« Berendts Brief war eine zweieinhalb Seiten lange Gegendarstellung beigefügt, die folgenlos blieb.

So gut oder so zweifelhaft, das war Ansichtssache und sollte es auch bleiben. In seinem Brief an Rudolf Augstein hatte »der Jochen«, wie Berendt von seinen Freunden genannt wurde, jedoch auch eine Verschwörungstheorie über angebliche Firmeninteressen in die Welt gesetzt, die mir nicht egal sein konnte. »Klaus Doldingers Musik erscheint auf Philips«, hatte er argumentiert: »Ihr Artikel ist nach Auskunft von Spiegel-Mitarbeitern von Leuten lanciert und mitgeschrieben worden, die ebenfalls Philips-Mitarbeiter sind. Wo bleibt da die Neutralität und Sachlichkeit der Presse? Der Spiegel bringt so wenig über Jazz, dass, wenn er einmal etwas bringt, dies wirklich mehr sein sollte als das Ausspielen des Jazz-Stars der einen Firma (Doldinger von Philips) gegen denjenigen der anderen Firma (Albert Mangelsdorff von CBS)«. In meiner Arglosigkeit hatte ich das ganze Ausmaß dieser Verleumdung damals gar nicht richtig wahrgenommen.

Am 9. September machte ich mir die Mühe, dem Jochen in einem Vier-Seiten-Brief die gesamte Vorgeschichte des Artikels freundlich zu erläutern. »Über das effektive Nachlassen der Jazz-Begeisterung«, betonte ich aber noch einmal, »kann es, denke ich, überhaupt keinen Zweifel geben«. Er antwortete mir am 17. September, unverständlich, aber freundlich mit dem Satz: »Du wirst noch den Fehler machen, dass Du Deine eigene Frau tot sagst – dabei geht es ihr, wie ich hoffe, glänzend«. Niemand hatte den Jazz tot gesagt, und Ursula war wohl auf. Inzwischen hatte sich – am 15. September – auch Fritz Rau (1930–2013) zu Wort gemeldet, und ein heiliges Donnerwetter brach herein. Zwar teilte er mir mit, »keine gerichtlichen Schritte gegen den Spiegel-Jazz« unternehmen zu wollen, wartete aber mit starken Worten zur Pressefreiheit auf: »Der publizistische Wind ist dort fehl, wo er die Persönlichkeitsrechte der deutschen Jazzmusiker unzulässig beeinträchtigt und die wirtschaftlichen Chancen in ungerechtfertigter Weise untergräbt. Von Dir, als unserem Freund, hätten wir dies zuletzt erwartet.«

Die umfangreiche Korrespondenz zwischen Berendt/Rau einerseits und mir andererseits wurde bis weit in den Oktober hinein fortgeführt, wobei es in wachsender Erregung auf beiden Seiten auch zu verbalen Entgleisungen kam. Ich warf meinen Kontrahenten einmal vor, sie stritten »mit dem doktrinären Eifer von Vertriebenenfunktionären«. Fritz Rau bemühte gesprächsweise für mich den Vergleich von der Ratte und dem sinkenden Schiff. Dafür traten aber auch die eigentlichen Konturen des Streits wenigstens ansatzweise hervor.

Fritz Rau am 15.9.1965 an Schmidt-Joos: »Deine Fehlanalyse mag bestimmt viele Ursachen haben. Eine davon ist gewiss die, dass Du und Viele in die Betrachtung des Jazz den Dixieland-Boom der 50er Jahre einbeziehen. Hier werden authentischer Jazz und Schlager gegeneinander ausgespielt. Richtiger wäre es, den Beat-Boom der Gegenwart dann zumindest auch als Jazz zu werten. (...) Oder willst Du sagen, dass Chris Barbers Dixieland-Versionen mehr mit King Oliver zu tun haben als die Rhythm & Blues-Songs der Rolling Stones mit Muddy Waters?« Joachim-Ernst Berendt am 17.9.1965 an Schmidt-Joos: »Ich muss Dir vorwerfen, dass Du die Swing-Begeisterung der 30er Jahre, als Jazz nahezu populäre Musik war, zumal am Ku-Damm in Berlin, gegen die heutige Jazz-Situation abwägst.«

