



Penguin Press New York 2024,
von James Kaplan in englischer Sprache

Das Buch fächert die Lebensgeschichten von Miles Davis, John «Trane» Coltrane und Bill Evans, ausgehend von ihrer Mitwirkung am epochalen Album «Kind of Blue»(Columbia, 1959), auf.

Dies ist der Versuch, den Inhalt dieses hoch interessanten, äusserst spannenden und anekdotenreichen Buches, das auch die Geschichte des Jazz in den USA in der Lebensspanne dieser grossen Musiker umfasst, nachzuerzählen.

Jazz ?

Mal einfach als Frage.

Zum einen:

Jazz ist unwichtig, Jazz ist unbeliebt, Jazz ist eine Nische, Jazz ist komische, unverständliche Musik für komische Leute, Jazz ist nicht (mehr) der Rede wert, Jazz ist alt, zwar noch nicht tot, aber riecht nurmehr merkwürdig (Frank Zappa).

Zum anderen:

Jazz ist grossartig, Jazz ist lebendig, Jazz entsteht aus dem Moment, Jazz ist unberechenbar, Jazz ist offen,

und

Jazz ist die wesentliche kulturelle Errungenschaft der USA, erschaffen von Nachfahren jener Verschleppten, die an Orten ausgestossen wurden, wo sie nie hin wollten. Dann aber machten sie doch irgendwie unter Peitschenhieben von weissen Männern und Schmerzen das Beste daraus.

So What?

1959

1959 war für die Jazzgeschichte der Nachkriegszeit ein wichtiges Jahr, abzulesen an den damaligen Plattenneuerscheinungen.

- Der Tenorsaxofonist John Coltrane ist in der Ablösungsphase vom ersten klassischen Miles Davis Quintet und hat durch das im selben Jahr entstandenen Album «Giant Steps» seiner eigenen Karriere einen «Reset» verpasst.

- Ornette Coleman, ein texanischer Newcomer weist mit seinem weissen Grafton Plastic-Altsaxofon und der Platte «The Shape of Jazz to Come» in eine neue Richtung, die später als «Free Jazz» in die Geschichte eingehen wird ist und in Fachkreisen zunächst für erhebliche Unruhe sorgt.

- Dave Brubeck, der Darling des smarten (weissen) Publikums platziert sein Album «Time Out» mit den Titeln «Blue Rondo a la Turk», «Take Five» und seinen Spielereien mit ungeraden Metren weit oben in den Charts; jedenfalls in einer für Jazz eher ungewöhnlichen Höhe.

- Art Blakey's Jazz Messengers und sein damaliger Mastermind Benny Golson setzen für den stilistisch noch übermächtigen Hardbop mit «Moanin'» sozusagen die Referenzgrösse.

- Charles Mingus liefert mit «Mingus Ah Um» nicht nur ein komplexes Werk, das aktuelle Strömungen mit der Tradition verbindet, er lädt seine Musik zudem mit politischem Inhalt auf.

Ausserhalb der Studios, in der Welt draussen, siegt mit Fidel Castro und Ché Guevara die Revolution auf Kuba. US-Vizepräsident Nixon und Sowjet-Chef Chruschtschow streiten in einer Moskauer Ausstellungsküche über das bessere Wirtschaftssystem. Letzterer besucht später im Jahr noch das Disneyland und setzt sich einen Cowboyhut auf. Günter Grass' «Blechtrommel» erscheint und in der Schweiz verweigern die Männer den Frauen das Stimmrecht und versuchen weiterhin tapfer das eidgenössische Patriarchat zu retten.

Dann war da «Kind of Blue», ein Meilenstein, wenngleich diese Affiche die Vorgängerplatte «Milestones» im Namen trug. Für die Musiker gab es ein Davor und ein Danach; denn bald darauf sollten sich die Wege der Musiker trennen.

Die Beteiligten

James Kaplan beleuchtet das Leben von drei Jazzgenies auch jenseits ihrer musikalischen Karriere. Alle drei litten unter gesundheitlichen Problemen, wesentlich durch ihre Drogen- und Alkoholsucht bedingt. Sie mussten sich durch ein Leben kämpfen, das in keiner Weise spielerisch zu bewältigen war. Musik ist nicht nur Kunst, es ist auch ein ziemlich gnadenloses Geschäft. Erfolgreich waren sie alle, aber der Preis war hoch.

Alt wurden sie nicht, doch Miles erreichte mit 65 immerhin das Pensionsalter. John Coltrane wurde 41 und Bill Evans 51 Jahre alt. Auch die übrigen Beteiligten, der Altsaxofonist Julian «Cannonball» Adderley (47), der zweite Pianist Wynton Kelly (49) und der Bassist Paul Chambers (34) teilten das kurze, ungesunde Leben. Die Ausnahme bildet Schlagzeuger Jimmie Cobb, der offenbar einen markant gesünderen Lebensstil pflegte; er wurde 91 und verstarb 2020.

Obwohl sie nicht aus ärmlichen Verhältnissen kamen, verweisen die weiteren Lebensläufe nicht zuletzt auf die soziokulturellen und ökonomischen Umstände, die damals in den USA am Ende der Eisenhower-Ära herrschten. Diese manifestierten sich oft in offenem oder verdecktem Rassismus. Bill Evans, der Pianist und einzige weisse Mitwirkende, war gelegentlich der Missgunst der schwarzen Kollegen und speziell den liebevoll gemeinten Hänseleien des Chefs, sozusagen aus Ausdruck einer «Retourkutsche», ausgesetzt. Die Drei, die hier im Fokus stehen, hatten ihre je eigenen künstlerischen Profile, die sie im Nachgang zu «Kind of Blue» in ihrer Solokarriere schärften. Dies trifft gewiss auch für Cannonball zu. Wynton Kelly, Paul Chambers und Jimmie Cobb stehen etwas abseits der Beobachtung.

Miles Davis I

Miles Davis entstammte einem wohlhabenden Elternhaus. Sein Vater war ein angesehener Zahnarzt und Eigentümer einer Farm im ländlichen Illinois.



Schon früh hatte er viel an musikalischer Vergangenheit im Gepäck, bald versehen mit einem bekannten Namen. Denn er hatte schon früh in den Clubs der New Yorker 52nd Street mit Charlie Parker und den damals namhaftesten Bop-Musikern wie Thelonious Monk, Horace Silver, J.J. Johnson, Sonny Rollins, Max Roach, Art Blakey zusammen gespielt.

«Birth of the Cool», das zehn Jahre vor «Kind of Blue» entstandene, aber erst 1957 veröffentlichte Werk in Zusammenarbeit mit den Arrangeuren Gil Evans und Gerry Mulligan markierte einen ersten Höhepunkt und stand, wie der Name andeutet, im Übergang vom

Bebop zum sogenannten Cool Jazz. Der kurzlebige Club «Royal Roost» in New York diente den Musikern als Labor. Miles hatte schon da seinen einmaligen und unverwechselbaren Ton und seine Rolle als Boss gefunden.

Die erste Auslandsreise brachte den 23-Jährigen nach Paris ans legendäre «Festival de Jazz» von 1949. Aus der Sicht von Afroamerikanern war Paris ein Paradies, das scheinbar nicht von Rassismus verunstaltet war. Sie waren ja keine Nordafrikaner, sondern Angehörige der Nation, die wenige Jahre zuvor mitgeholfen hatte, das Land von den Nazis zu befreien. Sie brachten obendrein eine revolutionäre Musik mit: Bebop.

Die Anziehungskraft von Paris auf US-Intellektuelle war schon nach dem Ersten Weltkrieg, in den Zeiten Ernest Hemingways oder Gertrude Steins, ausgeprägt.

Der coole und ausserdem blendend aussehende Miles Davis fand schnell Zugang in den Pariser Philosophi:innenkreis um Jean-Paul Sartre und Simone de Beauvoir. Dort kam er bald in Kontakt mit der Chansonnière Juliette Gréco, mit der er eine Liaison einging.

Dies vorweg: Er übte zeitlebens auf Frauen eine grosse Attraktion aus, aber sein oft machohaftes, gelegentlich gar gewalttätiges Verhalten ihnen gegenüber liess eine gewisse Ambivalenz bezüglich der Einschätzung der Persönlichkeit des Stars aufkommen. Die dunkle Seite des «Prince of Darkness» wurde erkennbar, zumal in Fällen, wo noch Drogen im Spiel waren und die Schmerzen, die er vor allem in späteren Jahren an der Hüfte litt, unerträglich wurden. Die ungute Mélange erzeugte dann gelegentlich paranoide Zustände und unberechenbares Verhalten. Seine diversen Ehefrauen bekamen die Folgen davon ab und zu schmerzhaft zu spüren.

Exkurs

Abseits der Bühne kann ein solches Leben an Glanz verlieren. Uns als konsumierendem Publikum stellt sich die Frage, ob wir bereit sind, hinter die Kunst in mögliche Abgründe zu blicken.

Interessieren uns die menschlichen Dramen? Oder wollen wir uns entspannt der reinen Verklärung hingeben? Sind wir schlichte Geniesser einer Kunst, von der wir nicht genau wissen unter welchen Umständen sie jeweils entstanden war?

Sucht, Lebenskampf, Ausbeutung prägte das Leben vieler Musiker:innen. Sind wir nicht auch Profiteure solcherlei Verhältnisse? Haben wir nicht auch von ihrer Sucht gelebt? Sozusagen als sauber gebliebene «Sekundärsüchtige»? Brauchten wir womöglich ihre Sucht, um die unsrige zu stillen? Ist uns bewusst, dass Kunst manchmal schiere Überlebenskunst ist?

Der Alltag dieser drei Musiker konnte das Leben phasenweise verdüstern. Dies gehört auch zur Geschichte, die uns James Kaplan im Buch eindrücklich erzählt.

Denn gerade im Jazz, einer Kunstform, die wesentlich von Improvisation und Spontanität lebt, wirkt die Befindlichkeit der Künstler:innen, die oft Einwirkungen von aussen geschuldet ist, unmittelbar in die Performance hinein. Das passende Stichwort ist «Blues». Wir dürfen die soziale und ökonomische Komponente in diesem Geschäft nicht übersehen, die oft genug brutal ist und die Beteiligten an die Grenzen bringt. Da geht es manches Mal buchstäblich ums Lebenserhalt in einem Markt, der eben auch der kapitalistischen Profitlogik folgt. Vor allem im «Land of the free». Da geht es aber auch um Rassismus und Missgunst. Welcher Art Leben will man sich aussetzen und welche Hilfsmittel sind im Angebot? Da liegt leider der Griff zu Drogen und Alkohol, denen in diesen Zeiten viele verfielen, sehr nahe. Deren Beschaffung ist nicht nur kostspielig, vor allem beginnen sie die Persönlichkeit und zwischenmenschlichen Beziehungen zu zersetzen und die Geldmittel aufzufressen. Gleichzeitig nimmt die Verlässlichkeit beim Einhalten von vertraglichen Verpflichtungen, die für die Ausübung des Musikerberufes auch notwendig sind, ab. Immerhin bestand im Jazz, einer Improvisationskunst par excellence, immer die Möglichkeit, unentschuldigte Absenzen von Kollegen auf der Bühne, kreativ auszugleichen...Konnte man bei Auftritten jedoch genug Energie anzapfen, spielte man als gäb's kein Morgen.

Umso wichtiger wird das soziale Umfeld, verständige Managerinnen und engagierte Produzenten, die an die Künstler glauben. Oft waren es die den Musikern nahe stehenden Frauen, die sich in Ersatzmütter verwandelten und den unsteten Partnern immer wieder in die Spur halfen. Einige fanden sich in Songtiteln wieder. Als Beispiele seien hier die legendäre Baroness Pannonica de Koenigswarter (Pannonica, Nica's Dream), Nellie Monk (Crepuscule with Nellie), Juanita «Naima» Austin Coltrane (Naima), Bill Evans' Managerin Helen Keane (One for Helen, Song for Helen) genannt. Miles Davis widmete der ersten Ehefrau, der Tänzerin Frances Taylor den Titel «Fran-Dance», der zweiten Betty Mabry «Mademoiselle Mabry» ansonsten schmückten seine Frauen ab und zu das Plattencover; zumeist war er aber selbst im Bild...

Es musste also aufgetreten, gespielt, eingespielt, also vor allem Geld verdient werden. Drogen haben ihren hohen Preis und wenn deren «Genuss» vermeintlich zur Voraussetzung für die kreative Ausübung des Berufs geworden ist, dann ist der Teufelskreis geschlossen. Einigen ist der äusserst schmerzhafteste und mühselige Ausstieg gelungen, andere haben es von Zeit zu Zeit versucht, sind aber immer wieder in die Sucht zurückgefallen, einige konnten oder wollten es nicht. So einer war Bill Evans.

Bill Evans I

Obwohl drogensüchtig, war Bill Evans eine sanfte, liebenswürdige Persönlichkeit. Und blieb es bis zuletzt. Er hatte die Sucht in seine Persönlichkeit eingebaut und mochte darüber nicht reden. Sein introvertiertes Naturell liess ihn oft an der eigenen Kunst zweifeln, aber an mangelndem Rüstzeug, das er aus seiner Jugend mitgebracht hatte, konnte es nicht liegen.



Die Herkunft aus einem weissen Mittelstandsmilieu in New Jersey, ermöglichte ihm eine gepflegte, klassisch pianistische Ausbildung am «Southeastern Louisiana College» mit gründlichem Studium der Werke Mozarts, Beethovens oder Schuberts. Die Nähe von New Orleans löste in ihm jedoch ein Erweckungserlebnis aus, in dem die Faszination des Jazz und des Konzepts der Improvisation aufblühte. Als

analytischer und gebildeter Menschen, der auch die moderne Klassik durchdrungen hatte, rang er mit sich, welche Richtung er musikalisch einschlagen wollte. Das Resultat ist bekannt.

Während des Koreakrieges war er zwar in der Armee, spielte aber weitab von der Front Flöte und Piccolo(!) in der Fifth Army Band in Fort Sheridan, nahe Chicago, wo er sich nach der Entlassung in Jazzclubs ans Piano setzte.

1955, als die Jazzwelt in New York unter dem Schock des frühen Todes von Charlie «Bird» Parker (35) stand, kam Bill Evans in die Stadt, wo er seine Studien im «Mannes Colleges of Music» fortsetzte. Im damaligen Zentrum des modernen Jazz klopfte er die Jazzclubs ab und stieg ein, wo immer sich eine Gelegenheit bot. Da geriet er an den grossen Theoretiker und Komponisten George Russell, den Verfasser des «Lydian Chromatic Concept of Tonal Organisation». Darin wird das Konzept der Skalen (Modi) als Tongefässe anstelle von Akkordfolgen (Changes) in üblichen Songstrukturen vorgestellt. Die Skalen machen demnach eine wesentlich grössere Tonpalette für die Improvisation verfügbar als es innerhalb der Grenzen der traditionellen Funktionsharmonik möglich wäre. Die Folgen aus dieser Erkenntnis werden bald zu hören sein und das Ergebnis wird mithin unter dem Begriff «Modal Jazz» einsortiert.

