

melodie und rhythmus

1 · 81

Poster: Karussell ▶

◀ Michael Hansen & Nancies
Günther Fischer





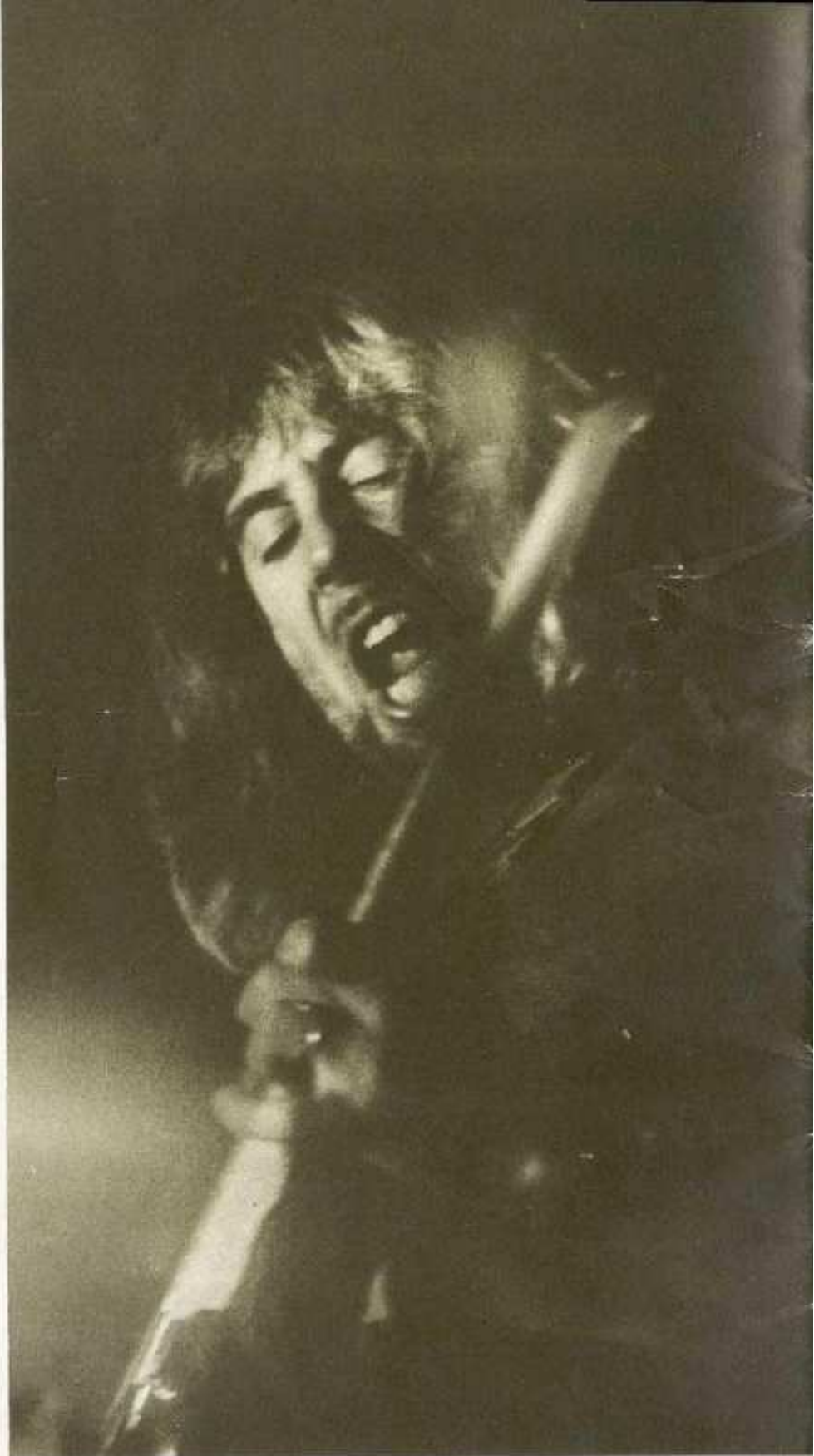
die Gruppe auf, 1969 wagt Mayall ein neues Experiment: Er spielt ohne Hauptinstrument, es gibt keine Leadgitarre und kein Schlagzeug. Platten aus dieser Zeit („Blues From Laurel Canyon“, „The Turning Point“) gehören sicher zu seinen besten. 1972 versucht er eine Jazz-Blues-Fusion. Mit „Bottom Line“ schließlich begibt er sich in Funk-Gefilde. Heute spielt John Mayall einen Blues, der stark von Rockelementen geprägt ist, was jedoch bei ihm nicht zur Masche gerät, sondern eine mögliche Weiterführung der Bluestradition darstellt.

•John Mayall•

Im Oktober des vergangenen Jahres gab er mehrere Konzerte in der VR Polen. Die Reaktionen des Publikums bewiesen Mayalls Feststellung: „Die disko- und rockmüde Jugend wendet sich wieder verstärkt den Wurzeln, dem Blues zu.“ Faszinierend, ihn live zu erleben: Mayall (bereits 47jährig) ist ständig unterwegs zwischen Flügel und Mikrophon, spielt Gitarre und Mundharmonika, springt von der Bühne, um auch die letzte Distanz zwischen seiner Musik und dem Publikum niederzureißen. Mayalls Musik ist die ideale Brücke zwischen Blues- und Rockidiom. Die Musiker seiner 80er Tournee folgen dieser Konzeption: Maggie Parker (voc, perc), James Smith (g), Kevin McCormick (bg) und Soko Richardson (dr). Die Bands von John Mayall sind bekannt als Kaderschmiede für Dutzende von Jazz-, Rock- und Bluesmusikern. John McVie, Larry Taylor, Don Sugar-cane Harris, Eric Clapton, Jack Bruce, Peter Green, Mick Fleetwood, Keef Hartley, John Hiseman, Dick Heckstall-Smith, Steve Thompson – die Aufzählung würde Seiten füllen, denn für nahezu jede seiner fast 20 Langspielplatten holte sich der Meister neue Leute. Seine Musik läßt sich in verschiedene Perioden einteilen. Am Anfang stehen hart treibender Big City Blues, Boogie. 1968 nimmt er einen Bläsersatz in

Ein Prinzip des Blues hat Mayall bei allen musikalischen Wandlungen nie aufgegeben – die hundertprozentige Identifikation mit dem was er singt. Vieles davon ist selbst erlebt, gesehen, gefühlt: der Streß des Musikbetriebs, des ständigen „on the road“-Seins, Liebe, Enttäuschung und Eifersucht, die Einsamkeit des Erfolgreichen. Auch seine neueste LP „Road Show Blues“ bringt mosaikartig Episoden aus diesem Milieu. In anderen Titeln erweist er seinen schwarzen Vorbildern Reverenz: J. B. Lenoir, John Lee Hooker. Selbst klassische Bluestitel wie „Stormy Monday“, „Baby Whatcha Gonna Do“ oder „Come To Your Daughter“ klingen bei ihm unverbraucht, wie nie gehört. Von Etikettierungen wie „weißer König des schwarzen Blues“ oder „die schwärzeste der weißen Stimmen“ hält John Mayall nichts. Blues ist für ihn das einzige Medium, in dem er sich artikulieren, über das er seine Ideen transportieren kann – und diese scheinen textlich und musikalisch noch längst nicht ausgeschöpft zu sein. Jedes seiner Konzerte in der VR Polen war Beweis genug für eine Kreativität und Vitalität, die John Mayall auch in der Musik der 80er Jahre ein Mitspracherecht garantieren.

Rainer Bratfisch
Fotos: U. Pschewoschny



namen nachrichten



Die „Schlagerstudio“-Bilanz 1980 des Fernsehens der DDR ergab folgende Plazierungen: 1. Ute Freudenberg und Elefant – „Jugendliebe“; 2. Gerd Christian – „Mädchen“; 3. Puhdys – „Melanie“; Den Nachwuchspreis erhielt Ina-Maria Federowski (Foto).

Steve Winwood hat nach mehreren Jahren wieder eine LP („Arc Of The Driver“) produziert. Sie wurde mit unterschiedlichen Begleitmusikern aufgenommen. Winwood war besonders Ende der 60er Jahre als Mitglied der Spencer Davis Group mit Titeln wie z. B. „Keep On Running“, „Somebody Help Me“ äußerst populär; erfolgreich auch wenig später mit seiner eigenen Band Traffic, der u. a. Dave Mason und Jim Capaldi angehörten.

„**Santa Maria**“ von der Neoton Familie gehört zu den erfolgreichsten ungarischen



Schlagern der vergangenen Jahre. Sogar in Japan ging die Single mehr als 30 000mal über den Ladentisch.

Mitglieder des Singeklubs „Agitprop“ vom Halbleiterwerk Frankfurt (Oder) vertraten die DDR im November beim Gala-Abend des „Festivals der Volkskunst der sozialistischen Länder“ in Brno. Sie stellten sich mit einem neuen, etwa 20 Lieder umfassenden Programm über die beinahe in Vergessenheit geratene Oderlandfolklore vor. Der Singeklub wurde für seine langjährige gute Arbeit bereits mehrmals mit dem Titel „Hervorragendes Volkskunstkollektiv“ ausgezeichnet.

David Knopfler will nach seinem Weggang von Dire Straits jetzt Soloprojekte verwirklichen. Die neue LP der Gruppe wurde bereits ohne ihn produziert. Bei Live-Konzerten sollen künftig Sessionmusiker hinzugezogen werden.

Hitparade der Ungarischen VR: 1. „Húsz év múlva“ („In zwanzig Jahren“) – László Komár + 2. „Szexbomba Rumba“ („Sexbomba-Rumba“) – Hungaria (Foto) + 3. „Marathon“ – Neoton Familie + 4. „A Viking visszatér“ („Die Wikinger-Rückkehr“) – Solaris + 5. „Amít nem mondhattam el“ („Was ich nicht sagen kann“) – Koál.