Bei mit der Jazz-Geschichte weniger vertrauten Lesern muss ich mich entschuldigen, wenn ihnen dieser Schlagabtausch allzu detailliert erscheint. Für Jazz-Liebhaber aber warfen die Hit-Erfolge der britischen Chris Barber Band und die Blues-Authentizität der Rolling Stones damals entscheidende Grenzfragen auf. Im Kern ging es darum, wie der Jazz zu definieren sei und um das Verhältnis von Jazz und Pop. Oder noch präziser: Es ging um die Deutungshoheit, ob der Jazz zur Hochkultur oder zur Populärkultur zu rechnen sei. Diese Frage jedoch, fand ich, gehörte wieder in den öffentlichen Diskurs. Es war fast wie bei dem historischen Schisma in den mittleren Vierzigern, als zum Beispiel der ehrwürdige Hot Club de France über der Frage, ob der Bebop noch Jazz genannt werden könne, auseinanderbrach (und ich war diesmal mittendrin). Im Dezemberheft 1965 druckte das *Jazz Podium* meinen provokanten Beitrag »Ein Votum für populären Jazz«.

JAZZ PODIUM, DEZEMBER 1965

Ein Votum für populären Jazz

VON SIEGFRIED SCHMIDT-JOOS

IN DEN DISKUSSIONEN, DIE IN DIESEN WOCHEN an vielen Stellen geführt werden, wie gut oder wie schlecht es dem Jazz in Deutschland gehe, ist dies Argument das unsinnigste: Man dürfe den Jazz nicht mit den Maßstäben einer Welt messen, zu der er nicht gehöre – mit den Maßstäben des kommerziellen Marktes. Der Jazz existiert nicht im Vakuum, er bedarf des Publikums, das ihn hört. Der Musiker bedarf des Konsumenten, der seine Platten

kauft und seine Konzerte besucht. Indem Musiker das Wagnis auf sich nehmen, vom Jazz leben zu wollen, unterwerfen sie sich dem ökonomischen Gesetz von Angebot und Nachfrage. Wer daran vorbeisieht, überläßt den Jazz den Amateuren. »Wir wissen, daß Jazz eine Kunstform ist«, sagt der Jazz-Disk-Jockey Del Shields in Philadelphia: »Aber wir wissen auch, daß die Kunst Jazz in dem Augenblick, da sie zum Verkauf verpackt wird, eine Ware, eine Angelegenheit des Geschäfts ist. Wer dies vertuscht, trägt nur zur allgemeinen Verwirrung bei.«

Das allgemeine Jazz-Klima unseres Landes ist keineswegs schlecht. Verglichen mit anderen europäischen Ländern verfügt die deutsche Jazz-Szene sogar über einige beträchtliche Aktivposten. Die einzigen originellen Konzert-Ideen der letzten Jahre kamen aus Deutschland: Horst Lippmanns Blues- und Gospel-Festivals. Das repräsentative Berlin-Festival, von Joachim E. Berendt im Auftrag der Berliner Festwochen organisiert, wird von Fachleuten – das höchstmögliche Lob! – mit dem US-Festival in Monterey verglichen. Oft und gern kommen amerikanische Star-Ensembles in unser Land. Bei Kulturbehörden und Volkshochschulen ist Jazz durchweg als künstlerische Musik anerkannt; nicht wenige Länder gewähren Jazzkonzerten Vergnügungssteuer-Freiheit. In allen Sendern hat der Jazz mit mehreren Programmen pro Woche seinen fachmännisch betreuten Platz. Rundfunk-Konzerte tragen darüberhinaus einen wesentlichen Teil der Konzertaktivität. Auch Fernsehen will auf Jazzsendungen nicht verzichten. Im Bewußtsein der verantwortlichen Kulturträger fast aller Bereiche ist der Jazz dank einer jahrelangen Aufklärungsarbeit seiner Wortführer so arriviert, daß der Pressereferent der Electrola, Herfried Kier, formulieren konnte, er müsse für die »pädagogische Bevormundung« des Schlager-Bereichs als Alibi dienen, obgleich er »mangels genügend qualifizierter bodenständiger Musiker nur wenige Anhänger bei unserer Bevölkerung finden konnte.« Allenthalben erfreut er sich eines bemerkenswerten Prestiges, aber – so zitierte Leonard Feather in der Zeitschrift »Variety« einen namentlich nicht genannten amerikanischen Musiker – »Prestige kann man nicht essen.«