In Russells «Smalltett» konnte sich Bill an den eigenwilligen, zuweilen etwas schrägen Kompositionen des Leaders abarbeiten. Durch seinen alten Kumpel, dem Gitarristen Mundell Lowe, kam er mit Bill Grauer und Orrin Keepnews, den Gründern des Labels «Riverside» in Kontakt. Dieses hielt ihn bis 1962 unter Vertrag und hatte mit Thelonious Monk schon einen Giganten ins Haus geholt, dessen Pianistik sich indes markant von jener Evans' abhob. Im Sommer 1956, anlässlich eines Gigs im «Village Vanguard», wo er als unbekannter Solo-Pianist im Wechsel mit dem «Modern Jazz Quartet» auftrat, erblickte Bill während des Spiels am Ende seines Flügels einen intensiv zuhörenden Gast: Miles Davis.

Miles Davis II

Miles suchtbedingte Unzuverlässigkeit verhinderten in den frühen Fünfzigern die Möglichkeit längerfristige Verträge mit «Big Labels» einzugehen, zumal er keine feste Band hatte. Die Qualität der Musik litt keineswegs und so konnte er einige Platten für die kleineren, flexibleren Labels «Prestige» und «Blue Note» mit wechselnden Besetzungen einspielen. An Versuchen von der Droge wegzukommen fehlte es nicht, denn er konnte sich zu diesem Behuf immer mal wieder auf die Farm seines Vaters im ländlichen Illinois zurückziehen.

Um Miles' Finanzen stand es nicht gut und seine Reputation unter den Kritikern und Clubbesitzern war angekratzt. Der Tod des grossen Charlie Parker im März 1955, seinem Boss Mitte der

Vierzigerjahre, schockte auch ihn. Im April stellte er jedoch ein neues Quintett mit Sonny Rollins am Tenor, dem Pianisten Red Garland, dem Bassisten Paul Chambers und «Philly» Joe Jones am Schlagzeug zusammen. Red Garland hatte es ihm schon deshalb angetan, weil er seine Leidenschaft fürs Boxen teilte und seiner Vorstellung vom Pianospiele, die von Ahmad Jamal beeinflusst war, entgegen kam. Garland liess sein flüssiges, swingendes Solospiel oft dramaturgisch gekonnt in Blockakkorden aufgehen.

Da auch Rollins in Drogenproblemen steckte, musste Miles nach einem neuen Saxofonisten Ausschau halten. Der Bassist/Cellist Oscar Pettiford empfahl ihm Cannonball Adderley, welcher aber verantwortungsbewusst einen Lehrauftrag in seiner Heimat Florida erfüllen wollte. Darauf brachte Philly Joe Jones John Coltrane ins Spiel.

John Coltrane I

Seine erste Aufnahme machte John Coltrane 1946 als Mitglied einer Navy Band in einem Studio auf Oahu, Hawaii. Er mochte indes die Navy schon deshalb nicht, weil sie per Reglement streng segregiert war. Weisse Musiker durften Vollzeit spielen, während Schwarze daneben den Zumutungen und der



Ödnis des normalen Dienstbetriebs ausgesetzt waren. Er wurde dennoch als guter Seemann eingestuft und war schon als Einzelkind, aus einer Mittelstandsfamilie herkommend, wenig verhaltensauffällig gewesen.

Vielen afroamerikanischen Familien war es ein Anliegen, ihren Kindern wenn immer möglich zu musikalischer Bildung zu verhelfen. Trane war ein besonders eifriges Kind, das Klarinette übte, wann und wo es konnte. Von diesem geradezu besessenen Üben konnte sich auch der Erwachsene bis ans Lebensende nicht lösen.

Beim kurzen Weg von der Klarinette zum Altsaxofon musste Trane in Zeiten der Vorherrschaft von «Bird» nicht lange nach Vorbildern suchen. Daneben schürfte er wie die späteren Kollegen Miles Davis und Bill Evans in den Tiefen der modernen europäischen Klassik.

Der Altsaxofonist und Sänger Eddie «Cleanhead» Vinson, ab 1949 sein neuer Chef, wies ihn an, zum Tenor zu wechseln, da er neben sich keinen zweiten Altisten duldete. Auf diesem Instrument fehlte ihm jedoch eine Leitfigur und in Vinsons R&B Musik sah er ebenfalls nicht seine musikalische Heimat. Schon eher war es die Big Band von Dizzy Gillespie, die in diesen Zeiten aber schon aus ökonomischen Gründen kaum eine Zukunft hatte und zunächst zum Septet und schliesslich zum Sextet schmolz. Dizzy, der auch ein integrierter und verlässlicher Geschäftsmann war, wollte sich indes nicht dauernd über die Drogen- und Alkoholprobleme seiner beiden Saxofonisten Jimmy Heath und Coltrane ärgern und entliess sie kurzerhand. Zwar war er immer überzeugt, dass sie herausragende Musiker seien und gab ihnen daher oft eine zweite Chance, so auch Trane. Dieser arbeitete daraufhin jedoch mehrere Jahre als Freelancer. Er hatte auch Engagements bei Earl Bostic und Johnny Hodges, von dem er sich gleichfalls wegen suchtbedingter Unzuverlässigkeit trennen musste. Seine musikalischen Fähigkeiten waren indes bei seiner Übungswut nicht geschwunden, im Gegenteil. Miles wusste also, woran er mit Coltrane war, wenngleich dieser in seiner Introvertiertheit immer an sich zweifelte. Nach einigem Hin und Her kamen sie dann doch zusammen.

Ebenfalls zusammen kamen Trane und Juanita (Naima) Austin, eine ernste, zum Islam konvertierte, alleinerziehende Mutter einer kleinen Tochter. Sie heirateten im Herbst '56, und Trane hoffte, dass es ihm mit ihrer Unterstützung gelänge, ein besserer Mensch zu werden.

Miles Davis III – Quintett Nr. 1

Miles kümmerte sich weniger darum, wie gut oder schlecht er als Mensch war, er pflegte weiterhin seine mürrische Unnahbarkeit. Auch gegenüber dem Publikum, dem er oft den Rücken zeigte und nie Ansagen machte. Dies mag allerdings auch an seinen, von einer Operation malträtierten, Stimmbändern gelegen haben, die ihm seine eigenartig tonlose Stimme eingetragen hatte. Nun gut, für die Tonerzeugung hatte er ja ein passenderes Instrument zur Verfügung.

Immerhin hatte er sich nun vorübergehend von der Drogenabhängigkeit gelöst und die Personallücke in der Frontline des ersten klassischen Quintetts geschlossen.

George Avakian, ein Produzent armenischer Herkunft und damals bei «Columbia», war einer der vielen Immigranten, die im Schallplattengeschäft zugange waren. Er wollte nun Miles an Bord holen. Aber zuvor musste er mit Bob Weinstock, dem Gründer von «Prestige Records» ein Agreement finden, um Miles aus dem laufenden Vertrag mit «Prestige» herauszulösen. Die Lösung liegt uns in Form verschiedener grossartiger Alben aus den Jahren 1955/56 vor:

Der Erstling des Quintetts bei «Columbia» war «'Round About Midnight», der im Oktober 1955 bzw. Juni/September 1956 aufgenommen und 1957 veröffentlicht wurde.

Der 11. Mai und der 26. Oktober 1956 müssen für das Quintett zwei ziemlich anstrengende Tage gewesen sein, denn in diesen zwei Sitzungen wurden für «Prestige» noch die vier geschuldeten Alben «Cookin', Steamin', Relaxin', Workin' with the Miles Davis Quintet» in Rudy Van Gelders Studio in Hackensack NJ, eingespielt. Da die Tracks praktisch ohne Wiederholung in einem Zug durchgespielt wurden, ist ihnen beinahe die Frische eines Live-Auftritts eigen.

Sie erschienen verteilt über die Jahre von 1957 bis 1961 und begründeten den Ruf John Coltranes neben Sonny Rollins als wesentliche Tenorstimme der Zeit.

John Coltrane II – Miles - Monk

1956 zählte John Coltrane, ein Jahrgänger von Miles, schon 30 Jahre, die Aufnahmen dokumentierten jedoch, dass er in seiner musikalischen Bedeutung zweifellos in die Nähe von Miles gekommen war. Das Fachmagazin «Down Beat» bewertete es damals anders: Fehlen von melodischem Inhalt, schrilles und gelegentlich zielloses Spiel...Ein paar Jahre später, beim Zusammenspiel mit Eric Dolphy, wird das Urteil noch härter ausfallen. Doch davon weiter unten.

Miles Davis hatte sich mit grösster Anstrengung von den Drogen ferngehalten; dabei blieb er indes allein. Seine untereinander befreundeten und in der Sucht verbundenen Kollegen spielten bei der fälligen, mühseligen Trockenlegung nicht mit, was der Band gelegentlich die Titulierung «D and D'Band - Drunk and Dope» eintrug. Bei Club-Auftritten war der desolate Zustand einzelner Bandmitglieder augenfällig. Trane zum Beispiel verzog sich in den Pausen oft in die Keller der Clubs, übte dort besessen und griff zu einer Mischung von Wein und Bier. Ob noch ein Heroinkick hinzu kam, wurde vermutet, denn Trane war ohnehin nicht besonders kommunikativ und kaum bereit, über seine schlechten Gewohnheiten zu sprechen. Da überrascht es nicht, dass es zu Streitereien kam, so dass sich Miles mit einer All Star Band nach Europa absetzte und nahe daran war, den Job als Musiker hinzuschmeissen; das Wort «Jazz» mochte er nicht mehr hören.

Miles, der Trane überaus schätzte, redete auf ihn ein, machte ihn darauf aufmerksam, dass Produzenten, welche ja häufig in Clubs aufkreuzten, trotz der musikalischen Qualität angesichts seines Zustandes kaum Interesse an einer Zusammenarbeit haben würden. Miles feuerte Trane und mit ihm Philly Joe Jones, von dem er glaubte, er übe auf Trane einen schlechten Einfluss aus.

Wir schreiben das Jahr 1957, als John Coltrane ernstlich daran ging, seinen selbstzerstörerischen Lebenswandel zu ändern. Er sprach von einem «spirituellen Erwachen», das, wie man weiss, Leben und Musik inskünftig massgeblich bestimmen wird. Zuvor trat er aber den Gang durch die Vorhölle des kalten Entzuges, auch «Cold Turkey» genannt, an.

Da war Thelonious Monk, der Solitär in der Geschichte des modernen Jazz, der von Trane überzeugt war und ihm versprach, er könne jederzeit bei ihm, Monk, einsteigen. Zuvor konnte Coltrane jedoch drei Alben für Prestige aufnehmen, die ihn erstmals als Leader vorstellten.

Das «Five Spot Café» in New York lebte nur sechs Jahre, zwischen 1956 und 1962, ist aber in seiner Bedeutung für die damalige Avantgarde kaum zu überschätzen. Dies zeigt nur schon das erste offizielle Engagement vom November 1956. Angesagt war das Trio des nachmaligen Free Jazz Pianisten Cecil Taylor. Aber auch das Ornette Coleman Quartett mit dem Pockettrompeter Don Cherry machte dort zwei Jahre später Furore. Dessen auf zwei Wochen angelegtes Engagement wurde auf zehn gestreckt, so dass alles was Rang und Namen in der New Yorker Jazzwelt hatte, einen Eindruck von der neuen, revolutionären Musik gewinnen konnte. Zudem hatten dort weitere Neuerer wie der Multiinstrumentalist Eric Dolphy oder der Tüftler George Russell ihre Auftritte. Und eben auch das Monk Quartett mit John Coltrane.

Zunächst waren ab Juli 1957 sechs Wochen geplant, daraus wurden sechzehn und schliesslich ein halbes Jahr. Monk war ja nun wirklich der Revolutionär der frühen Stunde und mit ihm zu spielen war nicht einfach. Die Erfahrung hatte vor Jahren schon Miles Davis gemacht, der sich bei seinen Soli Monks Klavierbegleitung im Rücken vehement verbeten hatte. Also bedurfte es einer gewissen Einarbeitungszeit, zumal Monks musikalische Drehungen und Wendungen nicht immer berechenbar waren. Er hatte auch die Angewohnheit, sich in aufgedrehter Stimmung von seinem Arbeitsplatz zu erheben, ein Tänzchen hinzulegen oder sich für längere Zeit an die Bar für einem Drink zurückzuziehen, um zu hören und zu sehen, was seine Mitarbeiter mit seinen kompositorischen Vorgaben anzustellen wussten. Trane hatte also viele Freiheiten, aber wie so oft, ist der Genuss von Freiheit zuweilen belastend. Wenn vom Piano nichts mehr kam, wurde die Zusammenarbeit mit dem Bassisten umso wichtiger und der ideenreiche Wilbur Ware war eine ideale Besetzung. Jedenfalls war es eine bedeutende Lehrzeit und Entwicklungsphase in Tranes Karriere. In dieser Zeit nahm er auch sein legendäres und einziges Album für Blue Note in Rudy Van Gelders Studio unter seinem Namen auf: «Blue Train». Er wählte die Musiker aus und schrieb bis auf die Kern/Mercer Komposition «I'm Old Fashioned» sämtliche Stücke selbst. Unüberhörbar hatte nun John Coltrane die ganz grosse Bühne betreten.



Miles Davis IV – Gil Evans

Miles hatte die anderen Tenorkoryphäe Sonny Rollins geholt und neben Garland und Chambers Art Taylor als Schlagzeuger angeheuert. Das Quintett spielte in der Zeit von Monks «Five Spot» Engagement im ebenfalls berühmten «Café Bohemia», doch Miles musste natürlich hören und sehen, was Trane bei Monk machte. Bei aller Anerkennung der Qualitäten von Rollins und Taylor, erinnerte er sich wehmütig an die Zeit mit Coltrane und Philly Joe Jones. Auch Cannonball Adderley, der parallel zu Miles mit Bruder Nat im «Bohemia» spielte, wollte auf ein Davis-Angebot (noch) nicht einsteigen.

Inzwischen war George Avakian auf die Idee gekommen, Miles ein grossorchestrales Projekt schmackhaft zu machen, worauf dieser sofort einstieg. Nach «Birth oft he Cool» lag es nahe, dafür



wieder Gil Evans, dem Miles absolut vertraute, einzuspannen. Es entstand «Miles Ahead», ein erfolgreiches Werk, in dem Evans' mittels seiner eher in melancholischer Stimmung angelegten Arrangier- und Kompositionskunst die zentrale Solostimme von Davis' hier verwendetem Flügelhorn vortrefflich inszenierte. Evans' zudem eigenwillige Instrumentierung mit viel Blech und nur einer Saxofonstimme, fern des Standard Big Bandformats, erlaubte ihm stilistisch eine Art «Third Stream»-Position, irgendwo zwischen Klassik und Jazz.

Im selben Jahr flog Miles Davis nach Europa, wo er in Paris die Musik zum Louis Malle-Film «Ascenseur pour l'échafaud», zusammen mit den Franzosen Barney Wilen ts, René Urtréger p und Pierre Michelot b, sowie dem alten, nun in Paris niedergelassenen Kumpel Kenny Clarke d, live improvisierend zu den bewegten Bildern einspielte. Eine Novität, die gut zur «Nouvelle Vague» passte; und wohlgermerkt, Louis Malle bekam den besten Miles, den er sich nur wünschen konnte.