„**Sowjetische Enzyklopädie der Instrumental- und Jazzmusik**“ ist der Titel einer Ausgabe (Verlag „Sowjetische Enzyklopädie“) die für 1983 vorgesehen ist. Das Werk wird rund 800 Seiten umfassen. Der Leningrader Musikwissenschaftler Wladimir Feyertag hat die Zusammenstellung übernommen, ihm assistiert ein redaktioneller Beirat.

Peter Noone, Sänger der in den sechziger Jahren so erfolgreichen englischen Beatgruppe Herman's Hermits (u. a. „Mrs. Brown You've Got A Lovely Daughter“, „No Milk Today“), hat sich wieder zu Wort gemeldet; mit seiner Gruppe Tremblers nahm er in den USA die LP „Twice Nightly“ auf.

Hlona Becker, die beim diesjährigen Interpretenwettbewerb der DDR mit einer Anerkennung des Vorsitzenden des Komitees für Unterhaltungskunst ausgezeichnet wurde, produzierte im Rund-



funk den Titel „Ein Leben Zeit“ (Kubiczek/Kersten).

Lee Sayer, selbst erfolgreicher Sänger und Songschreiber, ist auch Komponist des aktuellsten Titels von Cliff Richard (Foto), „Dreamin“.



„**Ich bin eine Frau**“ ist der Titel eines Programms der KGD Frankfurt/Oder mit Gerti Möller, das jetzt Premiere hatte.

In **Mocambique** fand erstmals ein nationales Lied- und Musikfestival statt. In allen Provinzstädten stellten sich Künstler aus dem Volke mit traditionellen Weisen und Instrumenten vor; größtenteils waren es Bauern, deren Lieder bislang kaum über die eigene Dorfgrenze drangen. Die junge Regierung fördert dieses Festival, um die in einer Vielzahl Sprachen und Dialekten existierenden Lieder der Bantuvölker aufzuspüren.

Der Interpretenpreis des Jugendmagazins „neues leben“ wurde vergeben an + Sängerinnen: 1. Ute Freudenberg (19 801), 2. Gaby Rückert (16 591), 3. Monika Herz (9 657), + Sänger: 1. Gerd-Christian (22 159), 2. Holger Biege (17 965), 3. Stefan Diestelmann (13 555), + Gruppen:



1. Karat (21 498), 2. Puhdys (18 939), 3. electra (16 890) + Gesangsgruppen: 1. Peter & Paul – Foto – (25 743), 2. Hauff/Henkler (12 711), 3. Gruppe Drei (9 874) + beliebteste Amateurgruppen: 1. Dialog, 2. Setzai, 3. Metropol.



Andreas Holm produzierte im Rundfunk der DDR die Titel: „Wochenend-Song“ (Schulze-Gerlach), „Dana“ (Holm/Gertz), „Sieben Jahre“ (Petersen/Horn) und „Wenn es dir im Ohr klingt“ (Holm/Gertz).

„**Elvis On Stage**“: Seit über zwei Jahren läuft in London das von Jack Good und Ray Cooney produzierte Presley-Musical. Der Sänger P. G. Proby, der Presley bei Lebzeiten dubelte und im Studio für ihn Demobänder aufnahm, vermochte die Rolle nicht durchzustehen. Sie wurde von dem Schauspieler Vince Eager übernommen.



Der finnische Rundfunk veranstaltete gemeinsam mit dem Rundfunk der DDR in Helsinki ein Konzert des zeitgenössischen Jazz. Ernst-



Ludwig Petrowsky (sax), Klaus Koch (b) – Foto – und Heinz Becker (tp) waren dazu eingeladen und spielten gemeinsam mit der finnischen Jazz Bigband Umo Auftragskompositionen des Rundfunks der DDR von Eberhard Weise und Petrowsky. Rundfunk und Fernsehen Finnlands übertrugen diese Veranstaltung original.

Alvin Lee, Gründer, Gitarrist und Sänger der legendären britischen Gruppe Ten Years After, hat jetzt mit neuen Musikanten eine neue LP produziert. Die Auflösung von Ten Years After ist nicht exakt datierbar, da Lee die Band wiederholt neu formierte oder umbenannte (Ten Years Later). Die LP wurde mit Sänger, Gitarrist und Songschreiber Steve Gould, Mickey Feet (b,voc) sowie Tom Compton (dr) eingespielt.



DDR-Unterhaltungskünstler gastierten + ČSSR: Stern-Meißner, Konrad Bauer, Anne Mehner + Schweiz: Dieter Janik Band + BRD: Günter Sommer/Ulrich Gumpert + Berlin (West): Petrowsky-Trio, Günter Sommer/Ulrich Gumpert, Puhdys (Foto)

„**Mensch, ärgere dich nicht**“ (M. Fritzen) und „Ganz in Familie“ (M. Fritzen/W. W. Wallroth) sind zwei neue Titel, die Fritzens Dampferband jetzt im Rundfunk produzierte.

Barbra Streisand und **Barry Gibb** produzierten gemeinsam das Album „Guilty“. Der Chef der Bee Gees singt mit Barbra nicht nur vier Titel der LP, er schrieb und arrangierte auch sämtliche Songs.



Peter Maffay hat den Erfolgstitel der Gruppe Karat „Über sieben Brücken mußt du gehn“ (Swilms/Richter) sowohl in sein aktuelles Konzertprogramm als auch für seine neueste LP „Revanche“ übernommen.



Allan Lesern unserer Zeitschrift wünschen wir ein gesundes und erfolgreiches 1981!

Fotos: G. Gueffroy (3), M. Lopatta (2), O. Sill, H. Schulze, B. Köppe, Archiv (6)

Schlager 81

IDEEN

STANDPUNKTE

ERFAHRUNGEN



Jürgen Walter

● BEGRIFFSBESTIMMUNG

Schlager ist für mich vom Ursprung des Wortes her eine Qualität, genauer ein Qualitätsbegriff. Das betrifft sowohl seine musikalische und textliche Substanz und das Niveau der Interpretation, als auch den Grad an Wirksamkeit. Damit meine ich nicht nur, ob ein Lied gefällt oder nicht, sondern inwieweit es echte Bedürfnisse des Publikums befriedigt. Nun scheint mir jedoch in puncto Schlager – und das ist wahrscheinlich auf der ganzen Welt so – die Massenproduktion von Titeln mit dem Etikett

„Schlager“ dazu geführt zu haben, daß aus dem qualitativen fast ein quantitativer Begriff geworden ist. Und so etwas läßt einen natürlich stutzen, weil: Ein Schlager ist das, was einschlägt, was wirksam ist und nicht was nur so benannt wird. Nun ist die Unterhaltungskunst ja breit gefächert, und im Grunde können leise Lieder, tanzbare Musik, Rocktitel, Chansons, Stimmungslieder usw. durchaus zu Schlagern werden. Nur setzt das voraus, daß gefällt – überall die dem jeweiligen Genre gemäßen, dabei aber gleich hohen Maßstäbe angesetzt werden. Ich möchte beispielsweise auch in einem Stimmungslied keine verstümmelte deutsche Sprache finden und außerdem wissen, wozu ich gebeten werde, ob denn die Idee oder

Geschichte dieses Liedes, welche den Interpreten sich vor Frohsinn auf die Schenkel schlagen läßt, wirklich so außerordentlich lustig ist und auch mich in eine ähnliche Stimmung versetzen kann. Was manche als Schlager bezeichnen, ist in Wirklichkeit jedoch Dutzendware und Konfektion, deren Inhalt auf eine wesentliche Textzeile und eine musikalische Idee verknüpft ist und uns somit nichts sagen kann, weil es halt nichtssagend ist. Wenn jemand im Dutzend produziert – und das betrifft sowohl Autoren als auch Interpreten –, dann bleibt keine Zeit für Tiefgang und beim Spaß erst recht nicht, obwohl auch hier Tiefgang höchst notwendig ist. Denn will man die Leute mit einem Witz zum Lachen bringen, dann muß der Witz erstens wirklich ulkig sein, und zweitens muß man wissen wie ein guter Witz erzählt wird.

● ANTEIL DES INTERPRETEN

Man ist immer der Interpret seiner Autoren, also beginnt die Verantwortung bereits an dieser Stelle. Denn auch hier hat Unterhaltung etwas mit Haltung zu tun. Und zwar nicht nur Haltung zum Publikum, sondern auch Haltung zu denen, die die künstlerischen Vorgaben liefern, und auch zum Lied selbst. Wenn ein Interpret nicht weiß, was er singt, und wenn es ihn auch herzlich wenig interessiert, dann kann er nicht dahintersteigen, ob das, was er singt und wie er es tut, von solcher Qualität ist, daß es ein Schlager werden könnte. Welches Maximum an Wirkung wir (Gisela Steinecker, Arndt Bause) mit unseren Liedern letztendlich erreichen werden, das entzieht sich anfangs logischerweise unserer Kenntnis, wie immer wenn etwas Neues entsteht. Doch ob etwas schlecht wird, das bemerken wir auf dem Weg bis zum Ergebnis sehr wohl und müssen dann unsere Schlußfolgerungen ziehen. Wir hoffen darauf, daß sich die Lieder als notwendig erweisen werden. Und auch unter diesem Gesichtspunkt kommt dem Interpreten mehr Verantwortung zu, als daß er nur Spaß am Singen und Freude an der Arbeit hat, wie mancher annehmen möchte. Denn als Voraussetzung dafür, daß die Hörer ein Lied verstehen, muß ich es schließlich erst selbst verstanden und als richtig und notwendig erkannt haben, muß ich die Gedanken und Anliegen meiner Autoren nachvollziehen und damit überzeugend umsetzen können.