Mit Ausnahme des in diesem Zusammenhang häufig erwähnten Albert Mangelsdorff, für den nach seinem internationalen Down-Beat-Erfolg und durch das rührige Management seiner Agentur Lippmann und Rau andere Maßstäbe gelten, ist kaum ein deutscher Musiker mit der Jazz-Situation zufrieden.

Klarinetist Rolf Kühn: »Für die deutschen Jazzmusiker ist die Lage derzeit alles andere als erfreulich. Ich sehe auch keinen Anlaß, besonders hoffnungsvoll zu sein. Die Nachfrage nach Jazz ist zweifellos geringer geworden und viele Jazzmusiker finden kein Betätigungsfeld mehr.«

Altsaxophonist Peter Reinke: »Die Lage hat sich merklich verschlechtert. Es gibt so gut wie keine Spielmöglichkeiten, und durch das Fehlen von Jazzlokalen hat kaum eine Gruppe noch die Chance, so viele Engagements zu finden, wie für eine sichere Existenz notwendig wären.«

Vibraphonist Wolfgang Schlüter: »Die Situation in der Bundesrepublik ist im Augenblick sehr schlecht; viel schlechter als vorher. Wie die Dinge jetzt liegen, ist es kein Wunder, wenn die Jazzmusiker in andere Gebiete abwandern. Es bleibt ihnen keine Wahl.«

Auch die in Maßen optimistischen Musiker gehen nicht so weit, die gegenwärtige Situation zufriedenstellend zu finden.

Tenorsaxophonist Joki Freund: »Für wirklich befähigte Musiker, die ständig an sich arbeiten und mit entsprechenden Leistungen aufwarten können, wird es schließlich auch zufriedenstellende Arbeitsmöglichkeiten geben. Natürlich fliegen die gebratenen Tauben nicht in den Mund ...«

Tenorsaxophonist Hans Koller: »Wenn die Masse der Fans inzwischen auf andere Gebiete abwanderte, so bleibt doch stets die echte Jazzgemeinde bestehen, ja, ich glaube, daß sie zahlenmäßig größer wurde.«

Baritonsaxophonist Helmut Brandt: »Freilich gibt es zur Zeit kaum noch Jazzlokale, dafür wird aber zum Beispiel beim Funk doch mehr für den Jazz getan als früher. Rosig war die Lage für den Nachwuchs eigentlich nie.«

Tenorsaxophonist Klaus Doldinger: »In vielen westdeutschen Großstädten könnte wenigstens ein gutgeführtes Jazzlokal durchaus florieren. Auch ließe sich meiner Ansicht nach die Jazztätigkeit am Funk noch intensivieren.«