Die Dinge gerieten in Fluss. Für Sonny Rollins brach die Zeit des ersten Sabbaticals mit dem störungsfreien und ungestörten Üben unter der Williamsburg Bridge in New York an, während John Coltranes Lehrzeit bei Monk sich dem Ende zu neigte.

Am Ende des Jahres hatte Miles alle wieder vereint: Trane, Garland, Chambers, Philly und sozusagen als weihnachtliche Zugabe, auch Cannonball. Das Sextett stand. Damit war Staat zu machen und im Februar/März 1958 ein neues Album mit doppeldeutigem Titel: Milestones.

Das Thema des Titelstücks war jeweils das Erkennungssignal für Heinz Wehrles samstäglische Sendung «Jazz heute» des Schweizer Radios.

In diesem Stück mit kraftvollem Vortrieb kam erstmals das modale Konzept mit zwei Skalen(G dorisch-A aeolisch) zur Anwendung. Hier spielte Miles wiederum Flügelhorn; eher ungewöhnlich bei einem Stück dieses Typs. Unüblich war auch, dass er auf einer Platte mit seinem Namen dem Pianisten Red Garland eine Trio-Nummer überliess: «Billy Boy», ein Traditional. Wollte Miles demonstrieren, welch grossartiges Rhythmusteam er habe? Und er hätte recht, den die Drei zeigen was sie drauf haben. Das Trio swingt wie vom Teufel gehetzt durch diese Nummer. Es war sozusagen die Abschiedsvorstellung von Garland, der des Lebens mit der musikalischen Neuausrichtung auf Modalität nicht recht froh wurde.

Bei «Sid's Ahead» setzte sich Miles gar selber ans Klavier. Im Übrigen steckte das Programm stilistisch noch ziemlich in der Hardbop-Tradition.

Im März gewährte Miles bei «Blue Note» auf «Somethin' Else» Cannonball Adderley seine einmalige Mitarbeit als Sideman, obwohl dieses grossartige Album von vorne bis hinten eine Davis-Färbung aufweist und der «Kind of Blue»-Qualität nahe kommt.

George Avakian hatte Columbia zwischenzeitlich verlassen, sein Nachfolger Cal Lampley, ein Afroamerikaner, was unter Produzenten neu war, schlug eine weitere Gil Evans-Miles Davis Kooperation vor: Die Adaption von «Porgy and Bess». Aber was soll ein Miles Davis mit einer von Weissen (DuBose Heyward, Ira Gershwin, Libretto, Bruder George, Musik) 1935 komponierten «Negeroper» anfangen? Die Idee stiess bei Miles zunächst auf rüde Ablehnung, zumal es 1958 geradezu eine «Porgy and Bess»-Welle gab: Den Goldwin/Preminger-Film mit Sydney Poitier, Sammy Davis jr. und Dorothy Dandridge, eine Ellington Version und vor allem eine mit dem Traumpaar Louis Armstrong und Ella Fitzgerald. Beim weiteren Nachdenken schwante Miles indes, dass Gil Evans gewiss etwas Besonderes daraus machen würde und er, Miles Davis, dem Werk seinen Stempel aufdrücken könne. So kam es dann auch.

Gil Evans hatte das Ganze als Instrumentalwerk recht eigentlich re-komponiert und Miles an Trompete und Flügelhorn alle Stimmen auf den Leib geschrieben. Die ausserordentliche Orchestrierung kannte man schon von «Miles Ahead» und hier passte die melancholische Grundierung noch besser. Dieses Werk ist etwas vom Besseren, was im 20. Jahrhundert an Musik unter die Leute gebracht wurde. Diese Meinung teilten aber längst nicht alle. Vor allem afroamerikanische Intellektuelle wie die Schriftsteller Ralph Ellison und Albert Murray empfanden diese Musik beinahe schon als Verrat an der Tradition schwarzer Musik. Murray meinte gar, dies sei nichts weiter als ein schlechter Aufguss über Rückstände aus Ellingtons «Pastell Periode».

Bill Evans II – Miles

Miles suchte also einen Pianisten, der wusste, wie man mit Modalität umgeht und besann sich eines alten Freundes, der auf dem Gebiet *der* Fachmann war und den er sogleich anrief: George Russell. Dieser nannte den Namen Bill Evans. War das nicht dieser weisse Brillenträger, den Miles schon mal gesehen und gehört hatte? Der nächste Anruf von Miles ging demnach an Bill und liess den Empfänger des Telefonats verwirrt und zweifelnd zurück. Es würde ein Sprung ins kalte Wasser werden, aber schwimmen lernt man nun mal nur im Wasser. Miles hatte inzwischen auch genug vom unzuverlässigen Verhalten des Junkies Philly Joe Jones und ersetzte ihn durch Jimmie Cobb. Somit stand die Band, die wie kaum eine andere, Jazzgeschichte schreiben würde.

Miles griff nun bei Auftritten auf Nummern zurück, die ein eher gemächliches Tempo zuließen, wie etwa «On Green Dolphin Street» oder «Stella by Starlight» in denen das unverwechselbare Pianospiele Bill Evans' bereits erkennbar war und besonders zur Geltung kam. Da stand weder Technik noch schiere Tastenakrobatik im Vordergrund, sondern der ganz spezielle Anschlag, die Voicings (vertikale Schichtung von Akkordtönen ausgehend vom Grundton) in Verbindung mit einem besonderen Gefühl für Rhythmus und Pausen; d. h. auch nicht gespielte Noten haben Bedeutung. Es war als würde das Piano beseelt, oder wie Evans selbst meinte, das Instrument mit Emotion aufgeladen. Das musste Miles gefallen, der ja auch nicht der ganz grosse Trompetenvirtuose im Stil Dizzy Gillespies war, sondern eher ein Ton- oder Klangkünstler. Für die Eruptionen war der suchende Coltrane zuständig und für das bluesige und dennoch elegante, kraftvolle Spiel Cannonball. Paul Chambers sorgte für Erdung und Jimmie Cobb für den Puls und den Swing, wenn's denn sein musste.

Der Mann am Piano mit dicker Brille sah aus wie man sich einen weissen Intellektuellen, der er ja auch war, eben vorstellt: Ein Bewunderer des englischen Dichters und Malers William Blake (1757-1827). Einer, der sich mit Zen-Buddhismus befasste und vor allem mit der modernen Klassik eines Debussy, Ravel, Stravinsky, Rachmaninoff oder Khatschaturjan. Er musste es ertragen, dass das schwarze Publikum weder sein Spiel noch ihn selbst mochte. Doch Miles stand zu ihm, weil er ihn und keinen anderen am Piano haben wollte. Er würde von ihm lernen können. Sie diskutierten häufig stundenlang über Musik. Miles wäre nicht Miles gewesen, wenn er sich auf Kompromisse eingelassen hätte.

Aber über dieser Supergruppe hing die dunkle Drogenwolke. Miles war zwar weg vom Heroin, nicht aber von Kokain und Alkohol. Trane war zwar frei davon, stopfte sich aber mit Süßigkeiten voll. Cannonball war nie auf harten Drogen, litt jedoch an Diabetes und Migräneanfällen. Bill Evans war schon seit Militärzeiten mehr oder wenig scharf auf Heroin. Wie Paul Chambers, bei dem wiederum noch Alkohol hinzu kam. Und Jimmie Cobb? Wie gesagt, er wurde 91, hatte schon früh gesehen, was Drogen anrichten und wollte damit nichts zu schaffen haben.

Bills junge, schwarze Freundin, die verzweifelt versuchte, ihn vom Heroin weg zu bringen, scheiterte,

meinte aber, er leide sehr unter dem reziproken Rassismus vom schwarzen Publikum und schwarzen Kollegen, «statt Jim Crow eben Crow Jim». Dazu käme er aus einer Familie, in der Depressionen nicht fremd seien und chaotische Verhältnisse herrschten. Am schwersten tat sich übrigens Trane mit Bill Evans, eigenartigerweise zwei ähnlich gelagerte, introvertierte Persönlichkeiten und beide mit steten Zweifeln an ihrer musikalischen Potenz. Vielleicht hatte die Aversion gerade in der Ähnlichkeit ihre Quelle...

Bill Evans nahm ausserhalb Miles' Band mit Cannonball, Paul Chambers und Philly Joe Jones Platten auf, nie aber mit John Coltrane.

Er hatte immer das Gefühl, in Miles' Band fehl am Platz zu sein und spürte auch die Abneigung des (schwarzen) Publikums on the Road, wenn sein lyrischer Ansatz und die Sensibilität völlig unterzugehen drohten. Dies alles zehrte an ihm und dennoch glaubte er, sich letztlich persönlich und musikalisch entwickeln zu können; er hatte also den Glauben an sich noch nicht verloren. Im November 1958 forderte jedoch ein «Burnout» - damals noch schlicht ein Zustand von Erschöpfung -, nach einem letzten Auftritt mit der Gruppe im «Village Vanguard» seinen Rückzug und eine längere Pause. Er sollte nur für die Aufnahmen von «Kind of Blue» im Folgejahr nochmals für Miles Davis ans Piano zurückkehren.

John Coltrane III - Cannonball

Im Frühjahr 1958 nahm John Coltrane die letzten Einspielungen für «Prestige» vor und es zeigte sich in seinem Spiel ein Element, das unter dem Begriff «Sheets of Sound» zu einem Kennzeichen wurde. Da werden in rasendem Tempo die Skalen einer vorgegeben Akkordfolge hinauf und hinunter gespielt, ein eigenwilliges Verfahren, das neben technischer Fertigkeit ziemlich viel an Übung und Forscherdrang voraussetzte, an denen es natürlich Trane überhaupt nicht gebrach. Man könnte kalauern, dass Coltrane eben wieder «coltrainiere». Die Begleiter, die ihm zur Verfügung standen, waren die Leute der alten Miles-Rhythmusgruppe mit Garland, Chambers und Philly.

Wie aber sollte dieser ungestüme Vorwärtsdrang Coltranes ins Sextett eingepasst werden? Beim Newport Jazz Festival 1958 scheint es nach Ansicht des «Down Beat» Kritikers jedenfalls tüchtig geharzt zu haben. Coltrane habe mit seiner ziellosen Raserei auch noch Adderley angesteckt, dem der sonst so sichere Sinn für melodische Strukturen fast abhandengekommen sei.

Also kannte die Band kaum ruhige Zeiten, es wirkten zentrifugale Kräfte, zumal Coltrane und Adderley immer wieder darüber sinnierten, ob sie ihre musikalischen Vorstellungen nicht besser in eigenen Bands würden verwirklichen können. Miles sah dies ähnlich und meinte, es sei etwas schwierig drei Bandleader in der Gruppe zu haben.

Coltrane und Cannonball versuchten es zusammen, diesmal ohne Miles, auf der Platte «Cannonball



Adderley & John Coltrane in Chicago». Beim ersten Hinhören waren sie sich schon recht nahe gekommen. Doch während der eine bei seinen Soli noch frisch und froh der Akkordfolge der Songs entlang improvisierte, sprang der andere aus dieser Vorgabe hinaus und platzierte seine «Sheets of Sound» in für Zuhörende ziemlich unbekanntes Gelände. Was bei Kritiker dann eben als «ziellos» ankam. Neben Chambers und Cobb ist bei dieser Gelegenheit auch Miles' neuer Pianist Wynton Kelly zu hören, dessen perlendes, swingendes und bluesiges Spiel Miles

zwischen Red Garland und Bill Evans einordnete.

Bill Evans III

Bill Evans verbrachte seine Auszeit in Florida, wo sein Vater eine «Driving Range» betrieb. Somit war zur Erholung und Abwechslung ein bisschen Golf- statt Klavierspiel im Programm. Der ewige Zweifler war bei «Riverside» unter Vertrag» und hatte seine Qualitäten als Sideman schon bei vielen Gelegenheiten bewiesen. Unter anderem auch bei Cannonball anlässlich dessen Einstiegs beim Orrin Keepnews-Label mit «Portrait of Cannonball». Miles war bei der Session zugegen und brachte eine Komposition mit, die später eine feste Grösse im Evans-Repertoire wurde: «Nardis». Nach Davis' Urteil hatten alle Mitspieler mit Evans' Ausnahme damit ihre liebe Mühe. Miles nahm das Stück nie in sein Programm auf. Zu den Mitspielern zählten auch Bassist Sam Jones und Philly Joe Jones an den Drums, die Bill bei seinem eigenen folgende Trio-Album «Everybody Digs Bill Evans» ebenfalls einsetzte. Hier zeigte das abwechslungsreiche Programm klar, wohin die Reise gehen würde. Es widerlegte auch die Ansicht, Bill swinge nicht. Es gelang ihm zudem, selbst schnelle Nummern solistisch in bislang unbekannter Weise harmonisch einzufärben. Dann und wann blitzte gar Virtuosität auf. Dennoch, die Ballade «Some Other Time» aus dem Bernstein Musical «On The Town» hatte es ihm besonders angetan und fehlte inskünftig bei kaum einem Auftritt. Die Trio-Besetzung wurde zum Standardformat seiner musikalischen Zukunft.

Kind of Blue

Zuvor war die Zeit für dieses Album gekommen. Teo Macero, ein Musiker, war nun der Produzent und würde es für 20 Jahre bleiben. Miles musste noch einmal Bill Evans ans Piano zurück bitten. Dabei war ihm klar, es würde auch Bills Album sein. Und unbestreitbar ist auch, dass gerade Bills Mitwirkung und Einfluss zum legendären Erfolg dieser Musik beigetragen hat.



Am 2. März 1959, nachmittags ab halb drei stand das «Columbia»-Studio, eine alte Kirche, zur Verfügung. Die Musiker trafen nach und nach ein. Der verblüffte und ebenfalls aufgebotene Wynton Kelly, der nun zur Working Band gehörte, sah Bill Evans auf dem Pianostuhl sitzen und wurde vom bereits anwesenden, sein Drumset aufbauenden Jimmie Cobb mit dem Hinweis beruhigt, dass er schon bald gebraucht werde.

Mit Ausnahme von «Blue in Green» und «Flamenco Sketches» hatte Miles gewohnheitsmässig die Stücke eher skizziert denn niedergeschrieben, ein paar Skalen hier, einzelne Melodielinien dort. So auch bei «Freddie Freeloader», dem ersten Stück, einem 12-taktigen Blues, wo er Kelly, dessen Bluesfeeling er schätzte, Bill vorgezogen hatte. Auf der Platte würde es das zweite Stück sein, denn nach dem «Freeloader»-Aufwärmen versuchte man sich nun an «So What». Wie bei jenem wurden mehrere Anläufe benötigt, sei es wegen falscher Anfänge oder störender Aussengeräusche. Dann sass der in die Geschichte eingegangene Beginner endlich. Wenige einleitende, meditative Töne von Bill Evans zusammen mit dem Bass von Paul Chambers, anschliessend ein sich wiederholender Frage-Antwort Dialog der beiden, langsam kommt Jimmie Cobbs Besensspiel hinein, dann die Unisono-Antwort der Bläser, darauf das Einbiegen ins Davis-Solo, Cobb wechselt nach Philly-Art auf Stöcke und Ride Cymbal, Paul Chambers Bass marschiert wie gewohnt vorwärts, die Musik nimmt Fahrt auf, es swingt...Dramaturgie für die Ewigkeit. Davis' Solo ist eine kurze Meistererzählung in Musik, instant composing at it's best, Coltrane forscht wie immer den Skalen entlang, Cannonball phrasiert gradlinig mit sattem, souligen Sound; und Bill Evans? Verzichtet auf jegliche Virtuosität, spielt in ungewohnten Sekundenintervallen (zwei nebeneinanderliegenden Tasten gleichzeitig) mit leicht dissonanter Anmutung aber grossem atmosphärischem Gespür über die nun wieder unisono einsetzenden

3 Shades of blue Miles Davis - John Coltrane - Bill Evans

Antwort der Bläser, die schliesslich zurück zum Thema führt. Und wieder waren es nur zwei Akkorde: D und Eb dorisch, Miles Modalität. Das Raffinement im Einfachen.