● SCHLAGERSÄNGER

Ich wehre mich überhaupt nicht gegen die Behauptung, Schlager zu singen, denn ein großer Teil meiner Lieder sind ja zu Schlagern geworden. Der Schlager ist wie gesagt für mich ein Qualitäts- und kein Genrebegriff. Ich habe begriffen, daß der Schlager seine Berechtigung hat, wenn er durch seine Qualität zu einem eben solchen geworden ist. Es wird oft behauptet, daß Schlagersänger „gemacht“ werden. Ich weiß zwar nicht, was sich Geheimnisvolles

hinter dieser Formulierung verbergen soll, wenn jedoch gemeint ist, daß an der Ausbildung und Profilierung nicht nur der Interpret höchstselbst, sondern auch andere Leute beteiligt sind, dann kann ich dem nur zustimmen, denn das ist in jeglichem Beruf so. Und im übrigen ist auch hier die Wortverwandtschaft zwischen Beruf und Berufung nicht zufällig. Doch man muß schon ein Quäntchen Geduld aufbringen und Arbeit, Arbeit, immer wieder Arbeit investieren, damit zum Talent, was man ohnehin aus der Wiege mitbekommen hat, auch noch etwas hinzukommt, was dann eben die Kunst ausmacht. Das muß jedoch bewußt und aus eigener Aktivität heraus passieren und nicht, indem man vom Erfolgstitel träumt, der eines Tages ins Haus gebracht wird.

Ich kenne auch in der DDR Interpreten, die auf diese Weise schlagartig berühmt wurden. Doch danach kam nichts als heiße Luft mehr, weil einfach die Substanz fehlte. Und so etwas beschädigt dann leider indirekt auch all die anderen, die ernsthaft in ihrem Beruf arbeiten, beschädigt den Ruf einer ganzen Berufsgruppe.

● PUBLIKUM

Schlechte Lieder bringen auf die Dauer niemandem den großen Erfolg. Für eine Weile kann es zwar sein, daß der Name eines Interpreten „gekauft“ wird, auch wenn seine Lieder nicht mehr gut und somit keine Schlager mehr sind. Aber letztendlich bemerkt das Publikum das dann doch ziemlich schnell. Wenn jemand bei einem Auftritt drei Liedchen recht und schlecht über die Bühne schallen läßt und dann auch noch ziemlich ungeklärt bleibt, ob sich das Publikum nun eigentlich für das Lied oder z. B. für das hübsche Kostüm des Interpreten interessiert, dann hat das allemal etwas mit der Verantwortung des Interpreten für seine künstlerische Aufgabe zu tun.

Wer sich als Interpret dieser Verantwortung entzieht, darf sich nicht wundern, wenn sich ihm irgendwann auch das Publikum entzieht. Und das gehört zu meinen schönsten Erfahrungen der letzten Zeit: Unser Publikum ist sehr viel kritischer geworden und läßt sich kein X mehr für ein U vormachen. Ohne wenigstens einen Funken Wahrhaftigkeit und einen Funken Wirklichkeit geht es heute nicht mehr!

Oben: Jürgen Walter, unten: Gisela Steinecker





Horst Krüger

● QUALITÄTSVERBESSERUNG

Es mag vielleicht simpel klingen, aber um bessere Schlager zu erhalten, müssen wir ganz einfach bessere schreiben, und dafür müssen es vielleicht ein paar weniger sein. Ein Qualitätsanstieg kann nicht ausschließlich durch organisatorische Maßnahmen, Anreiz durch Wettbewerbe und dergleichen mehr erreicht werden, sondern bedarf des Willens und des künstlerischen Engagements jedes Einzelnen. Natürlich kann auch darüber hinaus viel getan werden. So müssen wir uns verstärkt um den Autorennachwuchs auf diesem Gebiet kümmern, denn es gibt zu wenig talentierte junge Textautoren und Komponisten. Ich arbeite beispielsweise regelmäßig im Berliner Haus für Kulturarbeit mit Amateuren, und beim Komitee für Unterhaltungskunst gibt es Weiterbildungsveranstaltungen im Fach-

gebiet Komposition und Arrangement, an denen sowohl gestandene als auch neue Leute teilnehmen können. Solche Möglichkeiten zur Entwicklung von Autorennachwuchs müssen in noch breiterem Maße genutzt werden. Positiv wirkt sich meiner Meinung nach auch der Trend aus, daß sich immer mehr feste Autorengespanne herausbilden. Ich arbeite z. B. ausschließlich mit Gisela Steineckert und Kurt Demmler zusammen, und dieser ständige intensive Kontakt, der künstlerische Streit um die jeweils besten Lösungen hat sich bereits sehr fruchtbringend auf die gemeinsamen Arbeitsergebnisse ausgewirkt.

● NACHWUCHS

Talentierte Interpretennachwuchs haben wir genügend. Wichtig ist jetzt, daß sich noch mehr Fachleute finden, die ernsthaft mit den jungen Sängerinnen und Sängern arbeiten und nicht nur auf dem Papier einen Förderungsvertrag abschließen.



Außerdem muß die Arbeit mit dem Nachwuchs kontinuierlich erfolgen und kann nicht Sache einer Hau-ruck-Aktion sein. Wenn ich durchs Land fahre oder z. B. bei den Werkstatttagen in Suhl und Magdeburg bin, achte ich ständig auf interessante Talente, gebe ihnen ganz einfach meine Telefonnummer, und dann dauert es meist nicht lange, und wir arbeiten miteinander. Für die nächste Zeit allerdings muß ich mich einschränken, denn als Leiter der Entwicklungsgruppe für Rock- und Pop-Solisten bei der Generaldirektion des Komitees für Unterhaltungskunst arbeite ich bereits mit Eva-Maria Fleckert, Marlon Scharf, Martina Mai, Wolfgang Lippert und Rolf Heinrich zusammen und möchte mich erst einmal intensiv um diese Interpreten kümmern. Das bedeutet u. a., daß ich für jeden eine völlig unterschiedliche Musik komponieren muß, die den verschiedenartigen Stimmen, der jeweiligen Stilistik und vor allem der Persönlichkeit des Interpreten entspricht. Die Zusammenarbeit geht

aber über eine musikalische Betreuung weit hinaus. Wir beraten gemeinsam Einsätze, Fernsehauftritte usw. und gehen auch bei der Erarbeitung von Liedern kollektiv vor. Z. B. schreibe ich eine Komposition, spiele den Titel der Gruppe vor, wir diskutieren darüber, ändern wenn notwendig noch, produzieren Demonstrationen und bieten die Titel erst dann dem Rundfunk oder der Schallplatte an. Ab März werden wir die Ergebnisse unserer Arbeit regelmäßig auch „vor Ort“ testen, denn im Auftrag des Zentralrates der FDJ und der Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst baue ich jetzt eine Band auf, um gemeinsam mit Kurt Demmler ein Tourneeprogramm zu erarbeiten, das Nachwuchinterpreten die Möglichkeit bietet, sich vor Publikum auszuprobieren und so auch auf diese Weise weiterzuentwickeln.

Mit Jürgen Walter und Horst Krüger sprach Detlef Plog
Fotos: G. Gueffroy (2), G. Bach, V. Hedemann, Archiv

Oben: Martina Mai, Horst Krüger, Klaus Kühn, Dietmar Schmidt, Wolfgang Lippert (v. l. n. r.); Mitte: Horst Krüger, Wolfgang Lippert; unten: Jürgen Walter, Arndt Hauze



LENNON

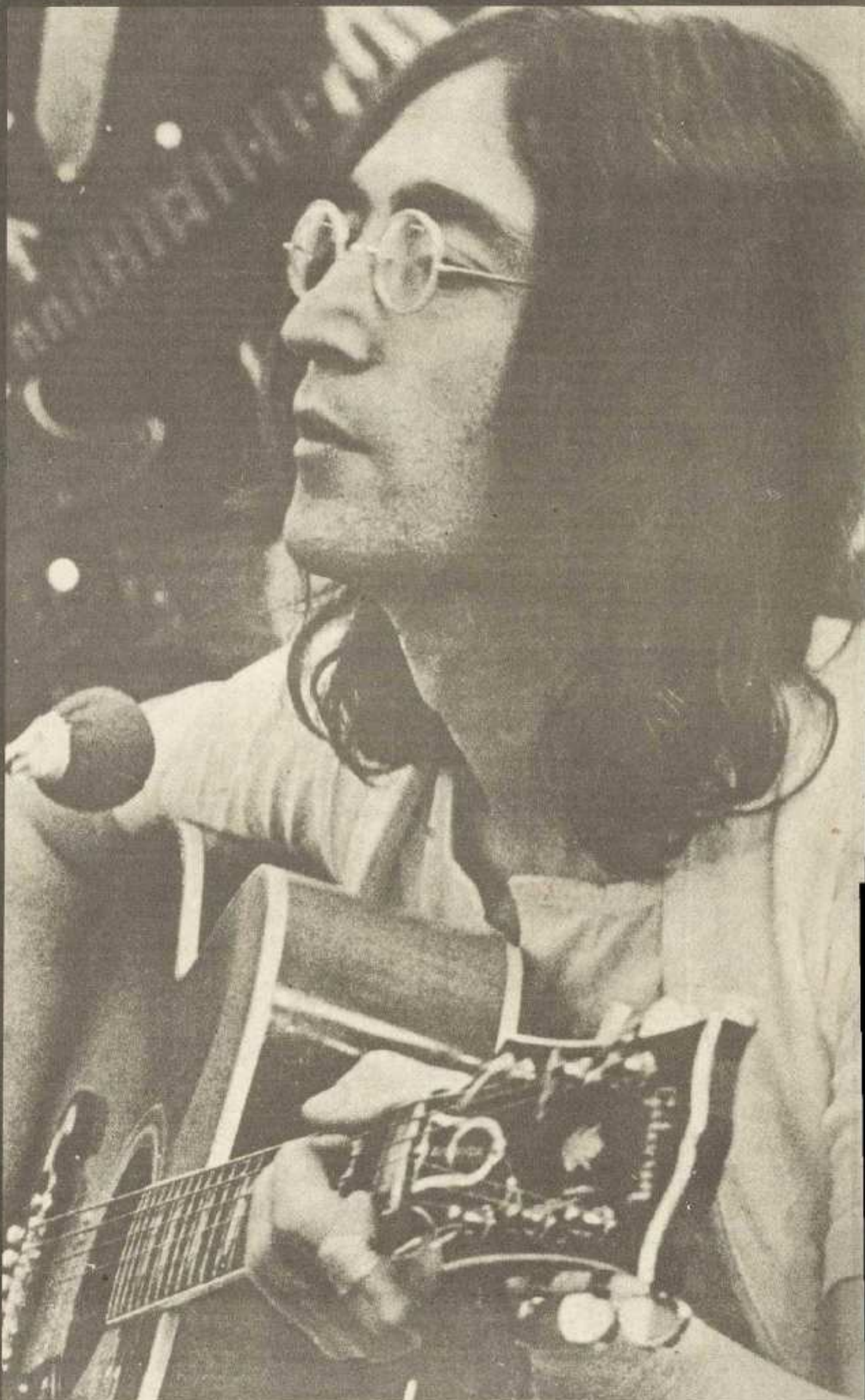
*„Als ich zum ersten Mal diese Musik hörte, war ich wie erstarrt. Ich war vollkommen hypnotisiert... Mit dem Rock 'n' Roll hat dann alles angefangen. Als ich ihn zum ersten Mal hörte, ließ ich alles andere stehen und liegen.“
(John Lennon, 1974)*