Eine intakte Jazz-Szene spielt sich auf drei verschiedenen Ebenen ab: in Konzerten, in Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenproduktionen und im Nachtclub. Wenn eine der drei Ebenen entfällt, ist an der Jazz-Situation etwas nicht in Ordnung. Aus Gründen der Veranstaltungs- und Produktionskosten-Ökonomie ist es unmöglich, alle qualifizierten Jazzmusiker eines Landes allein durch Konzerte und Funk-Produktionen am Leben zu erhalten, von den dünn gesäten Aufnahmesitzungen bei den scharf kalkulierenden Plattenfirmen ganz zu schweigen. Allein das Jazzlokal garantiert der Masse der Musiker das tägliche Brot. Berufsoptimisten sehen freilich im Sterben der Nachtclubs eine erfreuliche Entwicklung. Sie argumentieren, der Musiker würde dort ausgebeutet und spiele unter seiner Gesundheit abträglichen Bedingungen. Übereinstimmend mit den meisten Musikern bin ich da freilich der Ansicht, die Michael Zwerin kürzlich in New Yorks Intellektuellenblatt »The Village Voice« äußerte: »Das Faktum



bleibt, daß Jazz nicht unter Konzertsaal-Konditionen floriert. Es ist herrlich, daß verschiedene Musiker ihr Geld damit verdienen, daß sie in der ganzen Welt Konzerte geben. Aber ich glaube nicht, daß überbelegte und überhitzte Konzerthallen, in denen man nicht weiß, wohin mit seinen Knien, und in denen man nichts zu trinken bekommt, die richtige Atmosphäre besitzen, um diese Musik zu hören. Ich bevorzuge den kleinen Club. Der Musikant kann es sich hier erlauben, Fehler zu machen. Leute unterhalten sich, Gläser klingen ... nach meinem Gefühl die beste Stimmung, dieser Musik entspannt zu lauschen. Für den Spieler ist es gewiß kein Paradies. In der Regel steht die Bezahlung in keinem Verhältnis zu der Befriedigung, die ihm seine Musik gibt. Der Boß pflegt ihn wegen Kleinigkeiten anzuherrschen, und das Lokal ist nicht gerade keimfrei. Und doch ist die Sache irgendwie organisch in Ordnung.«

Die zahlenmäßige Abnahme der Jazzlokale ist ja durchaus kein rein deutsches oder europäisches Phänomen. Auch in den USA werden die Clubs immer weniger. Nach dem »Birdland« entschloß sich im Sommer 1965 auch die Geschäftsleitung des »Basin Street East« in New York, wenigstens zeitweise Schallplatten an die Stelle von Live-Musik zu setzen. Überall in den Vereinigten Staaten schießen »Discotheques« oder »Whisky a Go Go Spots« aus dem Boden. Für die Eigentümer sind Schallplatten billiger und leichter zu handhaben als die hochbezahlten und nicht selten psychologisch schwierigen Jazz-Stars. Hinzu kommt, daß es immer mehr älter gewordene Fans vorziehen, zu Hause Platten zu hören, als das Risiko auf sich zu nehmen, gegen hohen Eintritt oder überzogene Getränkepreise die Band unter Umständen in schlechter Verfassung anzutreffen. Die angesichts der Konkurrenz des Fernsehens allgemein schlechter gewordene Situation jeder Art von Nightclub-Entertainment tut ein übriges. »Der Jazz ist heute,

„ *We're here to have a ball.* Art Blakey

vom Gesichtspunkt des Komponisten und des Interpreten gleichermaßen, künstlerisch und ökonomisch in einem schwierigen Stadium seiner Entwicklung«, folgert Leonard Feather. Es geht deshalb nicht an, den Clubeigentümern allein den Schwarzen Peter zuzuschreiben und dem »Management« Unfähigkeit vorzuwerfen. Jahrelang haben nicht wenige idealistische Lokalbesitzer in Deutschland wie in Amerika mit Jazz Geld verloren. Am Ende ist ihr Problem das gleiche wie das der Musiker.