Dann Pause, Zeit für eine kleine Vesper.

Draussen rollt der Feierabendverkehr, die Musiker kehren an die Arbeit zurück.

Auf dem Tagesprogramm steht noch «Blue in Green», und bis heute die Frage, wem wohl dieses wunderbare Stück aus dem Kopf gerutscht ist. Miles oder Bill? Beide reklamierten es für sich. Natürlich setzte Miles sich gegenüber dem zurückhaltenden Evans durch, so dass auf dem Original sein Name steht und er die Tantiemen bezog. Das kürzeste Stück auf dem Album ist ein Beispiel von in Töne gesetzter Melancholie. Was dann eher auf Bill Evans als Komponisten hindeutete. Heute werden einfach beide als Schöpfer genannt. Dieses kleine Stück von Traurigkeit widersprach dem Frohnaturell Cannonballs, also setzte er hier aus. Der Charakter des Dreierkollektivs hingegen, das hier im Fokus steht, wird in diesem Stück indes brillant ausgedrückt.

Am 22. April waren die verbleibenden zwei Stücke schon am Ende der Nachmittagssession im Kasten. Man begann mit «Flamenco Sketches», das Miles und Bill tatsächlich in unbestrittener Kooperation am 2. März, am Morgen der ersten Sitzung noch auf die Schnelle skizziert hatten. Basis war die modale Evans Komposition «Peace Piece». Das Thema wird von Miles Davis wie bei «Blue in Green» mit dem Harmon-Dämpfer vorgestellt, einem von ihm sehr häufig verwendeten Hilfsmittel zur Klangregulierung. Hier wird die melancholische Stimmung aus «Blue in Green» weiter gepflegt, wengleich Cannonball hier mittut. Der Titel «Flamenco Sketches» ist etwas gesucht und das angeblich Spanische mögen versiertere Fachleute heraus hören.

Am Schluss steht «All Blues», das formal eher Modalität denn ein klassisches Blues-Schema vorführt, jedoch der Grundstimmung des ganzen Albums entspricht: It's all blue». Es ist ein entspannter Walzer von dem Gelassenheit ausgeht. Wie schon bei «So What» überrascht Bill Evans mit einer eigenwilligen Einleitung; diesmal ist es ein Tremolo. Noch einmal wird einem bewusst, wie stark auf diesem Werk der Einfluss des Pianisten durchschimmert. Wiederum wird das Thema von Miles Harmon-gedämpft über der Unisono Grundierung der Saxofonisten vorgestellt. Sein Solo folgt ungedämpft, dann Cannonballs vergleichsweise fröhlicher, souliger Beitrag. Coltrane lässt sich davon etwas beeinflussen, bevor er seine Tontrauben wieder hinein hängt und Bill Evans verabschiedet sich aus dieser Gruppe und Platte, wie es eben nur ein Bill Evans kann.

Die Rezeption in der Presse war geteilt. Die Langzeitwirkung bis heute ist jedoch enorm, irgendwann wird die Grenze zur Zeitlosigkeit überschritten sein. Zumal sich dies auch in den Verkaufszahlen bis heute zeigt.

Die Jazzwelt war jedoch damals durch das Erscheinen Ornette Colemans und dessen Quartett in Aufregung geraten. Davon blieben natürlich auch die Kollegen nicht verschont.

Wie auch immer, Cannonball Adderley gab seinen Abschied, John Coltrane verblieb vorerst in der Band, wurde aber nicht glücklicher. Dennoch, für alle gibt es eine Zukunft. Das Album war ein Wendepunkt.

Im August wurde Miles Davis Opfer von Polizeiwillkür, welcher Afroamerikaner bis heute ausgesetzt sind. Er wurde während einer Rauchpause vor dem «Birdland» stehend (Buchtitelbild) von einem weissen Polizisten niedergeschlagen, weil er «hier nicht herumstehen, sondern sich gefälligst weiterbewegen solle». Es ist die Illustration eines Befundes des Schriftstellers James Baldwin, n.b. eines Bekannten von Miles, der sich ausgiebig mit Polizeigewalt in den USA befasst hat: Schwarze würden grundsätzlich von der Polizei nicht beschützt, sondern bedroht. Denn Cops, ob schwarz oder

weiss, seien schlau genug, sich nie in den Dienst der Machtlosen zu stellen. Man erinnert sich an George Floyd: «I can't breathe».

John Coltrane IV – Lester Young - Billie Holiday – Ornette Coleman

Es waren noch keine zwei Wochen seit der letzten «Kind of Blue»-Sitzung vergangen, als John Coltrane bereits erstmals für «Atlantic Records» im Studio war. Produzent war ein Immigrant mit türkischen Wurzeln: Nesuhi Ertegun, der Bruder des Label-Gründers Ahmet Ertegun.

«Giant Steps» zeigte den Coltrane, der nun die Hoheit über sein Schaffen erlangen wollte. Sämtliche Kompositionen waren Marke Eigenbau und vor allem das Titelstück mit seinen 26 Akkordwechseln (Changes) in 16 Takten wurde zu einer echten Prüfungsaufgabe. Nicht nur für die Kollegen Tommy Flanagan p, Paul Chambers b und Art Taylor d, sondern auch für kommende Generationen, die sich am neueren Jazz versuchen wollten. In der seiner Frau gewidmeten Ballade «Naima» schlägt er einen ungewohnt lyrischen Ton an, als wäre er vom weniger geliebten Bill Evans beraten worden. Zwei weitere Widmungen gehen an «Cousin Mary» und «Mr. P.C.», den langjährigen Kollegen am Bass. Miles hatte an Tranes Freigang nichts auszusetzen, zumal er sich immer von der Fragerei der Mitspieler belästigt fühlte: «Miles was soll ich tun, was erwartest du von mir?» Denn die immer gleiche Antwort von sich selbst mochte er auch nicht mehr hören: «Finde dein Spiel, sage etwas und wenn du nichts zu sagen hast, lass es bleiben».

John Coltrane wurde vom Beeinflussten zum Beeinflusser. Buchstäblich schien mit dem Tod der Tenorgrösse Lester Young im gleichen Jahr eine Ära unterzugehen. «Prez», der Präsident war tot. Der Titel wurde ihm von der grossen Sängerin Billie Holiday, seiner langjährigen Vertrauten, verliehen. Im Gegenzug nannte er sie «Lady Day». Sie überlebte ihn um wenige Monate und starb mit 44 Jahren sozusagen am unglücklichen Leben, das ihr beschieden war. Sie lag wegen Drogenbesitzes unter Arrest in einem Spital in Harlem und starb dort an der teuflischen Medizin, die einen vermeintlich überleben lässt und schliesslich doch umbringt. Sie war schwarz und eine Frau, dem Leben in einer unwirtlichen Welt ausgesetzt. Davon wussten viele ein Lied zu singen, oder zu spielen. «Lady Day» tat es mit «Strange Fruit» besonders eindrucksvoll.



Das Leben ging weiter und in der Jazzwelt waren neue Töne nicht nur von Coltrane zu hören, sondern auch von diesem jungen Texaner mit dem weissen Plasticsaxofon. Miles meinte zum Thema Ornette Coleman sarkastisch, dass die hippen Weissen es immer schätzten, wenn Schwarze etwas machten, das sie nicht verstünden.

Von Sonny Rollins, dem anderen Tenorgiganten, hörte man für einige Zeit gar nichts, ausgenommen die Vögel, die unter der Williamsburg Bridge nisten mochten.

Miles Davis V

Nach dem Abgang von Cannonball und Bill Evans stand Miles Davis wieder mit seiner «alten» Truppe da. Es fühlte sich wie ein Rückschritt an. Wir befinden uns im Jahr 1960, Miles ist 34 Jahre alt. Warum also nicht ein weiterer Versuch mit der grossen Kelle und Gil Evans. Es folgte ein Sprung in neuere europäische Klassik, jedoch etwas weiter vom Jazz entfernt als «Porgy and Bess». Im Zentrum steht Juan Rodrigos «Concierto de Aranjuez», 1939 vom spanischen Komponisten ursprünglich für klassische Gitarre komponiert. Aber wenn es vom Team Davis/Evans umgearbeitet wird, entsteht etwas unverbrauchtes, wundersames, das jedoch unter Kritikern wiederum geteilte Reaktionen auslöste; das ist voraussehbar, wenn imaginierte Grenzen in Kritikerköpfen gesprengt werden. Das Magazin «Down Beat», das sich oft als Hüterin der reinen Lehre sah, sprach überraschenderweise von einem «grossen musikalischen Triumph in diesem Jahrhundert». Wogegen ein anderer schrieb, «Davis habe sich künstlerisch einem Publikum angedient, das den «Playboy» lese, und ihn, den Kritiker, vom Jazz weg, zurück zum «Rock 'n Roll getrieben habe». Zu hoffen ist, dass der Skribent den Rückwärtsgang gefunden hat.

Damals war die Diskussion in Fachkreisen, wie es denn mit dem Jazz weitergehe, sehr virulent. Miles spürte die Unrast, die in seinem Saxofonisten wohnte.

John Coltrane V

Was tun? Eine ebenso einfache wie schwer zu beantwortende Frage für John Coltrane. Einerseits war es klug, weiterhin in Miles' Gruppe gutes Geld zu verdienen, andererseits wollte er sich künstlerisch nicht blockieren. Da war noch die Europa-Tournee mit Norman Granz' JatP-Zirkus vom Frühjahr 1960 und darin enthalten der magische Abend im Zürcher Kongresshaus vom 8. April 1960. Das Quintett spielt vier Nummern aus dem Standardrepertoire: «If I Were A Bell», «Fran Dance», «So What» und «All Blues». Hört man sich John Coltranes Solo etwa bei «So What» an, hat man das Gefühl, seine Umgebung sei vollständig im Ungefähren versunken und er nurmehr bei sich. Er spielt was Leib und Skalen hergeben. Da scheint er bereits in anderen (spirituellen) Sphären unterwegs zu sein. Miles hat zuvor ein erstaunlich frisches Solo hingelegt und im Nachgang zu Coltrane wirkt das Pianosolo des wackeren Wynton Kelly fast schon ein bisschen behäbig. Das ist etwas ungerecht, denn die Intensität von Coltranes Vortrag lassen eine gleichmässige Verteilung der Aufmerksamkeit auf alle Beteiligten kaum zu.

Die Tournee war die Abschiedsvorstellung dieses Quintetts.

Einen Monat später begann John Coltrane ein Engagement in der New Yorker «Jazz Gallery» mit einem Quartett, das noch nicht seiner Wunschbesetzung entsprach: Sein Freund Steve Davis am Bass, Steve Kuhn am Piano und Pete La Roca am Schlagzeug. Pianist McCoy Tyner wollte sein Engagement im Art Farmer-Benny Golson Jazztet nicht vorzeitig beenden und Elvin Jones sass wegen Heroinbesitz im Gefängnis; das alte, sattsam bekannte Hindernis. Steve Kuhn, ein freundlicher Mensch räumte bei McCoy's Antritt auf eine ebenso freundliche Aufforderung Tranes seinen Stuhl, aber spricht noch heute in den höchsten Tönen von seinem Kurzzeitchef.

McCoy war wie Bill Evans ein Linkshänder, der jedoch vielfach beidhändig 4-er Akkorde perkussiv einsetzte und zusammen mit Elvin Jones' mehrschichtiger, energetischer Rhythmusarbeit die Grundlage für Tranes von Spiritualität getragenen ekstatischen Ausflügen bot. Bei Elvin kam einmal mehr die suchtbedingte Unzuverlässigkeit hinzu, die Coltrane kurzfristig zu inadäquaten Wechseln am Drumset nötigten. Da er Elvin unbedingt brauchte, zwang er sich jeweils zu Nachsicht.

Dazu kam eine weitere Neuheit: Das Sopransaxofon. Mit diesem Instrument hatte er schon seit geraumer Zeit geliebäugelt, denn damit würde er seine Palette, auch mit Blick auf ausserwestliche Musikkulturen, erweitern können. Es gab nicht viele, die es bislang verwendet hatten. Da war Sydney Bechet aus dem New Orleans der Frühzeit des Jazz und später noch der Solitär Steve Lacy, ein Avantgardist, der jedoch mit Dixieland angefangen hatte. In seiner Spätphase wird Cannonball es auch noch einsetzen.

Als im Frühjahr 1961 die Platte «My Favourite Things» in die Läden kam, war man verblüfft über Coltranes instrumentale Ergänzung und die Wahl des Titels, an dem sie appliziert wurde. Der Roger/Hammerstein Song aus dem Musical «Sound of Music» ist eigentlich ein Kinderlied, ein einfacher Walzer. Er hat durch Tranes Umbau und Anschub eine beachtliche Karriere durch die Liste von Jazz-Standards gemacht. Das Stück wurde mit einem 6/8 Takt versehen und modal in zwei Teile (E-Dur/E-Moll) gegliedert, auf deren Skalen sich ausgiebig improvisieren lässt. Dadurch erhält es den angestrebten orientalischen Anstrich und kann solistisch beliebig in die Länge gezogen werden. Hier beschränkt man sich noch auf eine Spieldauer von 14 Minuten, später kann es «live» schon mal eine Dreiviertelstunde sein. Selbst Bill Evans hat es einmal in einem Medley kurz solo angespielt und dann ad acta gelegt. Bei John Coltrane waren die «Favourite Things» hingegen neben der Eigenkomposition «Impressions» Bestandteil des Konzertprogramms und Startrampe für sehr ausgedehnte solistische Ausflüge.

Miles Davis VI

Der von Coltrane verlassene Miles Davis litt auf der Herbst-Europatournee 1960 ständig unter dem durch diesen Verlust hervorgerufenen Phantomschmerz. Der Ersatzmann Sonny Stitt, ein etwas älterer Kollege aus früheren Zeiten, war zwar ein hervorragender Saxofonist an Alt und Tenor, musste hier jedoch den Lückenbüsser spielen. Dazu kamen bei Stitt Alkoholprobleme und bei Chambers noch das Heroin hinzu. Im Gegensatz zum unverzichtbaren, grossen Chambers ersetzte Miles Stitt durch Hank Mobley, einen früheren Messenger.

Art Blakeys aktueller Tenormann und Musical-Director war Wayne Shorter, den Miles bereits ins Visier genommen hatte; Shorter widerstand vorerst und blieb bis 1964 Messenger.

Miles Davis war innerhalb der Jazzwelt nun ein Superstar.