Während eines schweren Luftangriffs der faschistischen deutschen Wehrmacht auf Liverpool, 6.30 Uhr am Morgen des 9. Oktober 1940, wurde er geboren. Schiffssteward Alfred Lennon und dessen Braut Julia Stanley verstanden sich nicht, gingen bald nach ihrer Hochzeit und nach der Geburt John Winston Lennons auseinander. Keiner von beiden auch wollte sich durch das Baby belasten, und so zog ihn Mary Smith, die Schwester der Mutter, auf („Tante Mimi“). Lennon hat mit Sicherheit unter der Abwesenheit seiner Eltern gelitten: „Mutter, du hattest mich, aber ich hatte dich nie – Vater, du hast mich verlassen, aber ich habe dich nie verlassen.“ (Auszug aus „Mother“, LP „Plastic Ono Band“, Okt. 1970). – Wer den Titel kennt, weiß, wie sehr verzweifelt er noch als Mann schreit: „Mutter, geh nicht weg! Vater, komm nach Hause!“

Mit sieben Jahren begann er, erste kleine „Bücher“ zu schreiben und zu illustrieren. Eines hieß beispielsweise „Sport, Geschwindigkeit und Bilder“. Er interessierte sich mehr und mehr für Musik und anderen „Unsinn“, wie Tante Mimi es zu nennen pflegte. Nichtsdestotrotz gründete er schließlich an der Quarry Bank Grammar School eine Schulband – die Quarrymen. Diese spielte wie angestachelt Skiffle und Rock 'n' Roll. Lennons Freund Ivan Vaughan stellte ihm am 15. Juni 1956 in Woolton, wo die Quarrymen auf dem dortigen Kirchweihfest spielten, einen jungen Mann vor, der einige Gitarrenakkorde beherrschte, die Lennon noch nicht kannte. Jener junge Mann war der Sohn des Liverpooler Baumwollhändlers Jim McCartney. – Am 11. September 1962 fuhren die nun zu „The Beatles“ umbenannten Quarrymen in die Londoner EMI-Studios und nahmen dort ihre erste eigene Platte auf ...

*„Ich bin traurig darüber, daß meine Tante Mimi traurig ist.“
(John Lennon, 1969)*

Lennons anglikonervative Tante Mimi hatte der englischen Presse ihre Traurigkeit darüber zum Ausdruck gebracht, daß John aus Protest gegen die neokolonialistische englische Einmischung in die damalige Nigeria-Biafra-Affäre sowie gegen die englische Unterstützung der USA-Aggression in Vietnam der englischen Königin den 1965 verliehenen Orden M. B. E. (Mitglied des britischen Empire) zurückgesandt hatte. – Und Lennons Tante Mimi hatte in den folgenden Jahren noch viel mehr Anlaß, über



ihren Ziehsohn „traurig“ zu sein, denn Lennons politische Aktivitäten wurden stärker denn je: „Die Arbeiter träumen den Traum der anderen, noch nicht einmal ihren eigenen. Sie sollten einsehen, daß sie nach den Schwarzen und Iren die nächsten sind, die unterdrückt werden. Wenn sie sich das klar machen, können wir mit der Arbeit anfangen... Ohne Kampf kommt man nicht an die Macht, weil sie das Volk nicht an die Macht kommen lassen werden. Sie bekommen nur das Recht, nach ihrer Pfeife zu tanzen, aber keine wirkliche Macht.“ (Lennon, 1971) Er wurde nun nicht mehr zum Pazifisten, sondern zum extremen Linken gestempelt, die bürgerliche Presse diffamierte ihn, die USA-Regierung, die dem engagierten Musiker unter dem Drogen-Vorwand zuerst die Einreise verweigert hatte, versuchte nun, sich des gefährlich politisch gewordenen Beatle zu entledigen. Der Gesang John Lennons für Angela Davis, für John Sinclair, über den Gefangenenaufstand im Attica-Gefängnis, gegen den Krieg in Vietnam und Nordirland, Lennons Aufforderung „Klagt Rockefeller als Mörder an!“, seine Proteste in Syracuse und New York für die Bürgerrechte der in den USA lebenden Indianer u. a. m. – all das war der US-Administration zuviel. Lennons Telefon wurde angezapft, seine Wohnung mit Abhörwanzen versehen, er wurde ständig überwacht, und Richard Nixon, der damalige USA-Präsident, gab seinen Regierungsbeauftragten die Anweisung, ihn „notfalls aus Amerika rauszuschmeißen“.

Die Angst der US-Imperialisten vor einem einzigen englischen, politisch engagierten Künstler führte zu verbissenen betriebenen, fast fünf Jahre währenden Versuchen, Lennon unter allen möglichen Vorwänden „aus den USA zu entfernen“. Für Lennon war es ein Nervenkrieg: „Es macht mich langsam verrückt, ständig überwacht, beschattet und beobachtet zu werden... Sie wollten, daß ich auch merkte, daß ich verfolgt wurde. Ich war unheimlich mit den Nerven fertig.“ Viele US-Rundfunksender boykottierten oder störten Titel von John Lennon, und obwohl es ihm gelang, bis zu seinem Todes-tag in den USA zu verbleiben („Ich will hier leben, weil hier die Musik herkam, die mein ganzes Leben beeinflußt hat, und mich zu dem gemacht hat, was ich bin“), ließ sein politisches Engagement in den letzten Jahren nach, was allerdings zuallerletzt seine Schuld war, besonders, wenn man die politische Entwicklung der USA betrachtet. Lennon war auch in erster Linie ein Künstler: „Ich lehne es ab, zu führen, so werde ich nicht mit Martin Luther King oder Gandhi verwechselt und vielleicht ermordet...“

Roland Radics
Fotos: Archiv



Buddy Holly – Langzeitwirkung eines kurzen Lebens

Wollte man auch nur annähernd alle hervorragenden Musiker nennen, die bei Buddy Holly Anleihen genommen haben, die Liste würde über Eric Clapton, John Denver, Bob Dylan, Albert Hammond bis zu Santana, Showaddywaddy, den Puhdys und vielen anderen reichen. John Lennon wählte für seine LP „Rock 'n' Roll“ (1975) den Holly-Erfolgstitel „Peggy Sue“ aus. Eine der ersten Aufnahmen der Rolling Stones war „Not Fade Away“. Paul McCartney produzierte 1977 die LP „Holly Days“, in deren Mittelpunkt sein Sänger und Leadgitarrist Denny Laine steht. Die Hollies widmeten ihre neueste LP ausschließlich Buddy Holly-Titeln. Dazu Gitarrist und Sänger Terry Sylvester: „Neben den Everly Brothers hat uns Holly am meisten beeinflusst.“ Da sich die Hollies trotz wechselnder Besetzungen schon fast zwei Jahrzehnte mit präziser Harmonie-Gesang und eingängiger Melodik Spitzenpositionen sichern, wird die Art ihrer Wertschätzung der Holly-Vorlagen deutlich.

Charles Hardin Holley erblickte am 7. September 1936 in Lubbock, Texas, das Licht der Welt. Geigen- und Klavierspiel gab er bald zugunsten der Gitarre auf. Als Oberschüler begann er mit Gleichgesinnten populäre Nummern vorzutragen. Aus Anfangserfolgen schöpfte er den Mut, sich als professioneller Country-Interpret zu versuchen. Erste Probeaufnahmen bei der Decca-Nashville blieben auf der Strecke

(darunter ein Titel wie „That'll Be The Day“, der später weltbekannt wurde). Obwohl Holly die Mehrzahl seiner Titel selbst komponierte, sie sang und dabei die Lead- oder Rhythmusgitarre spielte, wurde er u. a. von Produzent Paul Cohen „für das größte Nichttalent gehalten, mit dem er je gearbeitet habe“. Dies sollte sich aber rasch ändern, nachdem Holly in Norman Petty den geeigneten Produzenten und (Mit)Autor sowie in den Crickets die vorwärtstreibende Begleitgruppe gefunden hatte. Seinen Fähigkeiten entsprechend, wurde Holly gezielt „zweigleisig“ eingesetzt. Auf dem Coral-Label der Decca trug er einfühlsame Balladen vor, auf dem Brunswick-Label der Decca produzierte er mit den temperamentvollen Crickets. Die Neuaufnahme von „That'll Be The Day“ brachte ihm und den Crickets auf Anhieb den großen Durchbruch. Als Solist landete Holly mit „Peggy Sue“ einen Millionen-Erfolg. Die Rückseite der „Peggy Sue“-Single ist insofern interessant, da bei dem Titel „Everyday“ Hollies Komponisten-Pseudonym Charles Hardin zum ersten Male erscheint.