Die Ebene, auf der es anzusetzen gilt, liegt nach meiner Überzeugung ein Stockwerk tiefer. »Daß ein Jazzlokal nach dem anderen verschwand«, meint Klaus Doldinger, »lag zum Teil auch an den Musikern, die sich entweder nicht auf das Publikum einstellten oder nicht über das notwendige musikalische Niveau verfügten.« Dieses Argument wird von den meisten Lokalbesitzern bestätigt. »Wenn man erst einen Abendkursus belegen muß, um zu verstehen, was sich musikalisch tut«, sagt der Manager des New Yorker »Birdland«, Oscar Goodstein, »dann ist es kein Wunder, wenn das Publikum ausbleibt.« Je weiter der avantgardistische Jazz in die Bereiche freier Tonalität vordringt, desto weiter entfernt er sich von seinem Publikum. Ich glaube nicht, daß nicht auch der neueste Jazz in der Lage ist, Zuhörer zu mobilisieren. Künstlerisch befindet er sich in dem vielleicht erregendsten Stadium seiner Entwicklung. Niemals zuvor war der Musiker so frei, seine innersten Emotionen in Musik umzusetzen. Aber das potentielle Publikum ist, wie auch in anderen Bereichen avantgardistischer Kunst, kleiner als jemals zuvor. Die neue Musik stellt Anforderungen an die Konzentration des Zuhörers, die ein Nachtlokal-Publikum überfordern. Der Wuppertaler Altsaxophonist Peter Brötzmann, der den avanciertesten ästhetisch überzeugenden Free Jazz spielt, den man heute in Deutschland hören kann, gibt zu, es sei ihm unmöglich, Bandaufnahmen seiner eigenen Musik länger als eine halbe Stunde konzentriert zuzuhören. Daß sich zum Ärger der ernsthaften und technisch fundierten Free Jazz-Spieler angesichts der bis heute fehlenden Bewertungsmaßstäbe für diese Musik vielerlei Stümper und Scharlatane in ihrem Kielwasser tummeln, belastet abermals ihr Verhältnis zum Publikum.

Viele Musiker des herkömmlichen modernen Jazz gehen in dieser Situation in Amerika den Schritt zurück zum Publikum. Can-

nonball Adderley, der Platten mit Musical-Songs aufnahm und sein Nachtclub-Programm durch eine farbige Tanzgruppe bereicherte, sagt: »Die Musiker sind heute vielfach nur noch damit beschäftigt, sich selbst zu analysieren. Früher hatten sie Spaß auf dem Bandstand, und dies teilte sich dem Publikum mit. Heute versuchen sie, sich durch die Musik von ihren Komplexen zu befreien. Es ist moralisch untragbar, zu erwarten, daß das Publikum gutes Geld dafür bezahlt, daß der Musiker nur sein eigenes Ego befriedigt.« Unter dem Etikett »Pop Jazz« produzieren Musiker wie Adderley, Dave Brubeck, Stan Getz, Jimmy Smith, Dizzy Gillespie, Count Basie und viele andere wieder Musik für den Markt. Sie nehmen Alben mit Streichern auf, spielen Film-Melodien und Musical-Songs oder begleiten die großen Stars der Pop Musik: Tony Bennett (Stan Getz, Al Cohn), Trini Lopez (Clark Terry, Thad Jones), Frank Sinatra (Harry Edison) und so weiter. In Filmstudios, Rundfunk- und Fernseh-Programmen, Hotelbars und den Aufnahmerräumen der Plattenindustrie finden immer mehr Jazzmusiker Beschäftigung. Mit vollem Recht überschrieb Eliot Tiegell in der Schallplatten-Fachzeitschrift »Billboard« einen Artikel über diese Entwicklung mit der Zeile »Jazzmusiker erreichen ein neues Publikum«. Selbst ein so konsequenter Musiker wie Art Blakey nahm ein Album mit Melodien aus dem Musical »Golden Boy« auf und kommentierte: »Ich glaube an Organisation und Präsentation. Wie sehr ein Musiker auch versuchen mag, sich selbst seinem Gegenüber mitzuteilen: Es ist immer noch Show Business auf dem Bandstand!«

Für die deutschen Jazzmusiker ist die Show Business-Brücke allerdings viel schwieriger zu begehen als für die Amerikaner. Das deutsche Show Business, urteilt der Musikjournalist Christian Törsleff, befindet sich nicht nur in einer Krise, sondern in einem unterentwickelten Zustand. Seine Bilanz:

Die Varietés sind fast ausgestorben.