Seine wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse waren deutlich besser als seine Laune. Ein üppiges Haus, eine umgebaute russisch-orthodoxe Kirche, davor ein oder zwei Ferraris oder Lamborghinis, darin eine schöne, umworbene Frau, Frances Taylor, die natürlich auf «Anregung» von Miles ihren Beruf als Ballerina in der «Katherine Dunham Company» aufgegeben hatte; grosszügigerweise erlaubte er ihr, Privatstunden zu geben. Nebenbei war sie immerhin die erste Afroamerikanerin gewesen, die mit dem «Paris Opera Ballet» auftreten konnte. Frances Taylor hätte mit ihren beruflichem Background abwinken können, aber anscheinend war die Liebe grösser. Der Macho war im Gegensatz zu seinem Kunstverständnis dann doch eher «old school»...

An der Stimmung nagte auch Miles' Gesundheitszustand. Eine Sichelzellenanämie wurde bei ihm diagnostiziert. Sie führt zu chronischen Gelenk- und speziell Hüftschmerzen, die der Linderung durch Medikamente bedurften. Hinzu kamen zuweilen Alkohol und mit steigender Tendenz Kokain; letzteres allerdings kaum medizinisch indiziert.

In Miles steckte auch Unzufriedenheit mit seiner Musik, der Wurzel seines Daseins. Gewiss war Hank Mobley ein sehr guter Saxofonist, aber vergleichsweise wenig inspirierend. Das Cover der nächsten Miles-Scheibe «Someday My Prince Will Come» mit Hank Mobley zierte nun Ehefrau Frances, die scheinbar zweifelt, ob denn der Trompetenspieler im Bild rechts oben der ersehnte Prinz sei.

Der dramaturgische Ablauf des Titelstücks verweist auf das Problem, das Miles mit Mobley hatte. Man kann sich des Verdachts nicht erwehren, dass hier eine leicht böswillige Absicht des Leaders auf Kosten Mobleys dahinter lag: Zunächst die Vorstellung des Thema durch Miles, wie so oft harmongedämpft, es folgt Mobley, der in seinem Solo durch die Präsenz Coltranes auf diesem einen Stück eingeschüchtert wirkt, dann Kelly am Piano gewohnt perlend leichthändig. Darauf spielt Miles das Thema nochmals kurz an, gibt durch diesen Schnitt die Abschiedsbühne für Trane frei, als ob er auf diese Weise seinen Trennschmerz verarbeiten wollte. Und Trane liefert das erwartete Solo. Someday my Trane will go.

Miles aber war müde geworden und zog sich erst einmal zurück.

Draussen im Land herrschte Aufbruchstimmung, denn im November wurde der junge Demokrat John F. Kennedy zum Präsidenten gewählt.

Bill Evans IV - Scott LaFaro

Der Titel «Someday My Prince Will Come» aus dem Walt Disney Animationsfilm «Schneewittchen und die sieben Zwerge» von 1937 fand sich auch auf der Trackliste von Bill Evans' neuem Trio.

Bill Evans war nun voll heroinabhängig, hatte indes seine musikalischen Intentionen, die weit über das «normale» Pianotriokonzept hinaus reichten. Den damals 20-jährigen Bassisten Scott LaFaro



hatte er schon 1956 bei Chet Baker in L.A. gehört und war von seinem überquellenden Ideenreichtum beeindruckt. Bill glaubte aber, LaFaro müsse noch an Reife zulegen, um seinen Ideensprudel beherrschen zu können. LaFaro betrachtete sich als gleichberechtigten Partner und konnte mit der Vorstellung eines Walkin'-Generators nicht viel anfangen. Demonstriert wurde das auf den beiden Riverside-Studioalben «Portrait in Jazz» und «Explorations». Das dauernde Um- oder Gegenspielen der Piano-Linien durch den Bass führt zu einer dauernden Reibung, um nicht zu sagen kreativen Unruhe, die das musikalische Geschehen vorwärts treibt. Dies war eine leise Revolution und kam der Neuerfindung des Bassspiels seit den Zeiten Jimmy Blantons gleich. Der Schlagzeuger Paul Motian war alles andere als ein Drumkraftprotz, sondern verstand sich als mitspielender «musician's musician», der sich immer zurückhaltend ins Geschehen mischte. «Perfekte Empathie und Telepathie» nannte ein Kritiker das Zusammenspiel der Drei.

Max und Lorraine Gordons «Village Vanguard» wurde zur Wohnstube des Trios und die Evans Live-Einspielungen vom 25. Juni 1961 «Sunday at the Village Vanguard» und «Waltz For Debby» sind Sternstunden im Werk von Bill Evans, in der Geschichte des «Vanguard» und in der Geschichte des Jazz; weiter wollen wir es nicht treiben...Nicht selten werden diese Aufnahmen als Höhepunkt in Evans' Schaffen gesehen.

Elf Tage später kam Scott LaFaro bei der Rückfahrt im Auto von einem Auftritt mit Stan Getz am Newport Jazz Festival von der Strasse ab. Er war wohl am Steuer eingeschlafen, so dass die Fahrt tödlich an einem Baum endete.

Bill Evans konnte sich von diesem Verlust kaum erholen und war verzweifelt. Er mochte für Monate

keine Tasten anrühren und brach mit seiner bisherigen Freundin Peri Cousins, die einen aussichtslosen Kampf gegen seine Sucht geführt hatte. Etwas ziellos umherirrend, traf er schliesslich auf einer Party, wo Psychedelika die Runde machten, seine neue Geliebte Ellaine Schultz, die kettenrauchend, voll von nervöser Energie und ebenfalls süchtig war. Sie sollten 12 Jahre zusammen bleiben.

John Coltrane VI – Eric Dolphy

Ein ähnliches Verhältnis wie Bill Evans zu Scott LaFaro hatte John Coltrane zu Eric Dolphy.

Schon 1954 hatte Trane Eric in dessen Heimatstadt Los Angeles kennen und schätzen gelernt. Denn auch Dolphy war ein sehr ernsthafter Musiker mit dem er sich intensiv über Musik austauschen konnte und den er bat, in seine Band einzusteigen. Zumal der Multiinstrumentalist mit dem



AltSaxofon, der Bassklarinetten und der Flöte die Klangpalette noch einmal deutlich erweitern konnte. Die beiden rückten musikalisch in Bereiche vor, die damals bei der Kritik zum Teil blankes Entsetzen hervorriefen. Da war von «Anti-Jazz», «Nihilismus», «Anarchismus», «Jazz Killern» die Rede «und es sei schade um die exzellente Rhythmusgruppe, deren Energie durch die Frontleute derart nutzlos verschleudert würde», wie John Tynan im «Down Beat» schrieb. Unter diesem Kritikerbeschuss sah sich Coltrane genötigt, den «Unruhefister» Dolphy ziehen zu lassen. Sowohl Coltrane als auch Dolphy waren eigentlich eher sanfte,

zurückhaltende Persönlichkeiten, deren Musik doch so völlig anders, und wie viele empfanden, zornig daher kam. Dolphy war einer, der seine Inspirationen nicht nur aus der Musik schöpfte, sondern auch den Vögeln lauschte; man glaubt sie bei seinem Flötenspiel zu hören.

Hier wirkt wiederum die Geschichte als Korrektor, denn heute zählen die Coltrane-Dolphy Aufnahmen zu den Höhepunkten des modernen Jazz an der Schwelle zur Avantgarde, in denen uns das hoch energetische Spiel Coltranes und die sprühenden Einfälle Dolphys noch immer mitreissen.

Creed Taylor, der Gründer des Labels «Impulse!», kaufte Trane aus dem «Atlantic»-Vertrag heraus und bot ihm über viele Alben hinweg die Möglichkeit, seine musikalische Welt auszubreiten. Jedenfalls kamen Facetten hervor, die in der Breite noch weniger bekannt waren: Der Komponist oder der Balladenspieler; den energetischen Erforscher unbekannte Klangräume kannte man schon. Coltrane wurde zu *dem* Impulse!-Künstler, sozusagen dessen Markenträger.

Miles Davis VII– Herbie Hancock -Tony Williams

Die unguete Zeit für Miles Davis stellte sich 1962 sinnbildlich im weitgehend missglückten Album «Quiet Nights», einer letzten Kooperation mit Gil Evans, dar. Es scheint, dass man mit Titeln wie Antônio Carlos Jobims «Corcovado» auf der gerade anschwellenden Bossa Nova Welle mitreiten wollte. Die brasilianische «Saudade» war wenig kompatibel mit Evans' Arrangierkunst und Davis' Spielweise. Mit Ach und Krach brachte man es auf 20 Minuten, einer LP-Seite verwertbarer Musik. Der Rest musste mit überschüssigen Quintett-Titeln aus der späteren «Seven Steps to Heaven»-Session aufgefüllt werden. Produzent Macero und Miles zerstritten sich heftig über diesem Flickwerk, worauf drei Jahre Funkstille zwischen den beiden folgten.

Mit der Gesundheit stand es auch nicht zum Besten, die Hüfte machte ihm mehr und mehr zu

schaffen und Selbstmedikation per Alkohol und Kokain war nicht die beste Wahl. Das dies der Ehe mit der sehr duldsamen Frances Taylor nicht zuträglich war, bedarf kaum einer Erwähnung.

Dann gründeten Kelly, Chambers und Cobb ein eigenes Trio und Miles konnte von vorne beginnen. Er stellte eine Gruppe mit Memphis-Musikern (George Coleman ts, Frank Strozier as, Harold Mabern p), dem Bassisten Ron Carter aus Detroit und, auf Empfehlung von Jackie McLean, dem 17-jährigen Drummer aus Boston Anthony «Tony» Williams zusammen. Strozier und Mabern, die zwar sehr gute Musiker seien, würden jedoch, so meinte Miles, nicht recht in seine Gruppe passen. Auf einer Tour an der Westküste stiess er auf den talentierten Briten Victor Feldman, einem Pianisten/Vibraphonisten, der auch zu komponieren verstand und ihn mit seinem originellen Blockakkordspiel an die Zeit mit Red Garland erinnern mochte: Doch der Geschäftssinn hinderte Feldman daran, sich fix ans Piano in Miles' Band zu binden. Er glaubte als Studiomusiker im Raum L.A. mit der Filmindustrie Hollywoods im Rücken mehr Geld einsammeln zu können.

Der 22-jährige Herbie Hancock aus Chicago hatte 1962 mit «Watermelon Man» von seinem «Blue Note»-Erstling «Takin' Off» bereits einen Hit gelandet. Zudem war der Pianist ein klassisch ausgebildetes Wunderkind gewesen, das obendrein noch Elektrotechnik studiert hatte. Das war also der Mann, den Miles brauchte und den er anrief.

Die Scheibe «Seven Steps To Heaven» von 1963 markiert den Übergang in die neue Zeit und ist gleichzeitig eine Brücke von West nach Ost. Zum einen an der Westküste in L.A. mit Feldman, Carter und dem Westküstendrummer Frank Butler, zum anderen an der Ostküste in NYC mit Coleman, Hancock, Carter und Williams aufgenommen, zeigt sie einen Miles Davis, der aber auch ein Brücke von der Tradition in die Gegenwart schlagen will. Denn er greift mit «Basin Street Blues» (S. Williams) und «Baby Won't You Please Come Home» (C. Williams) ungewohnt weit in die Jazzgeschichte von New Orleans zurück, bevor er mit den beiden Feldman-Kompositionen «Joshua» und «Seven Steps To Heaven» in der Gegenwart ankommt.

Die Gegenwart wurde kraftvoll durch die Jungspunde Hancock und Williams repräsentiert. Vor allem Williams, der sich schnell an die Spitze seines Fachs voran getrommelt hatte, gab der Gruppe enormen Schub und wurde de facto zum Co-Leader. Miles, der stets mit seinen schmerzhaften Hüftproblemen zu kämpfen hatte, verliess des Öfteren die Bühne und überliess sie dem Trio Hancock,



Carter und vor allem Williams. Dieser konnte in irrem Tempo wie ein Sturmbote mit schweren Stöcken über Snare und Ride-Cymbals fegen, die Hi-Hats in ständiger Bewegung, dann unverwandt abbremesen oder ganz stoppen, um dann erneut Fahrt aufzunehmen. Da spielte es noch nicht einmal eine grosse Rolle, welches Stück gerade «behandelt» wurde. Die Kollegen waren zwar gefordert, machten das Spiel aber bis auf den etwas überforderten George Coleman lustvoll mit. George Coleman war und ist mit fast 90 Jahren ein brillanter Saxofonist, der noch immer auftritt. Aber damals wurde ihm das Treiben der Kollegen etwas zu bunt, so dass er die Gruppe verliess, zumal er die anstehende Tour nach Japan nicht mitmachen wollte. Da brachte Tony den Bostoner Kumpel Sam Rivers ins Gespräch, der dann mit auf die Reise ging. Rivers war aber Miles etwas zu sehr Avantgarde, so dass er mit Behagen feststellte, dass Wayne Shorter sich bei den Messengern langsam zu eingeeignet fühlte und bereit für den Absprung war.

Draussen in der Welt war die die Kubakrise im Herbst 1962 überstanden und der eine der beiden Hauptprotagonisten, US-Präsident und Hinterhofherr J.F. Kennedy, war ein Jahr später im texanischen Dallas ermordet worden

Eine Gruppe von vier Pilzköpfen aus Liverpool betrat das grosse Musikgeschäft.

John Coltrane VII

Es überrascht nicht, dass das Privat- und besonders Beziehungsleben von solchen Künstlern nicht in üblichen Bahnen verläuft. Es war eine Zeit, wo die Frauen bestenfalls als Sängern oder schon in deutlich geringerem Mass als Pianistinnen im Rampenlicht standen. Ansonsten durften sie sich, wie schon angedeutet, um das Geradebiegen von ausser Kontrolle geratenen Lebensläufen ihrer Partner bemühen. Naima Coltrane musste z.B. mit der unfrohen Botschaft fertig werden, dass ihr Gatte ausserhalb des Ehebettes eine Tochter, «Sheila», gezeugt habe. Wie engagiert sich Trane um das Kind gekümmert hat, ja überhaupt hätte kümmern können, bleibt unklar.

Naima, die schon genug damit zu tun hatte, Trane von Drogen und Alkohol wegzubringen, sei aber, wie der Biograph Lewis Porter schreibt, mit der Situation mit «Grösse und Verständnis» umgegangen. Sei's drum, immerhin hat ihr Trane mit «Naima» ein musikalisches Denkmal gesetzt.

Beruflich begann nach dem Abgang von Creed Taylor die Zusammenarbeit mit Bob Thiele, dem von Trane völlig überzeugten neuen «Impulse!»-Produzenten. In der Übergangsphase Taylor/Thiele stand noch die grossorchestrale, blechschwere Africa/Brass-Aufnahme an, die sich bei ähnlicher Instrumentierung allerdings klar vom Gil Evans/Davis-Ansatz unterscheidet. Hier geht es nicht um eine Annäherung an die europäische Musikkultur, sondern um Afrika. Das Titelstück ist eine kraftvolle, von Selbstbewusstsein getragene Hymne an den Kontinent, dessen Teile gerade im Begriff waren, sich von den ehemaligen Kolonialmächten zu befreien und als Nationalstaaten zu konstituieren.