Mit Aufnahmen von „Oh Boy“, „Not Fade Away“ und anderen erreichten die Crickets weitere Höhepunkte. Ed Sullivan lud sie zu seinen Shows ein, Gastspielreisen nach Australien und England schlossen sich an. Immer und überall liefen legale und illegale Tonbandmitschnitte, die zum Teil die später scheinbar uner-

schöpfliche Fülle an Nachveröffentlichungen erklären können. Einmal jagten sich gleichzeitig vier Holly- und Cricket-Hits in den Spitzenparaden. Die Gefahr des „Totmachens“ lag da näher als der Erfolg. Mit Titeln anderer Interpreten – Presleys „You're So Square“, Little Richards „Ready Teddy“ und „Valley Of Tears“ von Fats Domino – reichernte Holly sein Repertoire an, gleichzeitig stellte er seine originelle Interpretationsweise unter Beweis (Vokaldehnungen, Schluckauf-Vortrag u. a.). 1958 erschien „Rave On“, anfangs nur von bescheidener Resonanz gesegnet, gehört dieser Titel inzwischen zu den Holly-Hits – beispielsweise auch im Programm von Showaddywaddy. Ab Mitte 1958 wandte sich Holly verstärkt Experimenten zu. Er setzte Geigenklänge, Backgroundchöre und King Curtis' Saxophon ein. Titel wie „True Love Ways“, „Moondreams“ und andere zeugen davon. Als Solist und mit den Crickets führte er aber auch Bewährtes fort („It's So Easy“, „Heartbeat“ u. a.)

Mit ihrer Besetzung, Schlagzeug, Lead-, Rhythmus- und Baßgitarre, schufen Holly und die Crickets gleichsam die instrumentale Standardform künftiger Beat- und Rockformationen. Man spricht Holly auch das Ubereinanderkopieren der Leadstimmen und die Verwendung von Violinen im Rock zu. Dies scheint ein wenig gewagt zu sein, da die Entwicklung der Technik und der Drang nach Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten in jenen Zeiten solche Sprünge machten, daß derartige Erfindungen gleichsam an mehreren Orten in der Luft lagen.

Im Früherbst 1958 trennte sich Holly von seinem Erfolgsproduzenten Norman Petty und kurz darauf auch von den Crickets. Unterstützt von seiner jungen Frau, einer Puertoricanerin, wandte er sich der Förderung junger Talente zu, produzierte viele Demonstrationsbänder, nahm Schauspielunterricht, um in Filmprojekten mitzuwirken (es kam nur zu einem Film über Buddy Holly), experimentierte mit Rhythm & Blues, Gospelmusik und Jazz. Nach vielen Hin und Her ließ er sich zu einer neuen Tournee überreden. Die dafür zusammengestellte Begleitband nannte er, entgegen ursprünglichen Abmachungen, The Crickets. Am Vorabend seiner Abreise nahm Holly noch die beiden Titel „Peggy Sue Got Married“ und „That Makes It Tough“ auf Band auf. Das sollten seine beiden letzten Tonbandaufnahmen sein. Mit auf Tournee waren Ritchie Valens und J. P. Richardson (genannt Big Bopper), zwei aufstrebende Talente des Rock 'n' Roll. Sie bestiegen gemeinsam mit Holly ein gechartertes Flugzeug, um zum nächsten Auftrittsort zu gelangen. Die Maschine erreichte nie ihren Bestimmungsort. Sie stürzte in der Nähe von Mason City, Iowa, am 3. Februar 1959 ab. Keiner kam mit dem Leben davon.

Alles was Buddy Holly an Demo-Bändern, auch Unfertigen oder Nicht-Veröffentlichtem aus frühen Tagen hinterlassen hatte, wurde seitdem ausgegraben, bearbeitet, mit Arrangements versehen, die dem jeweiligen Zeitgeschmack angepaßt wurden, so daß heute mehr Langspielplatten und Kassetten von ihm angeboten werden als zu seinen Lebzeiten.

H. P. Hofmann
Foto: Archiv



JAZZ in der »Lucerna«

Im Oktober des vergangenen Jahres zum 13. Mal: „Internationales Jazz-Festival“ in Prag. Daß es nichts Sensationelles zu vermehren gibt, muß nicht mit dieser Zahl zusammenhängen – überdies sind Sensationen auch Geschmackssache, und guten Jazz gab es allemal zu hören im unterirdischen großen Saal der „Lucerna“ am Wenzelsplatz. Für jeden etwas – für manchen mehr: z. B. The Midnite Follies Orchestra (Großbritannien), eine Mischung aus Big Band und „Schauorchester“, doch machen konsequente Arrangements, große Perfektion des Vortrags und ein weites Repertoire die Band sicher zu einer der führenden unter den Vergleichbaren. Am zweiten Abend sangen dann noch drei Damen dazu, die ohne Zweifel sehr ehrlich waren, als sie sich Sweet Substitute nannten. – Big-Band-Jazz auch vom Gustav-Brom-Orchester, es eröffnete und beschloß das Festival unter solistischer Mitwirkung u. a. von Albert Mangelsdorff. Brom war überhaupt der „spiritus rector“ des ganzen Unternehmens – Conférencier und künstlerischer Leiter. Wenn auch kaum neue internationale Trends zu verfolgen waren, so bekam man doch einen guten Überblick über den Stand der Entwicklung des Jazz in der CSSR. Karel Velebnýs SHQ und das Trio des Pianisten Emil Viklický glänzten mit eigenständigen, wandlungsfähigen Konzeptionen; Milan Svoboda spielte im Quartett (u. a. mit dem ausgezeichneten Trompeter Michal Gera) und überzeugte mit einer Spielweise, in der die verschiedensten Erfahrungen des modernen Jazz nahtlos aufgingen; Jiří Stivín stellte einmal mehr das ganze Spektrum seines Könnens auf den Holzblasinstrumenten unter Beweis. Es müssen eben nicht immer Überraschungen sein.

In dem Duo Rudolf Dašek (CSSR)/Christian Escoudé (Frankreich) – Foto – trafen sich dann zwei hervorragende Gitarristen, deren Auftritt einer der Glanzpunkte des Festivals war. Dašeks eher kühle, intellektuelle Art des Gitarrespiels und die emotional intensive, auch Folkloristi-

sches einbeziehende Auffassung Escoudés ergänzten sich in bravourensen Improvisationen und Interpretationen meist bekannter Stücke.

Von den ausländischen Gästen ist vor allem die norwegische Sängerin Karin Krog mit ihrer von John Surman geleiteten Band zu nennen.

Surman hatte der Krog einige Lieder geschrieben, die deren stimmliche Möglichkeiten ebenso beeindruckend zur Geltung brachten wie ihre individuellen Fassungen von „Klassikern“ des Jazzgesangs. Aus Indien kam das Jazz Yatra Septett – Fotoausschnitt – und versuchte eine Zusammenführung von modernem Jazz und indischer Musiktradition; bleibt zu hoffen, daß von dieser Gruppe zukünftig noch nachhaltigere Impulse zu erwarten sind, als es

In Prag, ihrem ersten europäischen Auftrittsort, abhörbar wurde.

Wjatscheslaw Ganelin (UdSSR), wie immer voll intelligenter Experimentierfreude, und das keiner Adjektive bedürftige Dexter Gordon Quartett (USA) rundeten das Bild. – Der DDR-Jazz war mit dem Günther-Fischer-Sextett exponiert vertreten. Hier ließ sich übrigens wieder einmal die Symbiose von Musikern und Publikum recht eindrucksvoll studieren.

War Fischers Auftritt im schlechtbesuchten Nachmittagskonzert (zwar makellose Pflichtübung, so geriet ihm das gleiche Stück am nächsten Abend vor ausverkauftem Haus zur überzeugenden Entäußerung vitaler, kraftvoller und dabei empfindsamer Musikalität. Text und Fotos: M. F.



Revue 81

„Musik liegt in der Luft“, hieß es Anfang des Jahres, als der Friedrichstadtpalast in der Berliner Volksbühne mit mehreren Orchesterkonzerten sein Revue-Jahr 1981 eröffnete. Im Februar und März wird das Ensemble dann gemeinsam mit internationalen Gesangssolisten und Artisten „Abends im Rampenlicht“ des Metropoltheaters in einer gleichnamigen, von Volkmar Neumann inszenierten Revue zu sehen sein. Der Große Saal im Palast der Republik schließlich bildet im Oktober und November den würdigen Rahmen für die Jubiläumsproduktion „Das hat Berlin schon mal gesehen“, in der Wolfgang E. Struck die mittlerweile bereits 20 Jahre seiner Tätigkeit als Direktor des Friedrichstadtpalastes im wahrsten Sinne des Wortes „Revue passieren“ lassen wird. Zwischen diesen Berliner Inszenierungen werden die tanz- und musizierfreudigen Damen und Herren des Ensembles u. a. in Karl-Marx-Stadt, Gera und Neubrandenburg auftreten und auf Gastspielreise nach Moskau gehen. D. P./Foto: Stolpmann