Fehlanzeige für große Music Halls und Nightclubs.

Fehlanzeige für Tanzpaläste mit Big Bands.

Fehlanzeige für große und ständige Musik-Shows in Rundfunk und Fernsehen.

Fehlanzeige für eine allseits respektierte deutsche Hitparade. Fehlanzeige für gute deutsche Musikfilme.

Die Konsequenz für den Jazz: der gesamte Entertainment-Bereich ist in Deutschland von den Jazzmusikern fast völlig verlassen. Selbst mit dem besten Willen, dem Publikumsgeschmack Konzessionen zu machen, sehen sie keine Möglichkeit, irgendwo die Zuhörer mit swingenden Klängen zu unterhalten. Die einzige Alternative scheint es zu sein, entweder avantgardistischen modernen Jazz zu spielen, um wenigstens von den Kritikern und einer schmalen »In-Group« von Fans akzeptiert zu werden, oder aber dem Jazz gänzlich den Rücken zu wenden. In einer Analyse der deutschen Jazz-Situation schreibt Karl Heinz Nass: »Von Ausnahmen abgesehen, finden wir eine Avantgarde, die ständig nach neuen Ausdrucksformen sucht, und eine Nachhut, die sich immer mehr vom Jazz entfernt und manchmal erst mühsam zusammengesucht werden muß, wenn es gilt, für eine Plattenfirma ein weiteres melancholisches Rückzugsgefecht zu liefern. Zwischen Avantgarde und Nachhut mußte sich eigentlich das Gros befinden. Aber davon ist wenig zu sehen. Da sind einige berühmte Namen, deren Träger für Taten gefeiert werden, die zehn, zwanzig oder auch vierzig Jahre zurückliegen. Andere gibt es, die sind heute so hörensenswert wie am ersten Tag. Aber das sind die Stars. Nach ihnen kommt wenig. Ganze Provinzen des Jazz scheinen von der Masse der Berufsmusiker verlassen.«

Wer sich in der amerikanischen Jazz-Situation einigermaßen auskennt, weiß, daß die avantgardistischen Jazzformen, die Kunst-Anspruch erheben, von einer breiten Basis getragen wer-

den, auf der Jazz oder jazzähnliche Klänge als Funktionsmusik auftreten. Diese Ebene kennt keinerlei ökonomische Schwierigkeiten: die Gospelmusik der Schwarzen Kirchen, der Blues und Rhythm & Blues in den schwarzen Großstädten, der Touristenjazz in New Orleans, die jazznahe Folklore auf dem Lande, die Swing-Combos in den Hotelbars, die swingende Pop-Musik in Musicaltheatern, TV-Shows, Musikfilmen und auf dem Plattenmarkt und schließlich die neue Pop Jazz-Welle der Getz, Adderley & Company. Jazz ist dort Teil einer funktionierenden Populärkultur, die Tag für Tag bemerkenswerte Spitzenleistungen hervorbringt. In Deutschland fehlt heute diese Basis und ich zweifle daran, daß der Amateurjazz allein sie zu ersetzen vermag.