Danach kehrt man wieder zum Quartett-Format zurück, auf den Pfad, der schliesslich bei «Love Supreme» seinen Höhepunkt finden wird. Zwei Alben unterwegs fallen etwas aus der Reihe: «John Coltrane & Duke Ellington» sowie «John Coltrane & Johnny Hartman». Ersteres war eher eine gegenseitige Verneigung, bei der man möglichst vermied, sich auf die Füsse zu treten. Dagegen funktionierte die Verbindung mit dem brillanten, jedoch bei uns weniger bekannten Sänger Johnny Hartman erstaunlich gut, zumal dies das einzige Mal war, dass Trane mit Sänger:innen zusammengearbeitet hatte. Aber schon zuvor hatte er mit «Ballads» demonstriert, dass er wider Erwarten wenig Schwierigkeiten hatte, sich auf langsame, lyrische Nummern aus dem «Great American Songbook» einzustellen, ohne je in Sentimentalität abzugleiten.

Ein weitere Parallele zu Bill Evans, der später ebenfalls eine Scheibe mit einem, allerdings berühmteren (weissen) Sänger einspielte: Tony Bennett.

Bill Evans V

Der Verlust des revolutionären weissen Bassisten Scott LaFaro musste ausgeglichen werden. Es war Chuck Israels, der jedoch nicht das Format LaFaros erreichte, aber dennoch ein adäquater Ersatz war, weil er das inklusive Konzept des Leaders verstanden hatte.

Nun trat Helen Keane in Bills Leben, das manches Mal auseinanderzufallen drohte und das sie immer wieder zusammenhalten musste. Sie war weit mehr als nur Managerin oder Plattenproduzentin, sie war eigentlich auch Gouvernante, ja Ersatzmutter. Sie blieb es bis zuletzt.

Es mag sein, dass die Kreativität und der Einsatz für die Kunst so viel Energie wegfrisst, dass es für die Bewältigung des Alltags nicht mehr reicht.

Da war einerseits das «Village Vanguard», wo der Pianist Abend für Abend glänzte, dort andererseits eine ziemlich verwahrloste Junkie-Wohnstatt, deren Zentrum ein Medium «Knabe Grand Piano» bildete; so beschrieb es der mit Bill befreundete Pianist Warren Bernhardt.

*An dieser Stelle noch eine kleine von mir erinnerte Episode zu Bill Evans und dem «Village»:
Einmal, es muss um 1962 gewesen sein, machte der damalige USA-Korrespondent von Radio
Beromünster Heiner Gautschy aus New York eine etwa halbstündige, sonntägliche Übertragung aus
dem «Village Vanguard». Das «Haustrio» mit Bill Evans, Chuck Israels b und Paul Motian d spielte.
Wie gesagt, Bill Evans war ein freundlicher und zuvorkommender Zeitgenosse und liess sich von
Gautschy dazu überreden, eine Ansage auf Schweizerdeutsch zu machen, die sich etwa so anhörte: «I
freu'mi z'schpile für Sii». Ein einmaliges Tondokument, das sich mir als jungem, schon damals überaus
jazzaffinen Menschen ins Gedächtnis eingebrannt hat. Trotz Nachfragens bei SRF konnte niemand das
Dokument ausfindig machen; es ist und bleibt -leider- verschollen, aber in meiner Erinnerung
eingelagert.*

Manchmal musste der Linkshänder einhändig spielen, weil die andere Hand zufolge der Einstiche
derart übel zugerichtet war, dass es Bills pianistischen Genies bedurfte um dieses Handicap zu



überdecken. Und Bill brauchte Geld, die Sucht frass gnadenlos und musste
gefüttert werden. Neben Trio-Gigs konnten es dann auch mal eine
Studioplatte in Quintett-Grösse sein, oder z.B. ein Quartett mit dem alten
Freund Cannonball, der ja ebenfalls bei «Riverside» unter Vertrag war: «Know
what I Mean» heisst das kleine Meisterwerk. Die Besetzung ist gespickt mit
der Rhythmusgruppe des «Modern Jazz Quartet», Percy Heath b und Connie
Kay d. Bills enorm geschmackvolle Arrangements sind perfekt auf die
Beteiligten abgestimmt. Die Musik genügt einem Kriterium, das bei Jazz
selten angewandt wird: Eleganz. Beim Anhören dieser Scheibe könnte man das Dave Brubeck
Quartett glatt vergessen.

Inzwischen hatten Kritiker moniert, Bill Evans übertreibe es mit musikalischer Introversion, die an
Solipsismus grenze. Anlass hierfür gab das Album «Conversations with myself», das 1964 immerhin
einen Grammy holte. Inwieweit bei dieser Preisvergabe die Exotik dieses Overdub-Vorhabens im Spiel
war, bleibt offen. Zu dieser Zeit versuchte Bill mit Unterstützung der überaus geduldigen Helen Keane
vom Heroin weg zu kommen. Mag sein, dass bei diesem Versuch auch das pianistische Selbstgespräch
hätte helfen sollen.

Creed Taylor, nun beim Granz Label «Verve», hatte «Impulse! verlassen und damit John Coltrane Bob
Thieles Betreuung überlassen, während er sich Bill Evans' annahm. Überblickt man die Evans-
Discographie der «Verve» Jahre, muss man sich indes fragen, ob der Pianist immer die Kontrolle über
sein Schaffen hatte. Jedenfalls tauchte er in diesen und jenen Kontexten auf, spielte mal, wie gesehen
Solo mit sich selbst, im Duo mit dem Gitarristen Jim Hall, im Quartett mit Stan Getz oder dem
Flötisten Jeremy Steig und natürlich im Trio, seinem Basis-Format, allerdings in wechselnden
Besetzungen. Dann wieder als Solist in Grossformationen in mehr oder minder gelungenen «Third-
Stream»-Aufgüssen, angerührt von den Arrangeuren Gary McFarland oder Claus Ogermann. Zudem
liess er sich, wohl dem Zeitgeist folgend, dazu verleiten, sich ans E-Piano zu setzen, das ihm nicht
entsprach.

Natürlich brauchte er Geld. Helen Keane musste ihn über Wasser halten, und natürlich gibt es in
dieser Flut hervorragende Musik, aber eben nicht ausschliesslich. Auch die Kritiker meinten es nicht
immer gut mit ihm. John S. Wilson vom «Down Beat» langweilte sich und sprach von «Cocktail
Music».

Nun muss Cocktail-Musik nicht notwendigerweise schlecht sein; speziell wenn am Piano Bill Evans
sitzt.

Draussen im Land und in der Welt waren unruhige Zeiten angebrochen. Die Bürgerrechtsbewegung bewegte sich nun merklich und lautstark. Im Vietnamkrieg fanden sich die Afroamerikaner in der US-Army relativ übervertreten – natürlich in den unteren, frontnahen Dienstgraden - und einige, wie der Boxer Muhammad Ali, hatten das Gefühl, eher von weissen Cops denn vom Vietcong bedroht zu sein. Eine satte Kautionszahlung verhinderte, dass er dann wegen Wehrdienstverweigerung im Gefängnis einsitzen musste. Immerhin, Präsident Lyndon B. Johnson unterzeichnete 1964 den «Civil Rights Act» und 1965 den «Voting Rights Act».

Im transatlantischen Musikgeschäft war der Jazz in der Prioritätenliste nicht mehr sehr weit oben.

Miles Davis VIII – Quintett Nr. 2

Mit Wayne Shorter war das neue Quintett vollkommen und ein erstes Studio Album fällig: «E.S.P.» (Extrasensory perception), soll heissen, in dieser Gruppe herrschen telepathische Fähigkeiten, die im



Zusammenspiel der Musiker zum Tragen kommen; vergleichbar dem Spielmodus des Evans Trios. Es war eine programmatische Ansage. Die Aufnahmen wurden in Hollywood gemacht und nach der Rückkehr machten bei Miles die Hüftprobleme eine Operation im April 1965 notwendig, die nicht gut verlief. Im August brach er sich die Hüfte beim Herumtollen mit seinen Söhnen. Nun wurde ein Plastikgelenk implantiert, was schwer erträgliche Schmerzen nach sich zog

, die er mit Kokain niederhalten wollte. Die Folge waren Aggression und Paranoia, was vor allem zu Lasten der Ehefrau Frances ging. Auf dem Cover von E.S.P. ist sie wie auf jenem des Vorgängers «Someday My Prince Will Come» zu sehen. Hier bewundert Miles, auf der Gartenbank seines Hauses sitzend, offenbar ihre Schönheit. Bei ihr scheint sich ein Schleier von Trauer auf das Gesicht gelegt zu haben. Das Ende der Ehe nahte.

E.S.P. leitete die Zeit des zweiten «klassischen» Quintetts ein. Die Musiker waren nun deutlich jünger als Miles Davis, was ihm die erwartete Inspiration bescherte. Denn sie sollten auch kompositorisch zum Programm beitragen. Vor allem Shorter und Hancock waren begabte Lieferanten, was sich dann auch in deren Karrierefortgang niederschlagen sollte.

Die Arbeitsweise des Quintetts unterschied sich bei Live Auftritten grundsätzlich von den Studioproduktionen. Kurz gesagt spielte man das Neue im Studio ein, während «live» in Mehrzahl auf altes Material zurückgegriffen wurde. Wie schon geschildert, war hier oft Tony Williams die treibende Kraft und mit Wayne Shorter war nun auch der passende Mitspieler am Saxofon gefunden.

Beispielhaft sind die Chicagoer «Plugged Nickel»-Aufnahmen von Weihnachten 1965. Miles war gesundheitlich noch längst nicht auf der Höhe, so dass das Quartett eigentlich neben ihm her experimentierte. Williams schlug vor, möglichst immer gegen Erwartungen der jeweils andern anzuspielden. Sie seien inzwischen zu gut aufeinander eingespielt, befänden sich in einer Komfortzone und müssten sich wieder freispielen. Das gehe nur über Provokation, eben vom Erwarteten zum Unerwarteten. Es war Free Jazz, ohne in letzter Konsequenz Free Jazz zu sein.

Wieviel Miles von dieser «Verschwörung» wusste, bleibt verborgen. Auch wenn er sich am Verfahren nicht unmittelbar beteiligte, entsprach das Prinzip ganz gewiss seinen Intensionen. Sein «Ziehkind» Tony Williams agierte zweifellos ganz nach seinem Geschmack.

Es entstand der Eindruck, auf der Bühne würde «geübt». Ron Carter meinte, wenn sie eine Bühne

betreten hätten, sei dies dem Eintritt in ein Labor gleich gekommen. Mit Ausnahme von «Agitation» von «E.S.P.» dienten im «Plugged Nickel» alte Nummern wie «All Blues», «So What» «Stella by Starlight» u.s.w. als Vehikel, an denen sich die Kollegen jedes Mal anders und mit vollem Risiko, zudem erheblich beschleunigt, abarbeiteten. Und Notenblätter wurden keine gesichtet. Das Publikum nahm am Entstehungsprozesses unmittelbar teil und bekam nicht ein fertiges Produkt vorgesetzt; genau genommen wurde es mit «Jazz» beliefert.

Beim Anhören so mancher aseptischer Produktionen unter dem «Jazz»-Etikett kommen wehmütige Erinnerungen an solche Momente hoch.

Anderswo spielte die Musik nicht in Clublabors, sondern in riesigen Hallen oder auf Freiluftbühnen. Nur war es eben nicht Jazz im engeren Sinn, es war Rock und Pop. Der Zeitgeist war dem neueren Jazz ohnehin nie besonders nahe, nun entfernte er sich noch mehr. Miles entging dies nicht.

Dizzy Gillespie kandidierte 1964 als US-Präsident.

Draussen in der Welt, in Vietnam eskalierte nach dem Tonkin-Zwischenfall 1964 der Vietnamkrieg mit dem Beginn der Bombenangriffe der U.S. Air Force auf Nordvietnam.

In den USA kam es zu Rassenunruhen und Malcolm X fiel im Februar 1965 einem Attentat zum Opfer.

John Coltrane VIII – A Love Supreme

John Coltrane kümmerte sich nicht um den Zeitgeist. Er war im Ablösungsprozess von Naima und gleichzeitig in Annäherung an Alice McLeod, einer stillen Pianistin und Harfenistin, die auch seine spirituelle Neigung teilte. Naima war schon lange klar, dass die Zeit mit Trane abgelaufen war. Er packte ein paar Kleider in einen Koffer, nahm sein Horn und quartierte sich in einem Hotel ein. Ohnehin war das Quartett, dem nun definitiv der Bassist Jimmy Garrison angehörte, viel auf Reisen und führte ein Standardprogramm vor, das eigentlich nur wenige Nummern enthielt. Sie wurden aber in extensiven und exzessiven solistischen Exkursionen, oft auf höchsten Energielevel, ausgespielt. Dies wiederum glich den «Live»-Auftritten des Miles Davis Quintets.

Im Gegensatz etwa zu Charles Mingus (Fables of Faubus) oder Max Roach (We Insist! Freedom Now) enthielten sich die Musiker im Allgemeinen klarer politischer Statements. Als jedoch am 15. September 1963 in Birmingham, Alabama, eine Bombe weisser, dem Ku-Klux-Klan nahestehender Terroristen vier schwarze Schulmädchen in der 16th Street Baptist Church in den Tod riss, widmete ihnen John Coltrane mit «Alabama» ein eindrückliches, ans Herz gehendes musikalisches Requiem. Dann starb im Juli 1964 in Berlin auch noch sein guter Freund Eric Dolphy an einer unentdeckten Diabetes, was ihm gleichfalls einen Schlag versetzte. Auch hier zeigt sich wieder eine Parallele zu Bill Evans und Scott LaFaro.

Am Ende des Jahres war es Zeit für eine Huldigung an Gott: «A Love Supreme». Oft ist «Kind of Blue» damit verglichen worden. In der Bewertung «zeitlos» mag dies zutreffen. Das eine ist jedoch «nur» ein Kunstwerk, während sich das andere darüber hinausgehend als ein in sich geschlossenes Bekenntnis, als musikalisches Gebet offenbart. Davon kann auch ergriffen sein, wer seinen Geist ansonsten spirituell weniger aufladen will.

Das Werk ist eine vierteilige Suite: «Acknowledgement» (Anerkennung), «Resolution» (Entschluss), «Pursuance» (Streben) und «Psalm». Den ersten Satz eröffnet ein Gongschlag von Elvin Jones, gefolgt von einer fanfarenartigen Ankündigung John Coltranes. Dann fließt das Stück sanft in diesem von Elvin Jones meisterlich gesteigerten, schwebend wiegenden, mehrschichtigen Rhythmus bis zum

Ende, wo das 4-Noten/4-Silben Thema durch den mantraartigen Sing Sang «A Love Supreme» Coltranes wiederholt wird. Im zweiten Satz werden nach der Einleitung von Jimmy Garrisons Bass das Tempo erhöht und die Intensität gesteigert. Der dritte Satz beginnt mit einem furiosen Schlagzeugsolo Jones', worauf das Geschehen nochmals beschleunigt, intensiviert und verdichtet wird, bevor am Ende Jimmy Garrison schliesslich zu Ruhe und Kontemplation im vierten Satz überleitet.