GES

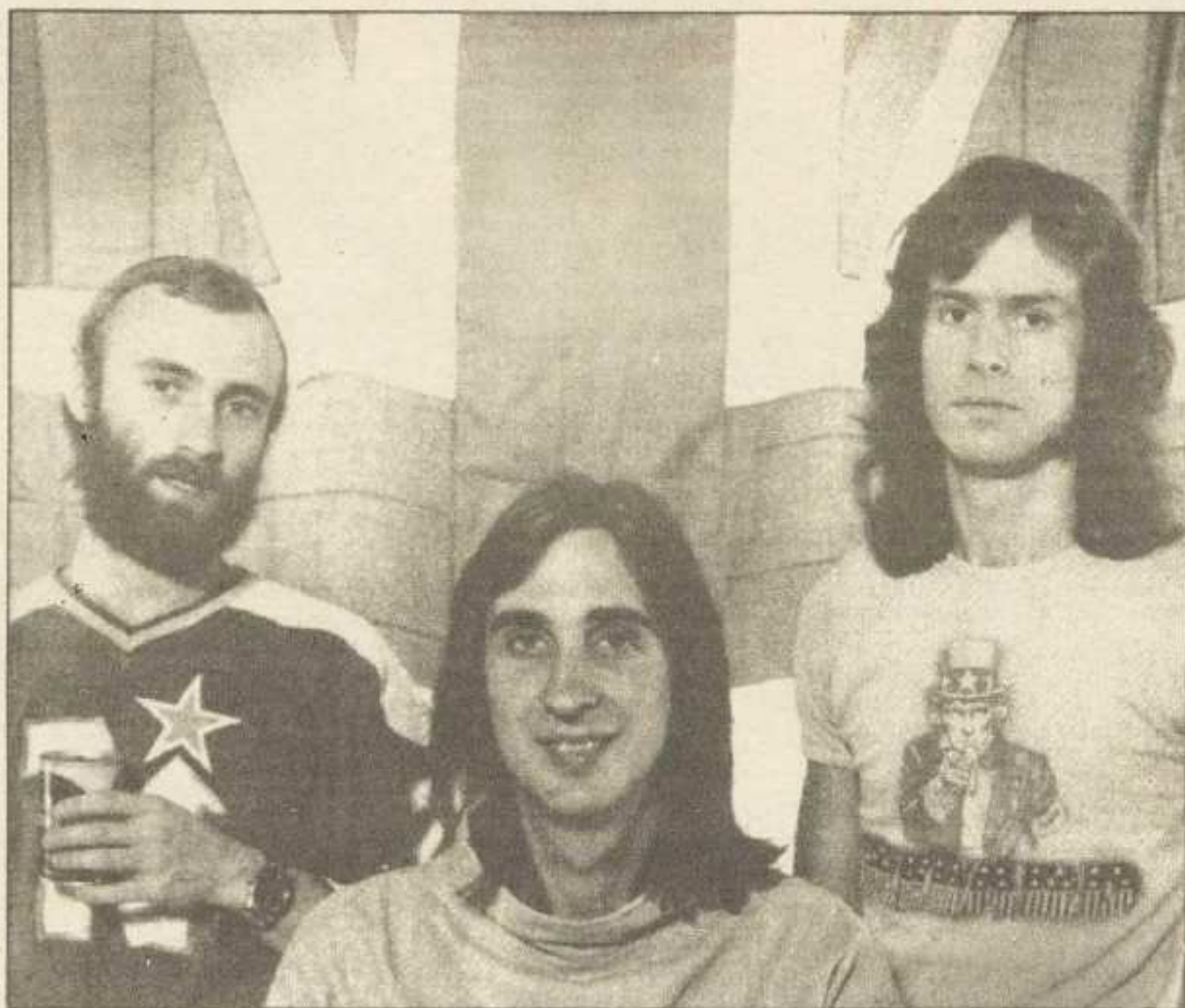


„Schluß vorbei“ heißt zwar der bisher erfolgreichste Titel der Gruppe GES, was jedoch die musikalische Laufbahn der drei jungen Musikanten aus Cottbus betrifft, da wäre genau das Gegenteil zu behaupten. Denn Eberhard Henn (Gesang, Gitarre, Banjo, Flöte), Susanne Burkhardt (Gesang, Gitarre, Banjo, Mundharmonika) und Siegfert Himpel (Gesang, Tasteninstrumente, Flöte) haben sich erst vor zwei Jahren zusammengefunden. Und bereits 1979 gehörten sie mit ihrer liedhaften, am Country orientierten Musik zu den Preisträgern des Festivals „Goldener Rathaus-

Genesis: Das sind Phil Collins (voc, dr), Mike Rutherford (b, g) und Tony Banks (keyb, voc) – Foto v. l. n. r. Schon die 78er LP „... And Then There Were Three“ deutete auf die Reduzierung des Personals hin – dem Trio gingen nämlich sechs unterschiedlich besetzte Quintetts und ein Quartett voraus.

Peter Gabriel und Steve Hackett, schlugen eine recht erfolgreiche Solo-Karriere ein.

Die Geburtsstunde der Band schlug, als Schüler der englischen „Charterhouse-school“ ihre Vorliebe für Musik entdeckten und zwei Bands gründeten, aus deren Konkursmasse 1967 Genesis hervorging. Bis sie ihren eigenen Stil durchsetzen konnte, mußte sie den Wünschen ihres ersten Produzenten Rechnung tragen. Und so erinnerte die erste Single (1968) stark an die Klangmodelle der Bee Gees. In historischer Rückbesinnung gab einer der beiden Titel – „The Silent Sun“ – der 80er LP den Namen. Genesis-Musik ist ein vielschichtiges Gebilde, in dem mannigfaltige Keyboards in Korrespondenz mit akustischer und elektrischer Gitarre den Ton angeben; hinzu kommt ein klarer Solo- und Satzgesang. Ständig verquicken Banks und Rutherford ihre Themen, variieren sie in handwerklich exakter Weise, treiben sie bis zu kolossalen, unergründlichen Gemälden. Hinzu kommt eine pompöse Bühnenshow, in der viele Songtexte szenisch umgesetzt werden. Dieses hochgezüchtete kulinarische Rockmusikverständnis läßt den Hörer oft in unkritischer Verückung erschaffen, drängt ihn in eine passive Rolle. „... And Then There Were Three“ (78), „Duke“ (79) und „The Silent Sun“ (80) schlenen vom genannten Konzept ein wenig abzuweichen – die Arrangements sind durchschaubarer, liedhafter geworden. Der Berliner Rundfunk bringt in „Duett“ am 2. Februar um 15.35 Uhr Titel der 79er „Duke“-LP.
b./Foto: Archiv



»Duke« im Duett



mann“, und beim 80er Interpretenwettbewerb erhielten sie gleichzeitig mit dem Diplom einen Förderungsvertrag vom Komitee für Unterhaltungskunst, wo sie seither mit Eifer zweimal wöchentlich die Singschulbänke drücken.

GES arbeitet ständig mit Kurt Demmler als Texter zusammen und schrieb die Musik ihrer Lieder bislang ausschließlich selbst. Mit Kompositionen von Peter Paulik soll zukünftig eine weitere musikalische Farbe dazukommen. Ende vergangenen Jahres sind vier GES-Lieder auf einer „Kleeblatt“-LP von Amiga erschienen, und dieser Tage produzieren Susanne, Eberhard und Siegbert neue Titel für das Schlagerstudio des DDR-Fernsehens. Wichtigstes Vorhaben der Gruppe ist aber bereits jetzt der nächste Interpretenwettbewerb, bei dem GES mit einem eigenen Programm dabeisein will.

D.P./Foto: Schulze

Suhl '80

Gedanken
zur V. FDJ-
Werkstattwoche
Jugendtanzmusik

Werkstatt und Leistungsvergleich haben sich in den letzten Jahren immer mehr als besonders geeignete Methoden zur Arbeit mit den Amateurmusikanten – zentral, aber auch auf Bezirks-, ja sogar Kreisebene – herauskristallisiert. Während beim Leistungsvergleich der Wettbewerbscharakter dominiert, meist verbunden mit den obligatorischen Einstufungen der Kapellen, sollte die Werkstatt vom Leistungszwang befreit sein und der schöpferischen Auseinandersetzung, der Diskussion über Entwicklungsprobleme und Schaffensfragen dienen. Wenn unser Beitrag über die V. FDJ-Werkstattwoche Jugendtanzmusik 1980 mit dieser allgemeinen Feststellung eingeleitet wird, so deshalb, weil diese Erkenntnis noch immer nicht zur selbstverständlichen Arbeitsmaxime bei der Vorbereitung und Delegierung der Gruppen durch die bezirklichen Leitungen geworden ist. „Unsere Musikanten müssen gut abschneiden, möglichst eine Anerkennung mit nach Hause bringen!“ Das ist falscher Bezirksegoismus, der weder den Gruppen weiterhilft, sie sogar hemmen kann, noch eine effektive Werkstatt ermöglicht. Bei der Konzipierung und Ausschreibung einer Werkstattveranstaltung ist es deshalb unbedingt erforderlich, das Gespräch, den Erfahrungsaustausch, den Meinungsstreit in den Vordergrund zu rücken, Gruppen vorzubereiten, die nicht nur schlechthin ein Programm „abliefern“, sondern etwas die Diskussion Herausforderndes anbieten. Das können neue eigene Titel, vielleicht sogar größere Formen sein, Überlegte, dem eigenen Profil und Leistungsstand angepaßte „Nachspieltitel“, experimentelle Klangfarben, interessante Programmfolgen, durchdachte Bühnenshows, Lichtkonzeptionen und vieles andere. All diese Überlegungen prägen den Ablaufplan der V. insgesamt und im Detail. Grundorientierung war dabei der Leitsatz „Für mehr und niveauvolleren Jugendtanz“.

Werkstattcharakter

unter verschiedenen Aspekten
Im Mittelpunkt der Werkstatt stand die Arbeit mit den von den Bezirksleitungen des Jugendverbands delegierten Gruppen. Sie stellten sich zunächst in Tanzabenden vor. Im Sinne der Werkstatt kam es dabei zu recht interessanten Beiträgen: Erdmann & Co. aus dem Bezirk Frankfurt (Oder) lockerte die Tanzrunden durch kleine humorvolle Szenen auf, Setzel aus Berlin experimentierte mit optischen Komponenten zur Erhöhung der Bühnenwirkung, die hallische Gruppe Elf bezog ein Streichquartett ein und bot so ein eigenwilliges Klangbild, Albatros aus dem Bezirk Rostock versuchte, das Publikum mit eigenen Titeln zu unterhalten, Rock-Phonie (Leipzig) und bromm oss (Suhl) stellten durchdachte Programmkonzeptionen mit Eigenem in beachtlicher künstlerischer Qualität vor, bei Life Report aus Karl-Marx-Stadt und der Gruppe Komets aus Neubrandenburg gefielen besonders die Gesangsdarbietungen... In den Auswertungsgesprächen wurde versucht, jeweils ein allgemein interessierendes Thema in den

Vordergrund zu rücken: Profilierung, Repertoire- und Programmgestaltung, Kompositions- und Arrangementsfragen, Textinhalte, Soundgestaltung, Stilistik, Rhythmik usw. Meist kam es zu fruchtbaren, kollegial geführten Dialogen, an denen sich auch Gäste beteiligten. Der rege Zuspruch bestätigte letztlich die Nützlichkeit solcher Zusammenkünfte. Keine leichte Aufgabe hatte die Beratergruppe dabei zu bewältigen, galt es doch, nicht nur kritisch zu hören und einzuschätzen, sondern auch im Auswertungsgespräch den richtigen Akzent und vor allem den richtigen Ton (wie empfindlich können doch Musikantenseelen sein) zu finden. Die günstige Zusammensetzung – Musiker aus bekannten Berufsformationen, Musikwissenschaftler und -pädagogen – bot Gewähr für ein sachgerechtes „Urteil“, das von den Musikern akzeptiert wurde. Mit einigen Gruppen fanden anschließend sogar noch öffentliche Proben statt, und es war erstaunlich, wie durch oft nur geringfügige Korrekturen seitens eines Fachmanns plötzlich ein durchsichtiges Klangbild erreicht wurde, ein eigener Titel an Attraktivität gewann, der Ablauf eines Arrangements logischer und publikumswirksamer erschien.