Von der Überzeugung ausgehend, daß der Jazz eine künstlerische Musik sei, haben wir nach 1945 in Deutschland an seinem Kunst-Image gearbeitet. Wir haben ihn, worum uns sämtliche amerikanischen Kritiker beneiden, in die Nähe der besten Exponenten der Hochkultur, in die Nähe Shakespeares, Bachs, der Oper, des Balletts und der zeitgenössischen Lyrik zu rücken vermocht. Aber wir haben vergessen, daß sich der Jazz als Entertainment oder als folkloristische Funktionsmusik hierzulande nicht im gleichen Maße wie in Amerika von selbst versteht. Nach dem Ende des Swing-Zeitalters und der Dixieland-Welle haben Jazz-Musiker und Kritiker den populären Sektor widerstandslos den Beatgruppen überlassen, obgleich der Jazz fraglos ebenso rhythmusbetonte Klänge aufzubringen in der Lage wäre. Wenn Hans Herrmann Körper in »Twen« urteilt, nur Doldinger vermöge noch die Massen in jene Ekstase zu versetzen, die ursprünglich das Jazz-Erlebnis ausmacht, dann hat er damit zweifellos Recht. Über Doldingers Auftritt beim Ball des Internationalen Amateur Jazz Festivals in Düsseldorf berichtete die »Neue Rheinische Zeitung«: »Ekstase, Begeisterung und an Beat grenzender Rhythmus rissen jung und alt von den Stühlen. Vor der Bühne drängten sich die Fans, oben steigerten sich die Musiker, reizten sich durch Zurufe, sanken ermattet nieder, wenn der Beifall losbrandete und die Tänzer sich den Schweiß von der Stirn rieben ...« Ich wünsche mir, wir hätten mehr Bands wie diese.

Wenn der Jazz auf breiter Basis in Zukunft in Deutschland eine Chance haben soll, darf ihm sein Kunst-Image nicht im Wege stehen. Die Avantgarde-Spieler haben jedes Anrecht darauf, dem Publikum nahegebracht zu werden. Neue Klänge können den Zuhörer nur erreichen, wenn sie im Funk gespielt werden und wenn ihre Interpreten Gelegenheit erhalten, sich in Konzerten vorzustellen. Die Jazz-Entwicklung muß weitergehen. Aber wenn wir nicht in absehbarer Zeit vor der gleichen Situation stehen wollen, der sich die neue Kunstmusik Europas heute konfrontiert sieht, nämlich nur noch aus Subventionen zu existieren, müssen wir die Barrieren abbauen, die den Jazz von anderen Erscheinungsformen der Populärkultur trennen. »Ein Hoch auf den Rock'n'Roll« brachte der für seine Avantgarde-Vorliebe bekannte Kritiker Martin Williams eben im »Down Beat« aus. In zwei umfangreichen Artikeln pries er die Entwicklung, die sich gegenwärtig in der populären Musik der Welt vollzieht. »Jazz-Liebhaber fragen heute immer weniger nach Definitionen, sondern sie suchen die Message«, sagt Del Shields. Aus den »Anfängern« sind längst »Kenner« geworden, die sich weniger dafür interessieren, welchen stilgeschichtlichen Platz ein Musiker in der Jazz-Historie einnahm, als vielmehr dafür, wie gut er heute spielt. Was wir für eine gesunde Jazz Situation in Deutschland brauchen, ist mehr mitreißende, das Publikum ansprechende Musik. ■

NEW YORK JOURNEY
INSTITUT FRANÇAIS / KULTURBRAUEREI BERLIN



FEBRUAR - DEZEMBER 2021

RALPH TOWNER

MYRA MELFORD
FIRE & WATER QUINTET

VESNA PISAROVIĆ
w./JOE FONDA & JOHN BETSCH

MARY HALVORSON & SYLVIE COURVOISIER

RAY ANDERSON

POCKET BRASS BAND

CRAIG TABORN

WOLFGANG SCHMIDTKE
ORCHESTRA PLAYS MONK & CHARLIE 'BIRD' PARKER

BILL FRISELL TRIO

LIEBMAN/BRECKER/COPLAND QUINTET
FEAT. DREW GRESS AND JOEY BARON

MARC RIBOT

CERAMIC DOG
w./SHAHZAD ISMAILY & CHES SMITH

OLIWOOD: OLIVER STEIDLE & RUDI MAHALL
PETER EVANS + DAN NICHOLLS

JOE HERTENSTEIN TRIO
AUGUSTO PIRODDA QUINTET



Termine & Informationen unter:
www.jazzwerkstatt.eu