In der Rückschau kommt das Werk einem Vermächtnis gleich.

Nun war John Coltrane an der Schwelle dessen, was nurmehr mit «Free Jazz» zu umschreiben war. Am Beginn dieser letzten Phase stand «Ascension», ein bislang nie gehörter, ekstatischer Ausbruch, in dem die Bläsergruppe neben Trane doppelt besetzt war: 2 zusätzliche Tenor-, 2 Altsaxofone und 2 Trompeten. Gleichzeitig hatte Trane das Gefühl, seine Energie reiche für die Weiterfahrt nicht mehr, so dass er eine zweite Stimme an seine Seite holte, den Südstaatler Farrell Sanders aus Little Rock, Arkansas. Den Namen «Pharoah» nahm er auf Anregung von Jazz-Astralguru Sun Ra an. Pharoah Sanders blies sein Tenor mit unerhörter Energie in Soundbereiche hinein, die bei einem Saxofon noch wenig erforscht waren.

Bald darauf mochten auch McCoy Tyner und Elvin Jones nicht mehr folgen. Nun war das Quartett, umbesetzt und zum Quintett gewachsen. Am Piano sass die neue Ehefrau Alice Coltrane, am Schlagzeug Rashied Ali, während Jimmy Garrison weiterhin den Bass bediente. Es war kein durchgehender Beat mehr zu erkennen, denn Alice bot eine deutlich flächigere, weit weniger perkussiv geprägte Grundlage als ihr Vorgänger und Rashied Alis offenes, luftiges Schlagzeugspiel liess die Musik rhythmisch eher «atmen».

1966, auf Tournee in Japan, wurde John Coltrane von einem Journalisten gefragt, was er glaube in 20 Jahren zu sein. Er möchte dann ein Heiliger sein, erwiderte er lachend. Noch ein Jahr Leben verblieb ihm, mehr an Energie gab sein erschöpfter Körper nicht her. Er starb am 17. Juli 1967, und ja, ein Heiliger ist er dennoch geworden, irgendwie...

Draussen in der Welt erschien am 26. Mai 1967 das Beatles-Album «Sgt. Pepper's Hearts Club Band». In Berlin wurde im Juni der Student Benno Ohnesorg von einem Polizisten erschossen und im fernen Vietnam leitete im Februar 1968 die «Tet-Offensive» des Vietcong in Kooperation mit der nordvietnamesischen Armee den Anfang vom Ende des Vietnamkrieges und den Rückzug der «US-Berater» ein. An US-amerikanischen Universitäten wuchs die Unruhe. Martin Luther King und der Bruder von John F. Kennedy, der Senator und Präsidentschaftskandidat Robert Kennedy wurden erschossen.

«1968» war im Gang.

Bill Evans VI

In Montreux, beim zweiten Jazz Festival, trat am 15. Juni 1968 das Bill Evans Trio auf. Am Bass war nun der neue Langzeitpartner Eddie Gomez aus Puerto Rico und am Schlagzeug sass ein Afroamerikaner aus Chicago, der schon im «Charles Lloyd Quartet» aufgefallen war: Jack DeJohnette. Miles Davis war der Ansicht, dass die meisten weissen Musiker, wenn sie einmal in einer schwarzen Gruppe gespielt hätten, fortan in ihren eigenen nurmehr Weisse beschäftigten. Da hatte er bezogen auf Bill Evans nicht ganz unrecht, wenngleich die Ironie es wollte, dass er Jack DeJohnette ausgerechnet in Bills Trio entdeckt hatte...DeJohnette animierte mit seinem Variantenreichtum Bill zu einer etwas zupackenderen Spielweise, was auch daran liegen mochte, das er öfter zu Stöcken griff

und per Ride Cymbal für drängenden Vortrieb sorgte. Man spürte den Einfluss der Grossmeister Elvin Jones und Tony Williams. Man spürte aber auch, dass der Job bei Bill Evans niemals Jacks Endstation sein konnte.

Bill war in Europa und Japan äusserst beliebt und demnach viel unterwegs. Im Gegensatz zu den US-Clubs, hörte man ihm in den Konzertsälen in ehrfürchtiger Stille zu. Musikalisch trieb nun der stabile und vitale Eddie Gomez das Geschehen an, der Drumschemel wurde hingegen ab und zu umbesetzt; Jack DeJohnette war längst bei Miles.

Es schien, dass in den 70er Jahren Bills leidige Sucht- und Beziehungsgeschichte aufregender und dramatischer war als die musikalische. Mit Ellaine Schultz pflegte er ein Junkie Verbindung, was seinem Wunsch, eine Familie zu gründen widersprochen hatte. Ein Methadonprogramm und die von Bill ohne Umschweife eingestandene neue Beziehung zu Nenette Zazzara, einer Kellnerin und alleinerziehenden Mutter beendete das 12-jährige Verhältnis. Ellaine räumte das gemeinsame Bankkonto und machte einen verlustreichen Abstecher in die Spielhöhlen von Las Vegas. Nach der Rückkehr nach New York nahm ihr unglückliches Leben unter einem Zug der U-Bahn ein trauriges Ende. Helen Keane übernahm die schwere Aufgabe, den Körper zu identifizieren. Bill jedoch heiratete Nenette und versuchte einen persönlichen Neuaufbau.

Miles Davis IX

Auch Miles Davis hatte eine neue Liebe, Betty Mabry, gefunden, die auf dem Cover des Albums «Filles de Kilimanjaro» verspiegelt zu sehen ist und zusätzlich mit dem Stück «Mademoiselle Mabry» beehrt wurde. Sie war selbst Sängerin, aber auch Model und beeinflusste den exzentrischen Miles wohl nicht nur musikalisch, sondern beriet ihn gewiss auch in Stilfragen bezüglich Outfit. Denn es kam auch äusserlich viel Farbe ins Spiel, der Smoking und die Massanzüge konnten eingemottet werden. Auch der modeaffine Miles fand, dass es Zeit für einen Garderobenwechsel sei.

Im Gegensatz zu seinen beiden Ex-Kollegen nahm er wahr, wie auch das Musikgeschäft durchgelüftet wurde.

Leute wie Jimi Hendrix begannen die Entwicklung der Rockmusik massgebend und innovativ zu prägen und Miles Davis überhörte sie natürlich nicht. Seit «E.S.P.» hatte er das zweite Quintet über weitere Produktionen («Miles Smiles», «Sorcerer», «Nefertiti», «Miles in the Sky») unter Mithilfe von Wayne Shorter und Herbie Hancock an die neuen Strömungen herangeführt. Bei Williams war spürbar, wie sehr ihm der neue «groove» in die Hände und Füsse gefahren war. Herbie, der Elektroingenieur im Nebenfach konnte sich nun vertieft in die elektronischen Tasteninstrumente einarbeiten. Ron Carter hingegen war und wurde nie ein Freund des E-Basses und erklärte Miles, dass dieser eine andere Spieltechnik erfordere als der Kontrabass.

Bei «Kilimandjaro» zog Miles Davis wieder einmal Gil Evans als Berater hinzu. Evans war bekanntermassen ein Spezialist für stilübergreifende Projekte, sozusagen ein «Fusion»-Musiker «avant la lettre», zumal er ebenfalls von Hendrix' Schaffen beeindruckt war. Es war das letzte Album des Quintetts. Bei zwei Titeln wurden an Stelle von Hancock und Carter Chick Corea e-p und der Brite Dave Holland b beigezogen. Die Stücke, sämtlich in derselben Tonart (F) gehalten, fliessen ineinander, was dem Ganzen einen suitenartigen Charakter gibt.

1969, gleichzeitig mit der Veröffentlichung von «Kilimandjaro», mithin 10 Jahre nach «Kind Of Blue», entstand im Februar «In A Silent Way», mit bereits erweiterter Besetzung. Die Musik liesse sich

irgendwo zwischen Rock und Jazz einsortieren und fällt durch eine verträumte, vielleicht auch psychedelische Grundstimmung auf, die gewissermassen die Ruhe vor dem Sturm markiert. Die Überlänge der Stücke versetzt einen in einen tranceartigen Zustand. Elektronik rückt per Gitarren und Keyboards in den Vordergrund und bildet eine Klangfläche. Darüber schwebt Miles' melancholisch verhangener Trompetenton. Wayne Shorter griff nun ebenfalls zum Sopransaxofon.

Miles Davis war gegenüber «Columbia» verschuldet und beklagte sich bei den «Columbia»-Oberen über die trotz guter Besprechungen schlechten Verkaufszahlen seiner Alben. Dagegen würden «weisse» Gruppen wie «Blood, Sweat & Tears» oder «Chicago», die sich doch eigentlich bei ihm musikalisch bedienten, ihre Erzeugnisse «millionenfach» verkaufen und enorme Summen kassieren.



Im August, ein Tag nach Beendigung des legendären «Woodstock»-Festivals, begannen nicht weniger als 18 Musiker mit der Arbeit an «Bitches Brew». Die aufgenommenen Tapes enthielten 9 Stunden Musik, Rohmaterial, das es zu verarbeiten galt. Es musste geschnitten, die Teile zusammengefügt, dann wieder abgehört und korrigiert werden. Wem die Supervision oblag (Produzent Macero oder Miles, wem denn sonst, so Miles) wird wohl nie abschliessend zu klären sein. Jedenfalls war das

Vorgehen in vordigitalen Zeiten neu und aufwändig.

Das Resultat ist Musik, die sich der Einordnung entzieht, was keineswegs gegen sie spricht. Die abgelutschte Frage, ob dies nun Jazz sei oder nicht, interessierte Miles sowieso nicht.

Dass sie hingegen kontrovers diskutiert wurde, überrascht nicht, da sie keiner Stromlinie entlang verläuft. Man lässt sich auf sie ein oder lässt es bleiben.

Charles Mingus wurde bei einem Radio-Interview gefragt, was er denn von der neuen Miles-Musik halte.

Charles Mingus: Wer ?

Interviewer: Miles Davis

Mingus: Nie von ihm gehört. Ich kannte mal jemanden dieses Namens, er spielte mit «Bird», aber ich dachte, der sei tot.

Die Verkaufszahlen waren vergleichsweise hoch, gemessen an andern Davis-Alben oder Jazz-Platten jener Zeit. Aber die Vorschüsse konnten auch mit dem grossen Namen Miles Davis nicht abgegolten werden. Und ein Miles Davis kannte keine Konzessionen an den Publikumsgeschmack, sondern verwandelte den Zeitgeist auf seine Art in Musik. Der Harmon-Dämpfer verschwand vorerst in der Schublade.

Für einige Mitarbeiter aus der «Brauerei» war dies die Startrampe für ihre eigenen Projekte, die in der Fusion-Szene von sich reden machen sollten:

- Wayne Shorter mit dem Wiener Keyboarder Joe Zawinul «Weather Report».
- Tony Williams mit dem britischen Gitarristen John McLaughlin «The Tony Williams Lifetime»
- McLaughlin später mit Drummer Billy Cobham das «Mahavishnu Orchestra»
- Herbie Hancock mit dem Multiinstrumentalisten Bennie Maupin «Mwandishi» und «Headhunters»
- Chick Corea mit dem brasilianischen Perkussionisten Airto Moreira «Return to Forever»

Im Jahr der Veröffentlichung, 1970, lösten sich die Beatles auf. Letztes Album: «Let it be».

Auf der magischen Totenliste der 27-jährigen erschienen in diesem Jahr Jimi Hendrix, Janis Joplin und im Folgejahr Jim Morrison (Doors).

Draussen in der Welt fand der Palästinenseraufstand in Jordanien (Schwarzer September) statt.

Die Rote Armee Fraktion (RAF) wurde gegründet und in Warschau fiel Bundeskanzler Willy Brandt auf die Knie.

Bill Evans VII

Hätte der Zeitgeist Bill Evans angehaucht, wäre es bestenfalls an seiner Haarlänge ablesbar gewesen. An der Musik änderte sich nicht viel. Als nach innen horchender Mensch wusste er, was er kann und was nicht. Man kann dies konservativ nennen, jedenfalls musikalisch hat er sich nie verloren. Er machte Tournee um Tournee, pendelte zwischen Konzertsaal und Hotelzimmer, in das er sich gemäss Erzählungen des zeitweiligen Schlagzeugers Eliot Zigmund nach Auftritten sofort zurückzog. Er war nun auf Methadon und schien relativ clean und gesund.

In der Branche tat sich einiges, indem das 1949 gegründete Label «Fantasy Records» die Rechte der beiden Keepnews-Label «Riverside» und «Milestone» übernommen hatte. Somit blieb Bill Evans bei «Fantasy» unter den Fittichen von Orrin Keepnews, der dort Head of A&R (Artists and Repertoire) wurde.

Da der berühmte Sänger Tony Bennett und Bill Evans viel auf Reisen waren, sich gegenseitig schätzten und auf Flughäfen gelegentlich über den Weg liefen, ergab sich die Idee der Zusammenarbeit. Ein Duo dieser Art ist ein Unternehmen in der Königsklasse, denn ohne Rhythmusgruppe fallen Netz und doppelter Boden weg. In den lautstarken 70er Jahren war es ein seltenes, grossartiges Beispiel von in Musik ausgedrückter Ruhe und Intimität.

Darüber hinaus liess er im Studio das Trio-Format ab und zu hinter sich, spielte mal Solo oder mit Eddie Gomez im Duo oder und zog einen Saxofonisten (Harold Land, Warne Marsh oder Lee Konitz) oder den Gitarristen Kenny Burrell hinzu. Mit letzterem und Harold Land war auch der Bassist Ray Brown, der langjährige Bassist des Oscar Peterson Trios, mit von der Partie. Und siehe da, der grosse Ray Brown befreite sich sozusagen einer LaFaro Spielweise, als hätte er über all die Jahre mit Bill Evans und nicht mit dem pianistisch völlig anders ausgerichteten Peterson gespielt. An diesen Aufnahmen zeigt sich indessen auch, wie sehr sich das Trio als Standardformation in Bills Musik eingegrast hatte, denn die beiden anderen wirken in diesem Konzept etwas verloren.

Dennoch, das Trio mit Eddie Gomez und Eliot Zigmund fiel auch irgendwann der Routine zum Opfer, denn jahraus, jahrein die gleichen zehn bis zwölf Stücke zu spielen wird dann zum Problem, wenn man gerade nicht den besten Tag hat.

Nach dem Abgang von Gomez und Zigmund sprang der alte Kumpel Philly Joe Jones als Schlagzeuger ein, was die frühere Junkie-Freundschaft revitalisierte. War es früher bei beiden Heroin, war es nun bei Bill Kokain und bei Philly Alkohol; jedenfalls nicht besonders hilfreiche Ingredienzien, da Bill inzwischen eine Familie zu unterhalten hatte.

Die Dinge wandten sich jedoch 1979 durch die Formation eines neuen Trios mit dem 25-jährigen Bassisten Marc Johnson und dem 30-jährigen Drummer Joe LaBarbera zum Besseren. Ein Generationenwechsel mit einiger Wirkung, denn ein frischer Wind umwehte Bill und das Trio erfuhr neuen Schub und fand gewissermassen zu einer Neuauflage desjenigen von 1961.