Trotz des überfüllten Terminkalenders nahm sich auch Fred Gertz wieder die Zeit, in Suhl die Texterbude für Interessenten zu öffnen. Neben methodischen Hinweisen und praktischen Tipps zu vorgelegten Texten ging es vor allem um Grundsätzliches, um den Mitteilungswert, um Originalität und Subjektivität, um Parteilichkeit und Realitätsbezug, um Sprache und Stil. Da immer wieder deutlich wird, wie schwer die Amateurkomponisten an geeignete Textvorlagen herankommen, wie kompliziert es im Kreis oder Bezirk ist, aufgeschlossene Texte mit den Bands zu verbinden, sollte diese Qualifizierungsmöglichkeit im Rahmen der Bezirksdelegationen weit stärker genutzt werden. Texterbuden auch auf Bezirksebene zu organisieren, ist beim gegenwärtigen Mangel an guten Texten nachgerade eine Notwendigkeit. Bestandteil der Werkstattarbeit waren wiederum Foren und Diskussionsrunden zu kultur- und wirtschaftspolitischen Themen. Siegfried Wagner, Stellvertreter des Ministers für Kultur, und Hartmut König, Sekretär des Zentralrates der FDJ, äußerten sich zu Entwicklungsproblemen der Unterhaltungskunst, zu Fragen des Jugendtanzes, zur Stellung der Amateurmusikanten in unserem Lande. Sie machten auf die wachsenden quantitativen und qualitati-

ven Ansprüche der Jugendlichen auch im künstlerischen Bereich aufmerksam und forderten Veranstalter und Musiker auf, noch bessere Voraussetzungen zur Befriedigung dieser sehr differenziert zu betrachtenden Bedürfnisse zu schaffen. Aus diesem Grunde erhielten auch erstmals zum Abschluß der Werkstattwoche Veranstalter, die sich bei der Durchführung von niveauvollem Jugendtanz ausgezeichnet haben, das vom Zentralrat der FDJ initiierte „Blaue T“ verliehen.

Was wäre eine Werkstatt ohne Musikantenklub. Auch in Suhl wurde allabendlich gefachsimpelt, im produktiven Sinne „gequatscht“. Originelle Musikbeiträge lieferten weiteren Zündstoff für Gespräche.

Eigenes um jeden Preis?

Besonderes Augenmerk galt verständlicherweise den von allen Gruppen vorgestellten neu entstandenen eigenen Titeln, in die in der Vorbereitungsphase viel Zeit investiert wurde. Schönste Anerkennung für diese schöpferische Arbeit war die Möglichkeit, einige Titel in der Rundfunkreihe „Angebot“ auf Band zu spielen. Walter Cikan, erfahrener Produzent in Sachen Rockmusik, half dabei mit Tips und Anregungen, so daß sich auch diese Mitschnitte zu einer Werkstatt gestalteten. Die Gruppen Universum (Erfurt), Rock-Phonie (Leipzig), Erdmann & Co. (Frankfurt/Oder), Boulevard Band (Potsdam), bromm oss (Suhl) und Setzel (Berlin) konnten davon profitieren. Weitere Formationen werden zu einem späteren Zeitpunkt zum Mitschnitt eingeladen. Das Beste wird Amiga wiederum in einer „Amateur-LP“ zusammenfassen. Diese erfreuliche Tatsache sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß vieles, was in den Amateurkollektiven als „Komposition“ bezeichnet wird, den gestellten Anforderungen nicht entspricht. Guten Einfällen fehlt oft die handwerklich gekonnte Weiterführung. Da zahlreiche Gruppen den „internationalen“ Titeln nur Eigenes gegenüberstellten, wird die fehlende Substanz noch deutlicher. Anders gesagt: Ein gut nach gespielter Titel ist besser als ein schlecht komponierter aus der eigenen Werkstatt. Kritischer Abstand tut not. Warum, so fragte man sich in Suhl, wird eigentlich so wenig aus unserer nationalen Szene nachgespielt? Haben unsere Berufsgruppen in den vergangenen Jahren nicht Beachtliches geleistet? Erwartet das Publikum auf dem Tanzsaal nicht auch Titel von Karat, den Puhdys, Karussell, Prinzip usw.? Sicher müssen in dieser Beziehung einige Amateur-

bands ihre Haltung zur Repertoire- und Programmgestaltung kritisch überdenken: An guten Beispielen fehlt es nicht, wie der zentrale Leistungsvergleich 1980 in Magdeburg bestätigte.

Bemerkenswerte Beiträge der Berufsformationen

Suhl war nicht nur Treff der Amateurbands, sondern auch Anziehungspunkt für zahlreiche Berufsgruppen. Es gab Konzerte, beispielsweise mit electra, Stern Meßen, Neumis Rock-Circus, Pond und anderen. Konzerte, in denen recht Unterschiedliches zu hören und zu sehen war: neue Kompositionen, Experimentelles, ältere, bekannte Titel in „Liefassungen“, hervorragende Sololeistungen, eigenwillige Klangfarben, Licht- und Showgestaltung usw. So konnten auch die Amateure vielerlei Inspirationen erhalten. Schade nur, daß der gedrängte Veranstaltungsplan keinen Raum für öffentliche Diskussionen zu diesen Auftritten bot, sicher hätten sich befruchtende Streitgespräche ergeben. Gelungen war das Schülerkonzert der Gruppe Keks. Geschickt moderiert, wurde Wissenswertes zur Geschichte und zum Instrumentarium der Rockmusik vermittelt. Ausgewählte, speziell zugeschnittene Titel belegten die erläuternden Sachverhalte. Eine nachahmenswerte Aktivität. Viel Beifall fand auch Karussells Talenteladen. Die Berliner Rockgruppe hatte sich in einem eigens für Suhl vorbereiteten Programm junge begabte Amateurmusikanten eingeladen, mit ihnen geprobt, sie in Karussell-Titel als Chorusolisten einbezogen bzw. ihnen eigene Programmtitel eingeräumt – ein weiterer Beleg für die Aufgeschlossenheit namhafter Berufskollegen gegenüber dem Amateurschaffen, für eine beide Seiten inspirierende Zusammenarbeit. Schließlich sei noch auf die von Berufsformationen gestalteten Tanzabende hingewiesen. Gerade hier zeigte sich eine Vielfalt unterschiedlichster Anknüpfungspunkte für die Amateure, sowohl das Nachspiel als auch Fragen der Programmdramaturgie betreffend. Die gute Publikumsresonanz (die Tanzfläche war teilweise überfüllt) widerlegte am praktischen Beispiel die oft geäußerte Behauptung, diese Titel seien nicht tanzanregend, seien nicht jugendwirksam.

Ausblick

Die V. FDJ-Werkstatt Jugendtanzmusik bestätigte erneut die Notwendigkeit und Richtigkeit derartiger Veranstaltungen und kam ihrer Zielstellung bereits sehr nahe. So gab es 1980 keine Titel für die Besten, keine Diplome und Preise, sondern Förderverträge (bromm oss, Rock-Phonie) und Förderbeträge (Albatros, Erdmann & Co.) für besonders entwicklungsfähige Leistungen. Auch in der eigentlichen Werkstattarbeit konnten neue Erkenntnisse gewonnen werden. Vielleicht sollte nicht jeder Bezirk zur Delegierung einer Gruppe beauftragt werden. Effektiver wäre es, wirklich Neues, Diskussionswürdiges, Streitbares langfristig, unter Einschaltung der Beratergruppe, für die nächste zentrale Werkstatt vorzubereiten. Dabei könnte beispielsweise auch das Einbeziehen anderer Genres eine Rolle spielen (darstellende und bildende Kunst). Die Einheit von Berufs- und Amateurformationen sollte bei der Programmkonzipierung gewahrt werden. Die Werkstatt muß zum Impulsgeber für die gesamte Szene werden.