Der frische Wind erfasste indes auch Bills Gefühlsleben und wieder war es eine blutjunge Kellnerin, Laurie Verchomin, die seine Sinne erregte. Als ehrliche Haut verschwieg er auch diese Beziehung gegenüber seiner Ehefrau nicht. Anscheinend war es schwierig, mit dem sanften und doch auch vom

Leben arg gebeutelten Mann allzu unnachsichtig zu sein, so dass sich Nenette mit der Situation arrangierte.

Dass sein aussermusikalisches Leben kaum Ruhe fand, zeigte sich auch am Selbstmord seines Bruders Harry, der unter Schizophrenie gelitten hatte und dem Bill sehr nahe gestanden war.

Laurie Verchomin erzählt, wie fein sie in Europa in den besten Hotels untergebracht worden seien und Bill in Opernhäusern konzertiert hätte, wogegen in den USA das winzige «Village Vanguard» eine kängliche Bühne biete. Und doch, Bill hat nirgendwo besser gespielt als im «Vanguard» und fühlte sich in diesem, damals noch verrauchten Kellerlokal zu Hause. Auch wenn ab und zu Gesprächsfetzen und Tassengeklimper zur Musik gemischt wurden.

Bill brauchte Kokain und wieder flossen die Einnahmen in die falsche Richtung. Helen Keane und seine Kollegen redeten sich halb in den Wahnsinn hinein, um ihn von seinen schlechten Gewohnheiten abzubringen. «Schaut, ihr meint es gut, aber es ist mein persönlicher Entscheid» war dann die trockene Antwort. Kokain, Methadon und filterlose Camels waren seine «Lebensmittel». Es musste ihm klar gewesen sein, dass es bis zum Ende nicht mehr weit war.

1980, im Juni spielte er im «Vanguard», im Juli im «Ronnie Scott's Club» in London, Ende August in Hollywood, um im September einen Gig im New Yorker «Fat Tuesday's» zu absolvieren. Am zweiten Abend, so erzählt es Joe LaBarbera, sei er physisch an sein Limit gegangen, habe unglaublich und wie ein Verrückter gespielt. Dann aber war die letzte Taste angeschlagen. Bill lebte noch wenige Tage, dann war das Feuer erloschen.

Miles Davis X

1970 war man voll auf dem Fusion-Elektro Trip. Zur Miles Davis Gruppe stiess nun der 25-jährige Pianist Keith Jarrett, wo er auf Jack DeJohnette, den Kollegen aus dem Charles Lloyd Quartet traf. Mit Chick Corea war schon ein Keyboarder dabei. Dieser verabschiedete sich zusammen mit Dave Holland bald darauf und gründete mit «Circle» ein kurzlebigen Avantgarde Quartett, dem ein freies, offenes Konzept zugrunde lag.

Keith Jarrett bewunderte zwar Miles, mochte aber die Musik, die zu spielen er gefordert war, ebenso wenig wie seine Mitmusiker. Keith ist bekannt für klare Urteile. Die Musiker, so er, könnten zwar «Funk», hätten aber von der Vergangenheit keine Ahnung und irrten wie Aliens durchs Programm, wenn mal etwas älteres auf dem Zettel gestanden hätte. Da schimmert schon der Jarrett der Zukunft mit seinem «Standard»-Trio durch. Und Kollege DeJohnette mit dem er jahrzehntelang unterwegs war, kann er kaum mitgemeint haben.

Am 22. Oktober 1971 spielte die Gruppe mit Jarrett an Fender Rhodes und Orgel in der Stadthalle Dietikon. Mit dabei waren noch Gary Bartz as, ss, Michael Henderson e-b, «Ndugu» Leon Chancler d, und die beiden Perkussionisten Don Alias und James «Mtume» Forman.

Der «elektrische» Miles hatte mit dem alten nicht mehr viel zu tun. Der Harmon-Dämpfer war der Elektronik gewichen, der einst melancholisch verhangene, so einmalige Ton wurde aggressiv und mittels elektrischer Verstärkung inklusive Wah-Wah Pedal zerfetzt.

Miles Davis hatte mit «Bitches Brew» musikalisch eine Türe aufgestossen, einen neuen Klangraum betreten und die Tür gleich hinter sich zugeschlagen. Nicht alle mochten ihm folgen und man versteht, was Keith Jarrett gemeint haben könnte. Hört man sich die Aufnahme aus Dietikon an, entwickelt die Performance durchaus einen Sog, dem man sich kaum entziehen kann. Daran ist ironischerweise Jarrett massgeblich beteiligt, der wohl an diesem Tag besonders gut aufgelegt zu sein schien.

Die Gruppe machte über die Jahre ausgedehnte Tourneen in wechselnder Besetzung, die Miles mit exzessiver Mithilfe von Schmerzmitteln überstand. Verspätungen und Absagen waren angesichts des fragilen Gesundheitszustandes des Leaders keine Seltenheit.

Trotz allem, erzählt Dave Liebman, während zweieinhalb Jahren (weisser) Saxofonist in der Band, habe er nie eine derart von sich selbst überzeugte Persönlichkeit angetroffen. Miles stelle keine Fragen, er mache Statements.

Die Aufnahmen, die unter den Titeln «Agharta» und «Pangaea» 1975 veröffentlicht wurden, dokumentieren den Auftritt vom 1. Februar 1975 im japanischen Osaka und präsentieren einen Miles, der neben der elektrisch verstärkten (oder besser verzerrten) Trompete, noch Orgel spielte, da sonst kein Keyboard mehr verwendet wurde. Man könnte zudem den Eindruck gewinnen, hier habe sich Jimi Hendrix in der Person des Gitarristen Pete Cosey aus dem Grab zurückgemeldet, ansonsten wummern E-Bass und Congas munter dahin, darüber zieht der Saxofonist Sonny Fortune ein paar beseelte Soli in diesen leider nicht immer sehr strukturierten Klangbrei ein.

Da wundert es nicht, dass Miles zur Selbsterkenntnis fand, er sei künstlerisch abgeschlafft, habe musikalisch nichts mehr zu sagen, kurz, er sei müde. Dazu ging es ihm gesundheitlich so schlecht, das immer mal wieder ein Spitalaufenthalt vonnöten war. Er plante nun eine sechsmonatige Pause, es wurden fast sechs Jahre daraus. Die Trompete rührte er ebenfalls für Jahre in nicht mehr an.

Draussen in der Welt, im fernen Vietnam verlassen im April 1975 die US-Amerikaner überstürzt Saigon, der Vietnamkrieg war verloren. In Spanien findet die Franco-Diktatur ihr Ende, nachdem im Jahr zuvor im Nachbarland Portugal die Nelkenrevolution gesiegt hatte. Die Reste des Faschismus in Europa verschwinden allmählich.

Nach der kurzen Ehe mit Betty Mabry trat Cicely Tyson, eine selbstbewusste sehr bekannte Theater- und Filmschauspielerin in das Leben von Miles Davis. Auch sie fand ihren Platz auf einem Plattencover (The Sorcerer). Miles kannte sie schon seit längerem und verlor sie dazwischen wieder. Nun aber versuchte sie, das unordentliche Leben von Miles Davis etwas aufzuräumen und ihn zu einer gesunden Lebensweis anzuhalten. Das gelang teilweise, die Tagesform wechselte, eine Flasche Whisky stand aber immer irgendwo in der Nähe. Da war aber auch ein Piano, wo er ab und zu den einen oder anderen Akkord anschlug. Ansonsten war in dieser Zeit und diesem Leben viel Dunkelheit. Hin und wieder bekam er Besuch von Kollegen und von Frauen. Mit der Zeit lichtete sich der Nebel im Kopf, da war auf einmal wieder Musik drin.

1978 wurde George Butler, ein hochgebildeter Afroamerikaner A&R(Artist & Repertoire)-Boss für Jazz und progressive Musik bei «Columbia». Er glaubte an Miles Davis, wandte sich gegen jene, die meinten, Miles sei künstlerisch tot und würde nie mehr zurückkehren. Dass ihm Miles den Job nicht im geringsten erleichtern würde, wurde bald klar, erschütterte seine unendliche Geduld jedoch nicht. Früh im Jahr 1980 erreichte ihn ein Anruf. Der Anrufer hiess Miles Davis und würde gerne wieder aufnehmen.

Das Rückkehralbum «The Man With The Horn» von 1981 bietet eine fast schon fröhliche Musik, die mit einem schön federnden Groove aufwartet, also reichlich «funky» ist. Miles bediente sich nun personell auch aus dem erweiterten Familienkreis, da am Schlagzeug bei einigen Tracks anstelle von Al Foster sein Neffe Vincent Wilburn Jr sass. In der Besetzungsliste findet sich wiederum der Name Bill Evans. Dessen junger Träger ist zwar ebenfalls weiss, spielt Tenor- und Sopransaxofon, hat jedoch mit dem grossen, inzwischen verstorbenen Pianisten nichts zu tun. Der Harmon-Dämpfer kehrte in den

Trichter der rot schimmernden Trompete zurück, der Ton wurde reiner, wenngleich immer noch ein wenig Elektrik und Wah-Wah im Spiel war. Hauptsache, Miles Davis war zurück und lebte noch.

Miles heiratete Cicely Tyson Ende November 1981. Sie war beruflich häufig abwesend, dann fiel er wieder zurück ins Kokain, trank und rauchte Unmengen «Camels». Im Folgejahr erlitt er einen leichten Schlaganfall, der ihm das Spielen verunmöglichte.

1982 starb Thelonious Monk, einer der Erfinder des untanzbaren Jazz, der aber selber immer wieder vom Klavierstuhl aufstand und tanzte. Vielleicht hörte er (und hört noch immer) Musik jenseits des für uns hörbaren.

Physiotherapie verhalf Miles wieder zu Spielfähigkeit. Er ging mit seiner Gruppe in oft wechselnden Besetzungen auf Reisen, sei es in Europa oder Japan. Man könnte die letzten Jahre «Montreux»-Jahre nennen, denn am «Montreux-Jazz-Festival» war er auf Einladung des Festival-Leiters Claude Nobs und dessen Co-Leiter Quincy Jones fast in jedem Jahr.

Er spielte nun Pop-Songs wie etwas Cindy Laupers «Time after Time» oder Michael Jacksons «Human Nature», nahm einige Platten auf, die kaum als Meisterwerke in die Geschichte eingehen werden, so what. Auf den Plattenhüllen erschien er noch immer. Miles Davis war auch drin, denn er wurde von jüngeren Kollegen, wie etwa Marcus Miller, angemessen in Szene gesetzt.

Wann immer er auftrat, ob er nun gut oder schlecht gestimmt war, die jungen Leute um ihn spielten immer auf dem höchsten Level, denn der Maestro war wach und sie spürten seinen stechenden Blick. Als wollte er sagen: «Hey Motherfuckers, ihr spielt bei Miles Davis».

Der Schlusspunkt wurde sozusagen im Juli 1991 in Montreux gesetzt, indem Miles sich dazu



hinreisen liess, doch noch mal die alte Sachen hervorzukramen und mit einer von Quincy Jones geleiteten Big Band vorzuführen. Er verliess vorzeitig die Bühne, um sie seinem eifrigsten und talentiertesten Adepten Wallace Roney als Solisten zu überlassen. Er war zu schwach, um weiterzuspielen. Vielleicht sah er in dieser Veranstaltung schon die Aufrichtung eines musikalischen Grabsteins.

Immerhin, es gibt nun in Montreux die «Miles Davis Hall», eine Mehrzweckhalle, in der anlässlich des sogenannten Montreux Jazz Festivals noch Reste einer Musik zu hören sind, die man Jazz nennt.

Ach ja, gemalt hat Miles Davis auch noch, aber das ist eine andere Geschichte.

Draussen in der Welt findet der Zweite Golfkrieg unter dem Titel «Operation Desert Storm» statt. Kroatien und Slowenien werden unabhängig von Jugoslawien und am Ende des Jahres löst sich die Sowjetunion auf. Manche glauben, dies sei das Ende der Geschichte.

Miles Davis, der Schöpfer zeitloser Musik starb am 28. September 1991 in Santa Monica, CA. Er war sehr alt und blieb sehr jung.

Persönliches Nachwort

Es gibt in jedem Leben Begleitende, die man nie persönlich kennenlernt, die man vielleicht auch gar nicht kennen lernen will. Hätten wir diese hier beschriebenen Musiker persönlich kennenlernen wollen? Vielleicht auf ein Bier oder Nachtessen treffen, das ja. Aber Freundschaft schliessen, gar zusammenleben? Denn es waren schwierige Persönlichkeiten, bei Künstlern beileibe keine Seltenheit. Und doch, ich lebe mit ihnen seit Jahrzehnten zusammen, längst über ihren Tod hinaus. Ja ich verfüge über sie, ich kann mir jederzeit Zugang zu dem verschaffen, was ihr Leben wesentlich bestimmt hat: Kunst, Musik, Jazz, auch wenn Miles diesen Begriff für sich gestrichen hat. Gewiss, es sind Hinterlassenschaften, Konserven, oder doch Vermächnisse? Die Töne und Klänge, die von Natur aus flüchtig sind, wurden mittels moderner Technik aus der Vergangenheit in die Gegenwart und Zukunft hinein gerettet. Sie erzählen Geschichten und sind gleichzeitig Geschichte. «Kind of Blue» ist ein Beleg.

Was diese Musiker konnten, habe ich nie gekonnt und werde es nie können: Die Kunst, mein Leben in Musik auszudrücken. Sie drücken nicht nur ihr Leben, oft genug auch ihr Leiden aus, wohl wissend, dass Worte nicht genügen. Daher sind sie Künstler und ich bin es nicht.

Sie spielen für uns, wie es Bill Evans seinerzeit so schön in unserer Mundart gesagt hatte. Für mich bedeutet es, dass ich nicht nur der geniessende Empfänger bin, sondern dass diese Musiker sich gewissermassen darüber hinaus stellvertretend für mich ausdrücken. Dafür bin ich ihnen für alle Zeit dankbar.

Ich habe diese Geschichte, oder besser Geschichten entlang des Buchinhaltes von James Kaplan geschrieben. Noch einmal: Ich lege allen Interessierten, so sie des Englischen mächtig sind, die Lektüre ans Herz. Der vorliegende Text ist eher eine Anregung zur Vertiefung.

Vieles habe ich indessen aus meinem Empfinden und meiner Erinnerung hinzugefügt und mich nebenbei auch einschlägiger Literatur bedient und hin und wieder Tante Wikipedia zu Rate gezogen. Vielleicht ist das Verfahren nicht ganz stubenrein, aber das Ergebnis wird auch nie das Licht einer grösseren Öffentlichkeit erblicken und schon gar nicht dem Anspruch irgendwelcher Wissenschaftlichkeit genügen.

Vor allem, und dies ist das Wesentliche, hat mir die Arbeit an diesem Text Stunden von Musikhören beschert. Der Genuss dieser Musik hat eben auch Erinnerungen und Bilder evoziert. Sie reichen weit die Zeit der Entstehung bzw. Veröffentlichung dieser Tonträger zurück. Wie wenn ein bisschen gelebtes Leben vorüberzieht. Und es ist weniger Arbeit als Vergnügen wenn am Ende Musik ist; und sei es Jazz.

So what.

Heinz Abler, November 2024