Wieland Ziegenrucker
Fotos: Günter Gueffroy





Pond



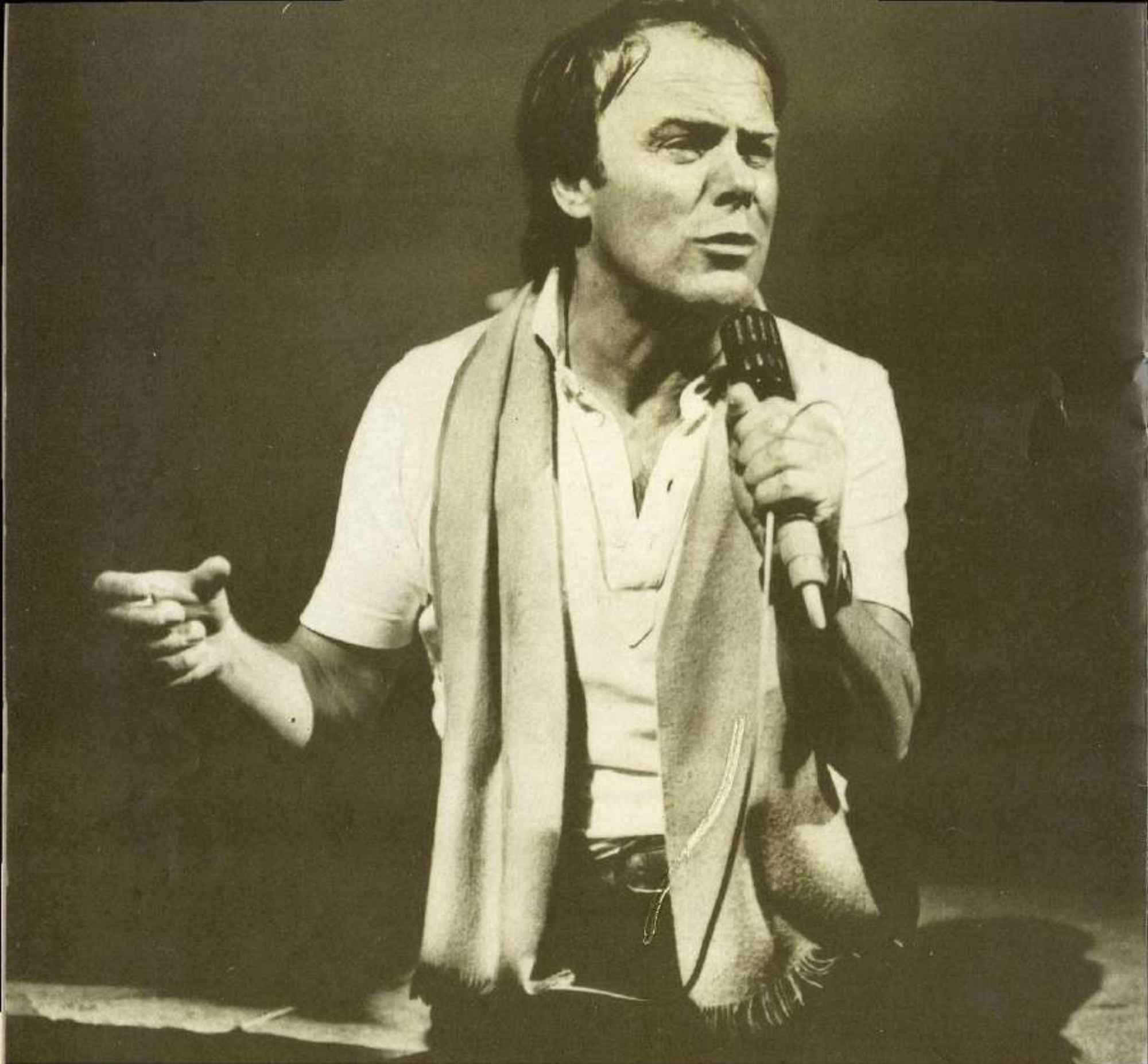
Rock-Phonie

Neumis
Rock-Circus



bromm oss





»Bring mir die Clowns«

Lieder,
Texte und
Chansons
mit
Michael
Heltau



Das Licht geht aus, ein Trommelwirbel, die Musiker intonieren hastig eine Art Zirkusmarsch, und mit ein paar kurzen, energischen Schritten ist er auf der Bühne: Michael Heltau. Diesmal nicht als Wiener Burgschauspieler, nicht als klassischer Dramenheld, als Romeo, Hamlet oder Carlos. Nein, den Clown will er machen und ein bißchen unterhalten. Und das tut er mit vorgesungenem, vorgespieltem, vorgelebtem Leben für 11 1/2 Stunden auf der Bühne des Deutschen Theaters dann auch und zwar so, daß ihn die Ovationen aus dem Zuschauerraum danach noch für eine weitere halbe Stunde den Clown machen lassen. Clown, weil: „Alles ist Trick“, sagt Heltau, die falschen Tränen auf der Bühne und die

echten Gefühle, der Übermut, die Wut, der Katzenjammer – alles Trick. „Aber ohne Trick kein Salto Mortale“, ohne das Handwerk des Schauspielers kein wahrhaftiger Ton auf der Bühne. Und dieses Handwerk beherrscht Heltau mit schlafwandlerischer Sicherheit. Er spielt unentwegt, spielt in den Liedern von Brel, Louanest, Sardau, spielt auch in den geistvoll ironischen, u. a. von Nestroy, Brecht, Polgar und Altenberger entliehenen Zwischenbemerkungen. „Kennensie den?“ fragt er unablässig vor seinen Liedern, und – komisch – man kennt ihn, den lebensgierigen, den trunkenen, den zornigen, den liebenden, den verzweifelten, den wissenden, den mutigen, und auch den gestrandeten Menschen auf der Bühne, neben und

in einem selbst. Das kommt: In den Liedern werden fein ziseliert Figuren, Geschichten und Zustände gezeichnet, wie sie mir in dieser Ausschließlichkeit, in dieser Überspitzung und sozialen Bedingtheit zwar fremd sind, von denen ich aber irgendwann, in irgendeiner Situation schon mal irgendetwas am eigenen Leibe gespürt habe und das eben in diesem Moment mit Bestürzung wiedererkenne. Tucholsky hat von der Wirkung solcherart Chansonvortrag auf den Zuhörer einmal geschrieben: „Eine weiche Faust schnellt von der Bühne herunter, preßt mich, würgt, mein Speichel trocknet aus, die Augen sind verschleiert...“.

Heltaus Chansoninterpretation ist ein ständiges, undurchschaubares Wechselspiel zwischen echtem Engagement für seine Liederfiguren und ironischer Distanz zu ihnen, zwischen Mitgefühl für deren Schwächen und ihrer schonungslosen Entlarvung. So, wenn beim „Allerletzten Glas“ (Brel/Brel) im ungezügelter Lebensgenuss unvermittelt Angst um den Sinn eines solchen Daseins aufbricht, wenn in „Sie ist wieder da“ (Jouanest/Brel) hemmungslos der Liebeskrieg erklärt wird, oder wenn sich beim „Lied von den alten Liebenden“ (Brel, Jouanest/Brel) Realitätssinn und subjektive Gefühlswelt dialektisch-weise mischen. Zuweilen kommt Heltau der Wiener Dialekt, der österreichische Sprachduktus überhaupt, sehr zugute. Denn er erleichtert nicht nur eine halbwegs adäquate Übertragung der bildhaft-poetischen französischen Originaltexte in die deutsche Sprache, er ermöglicht es auch, daß böse Wahrheiten auf eine scheinbar freundliche, eigentlich jedoch nur durch Süßlichkeit entlarvende Weise gesagt werden können. Dieser wirkungsvolle, doppelbödige Kontrast wird durch die Instrumentierung der Chansons noch sinnträchtig unterstützt. Denn aus der Kombination von Klavier, Akkordeon, Solovioline und einem mehrköpfigen Bläsenersatz z. B. lassen sich musikalische Stimmungen herstellen, die sowohl die Wahrhaftigkeit der Aussage eines Chansons nuanciert interpretieren und unterstützen, als auch in clownesker oder an rührselige Kaffeehausmusik erinnernder Weise ironisch verfremden können. (Musikalische Leitung: Michael Rüggeberg)

„Heltau X 2“ hieß das Gastspiel anlässlich der Berliner Festtage 1980, und es bleibt zu hoffen, daß die Zahlenangabe im Titel nicht nur auf den Doppelberuf des österreichischen Schauspielers und Entertainers, sondern gleichzeitig auch auf eine baldige zweite Begegnung mit dem Chansonier Michael Heltau deutet.

Detlef Plog Fotos: Christine Nerlich



wir hörten



Eine Stimme wie die von Gaby Rückert könnte auf etliche unserer arrivierten Schlagerkomponisten insofern leicht schockierend gewirkt haben, als sie – obwohl einer Schlagersängerin gehörend – kein Ideal vermarktbare Objekt darstellt. Diese Stimme ist weder benutzbar für in Musik gefaßte Rührseligkeit noch für die weitverbreiteten Mitklatsch-Rohheiten, diese so oft klingenden Kompendien traurigster Stupidität. Die Natürlichkeit der Stimme Gaby Rückerts sperrt sich entschieden gegen allen Mißbrauch durch gekünstelte Schlager-Fadheit. Hoffen wir, daß es so bleibt und sie allen Anfechtungen zu wehren vermag, die ja im Bereich des Schlagers groß sind. Es ist ihr zu wünschen, daß sie allen Verführungen zu Mittelmaß, das in vielen Titel-Angeboten lauert, trotz durch stete Besinnung auf persönliche Eigenart.

Gaby Rückert singt Schlager, auf andere Weise. Beinahe hätte ich geschrieben: auf unnormale Weise. Aber was Wunder, da doch die im Schlagergesang vielfach herrschende falsche Gefühllichkeit als das Normale gilt, indes die Außerrückung von wahrhaften Emotionen im Schlager als das Unnormale verteuelt wird, obgleich diese Schlagerlieder das leisten, was Aufgabe der Kunst im Sozialismus ist: beizutragen zur Humanisierung des menschlichen Zusammenlebens. Natürlich kann Gaby Rückert nur das anders singen, was auch anders als das Gros ist. Als sie sich nach etlichen, wahrscheinlich recht harten, unbequemen Berufsjahren an der Basis der Schlager-Praxis auch in den Medien durchsetzte, erhielt sogleich die insgesamt nur schwach ausgebildete Tendenz zu einem durch künstlerische Hochwertigkeit ausgezeichneten Schlager in unserer Unterhal-

tungskunst spürbaren Auftrieb. Auf mich wirkte ihre Art, Schlager zu singen, wie ein erfrischender Gegenpol zu der Unmasse pubertinöser Schlager, die sich eifrig in der Darstellung von verzerrter Gefühlswelt des Menschen gefallen. Gaby Rückert setzte – sicherlich kaum in bewußter Kunstmissionarshaltung – Natürlichkeit, Einfachheit, Wahrhaftigkeit dagegen. Basierend auf einem guten technischen „Sitz“, verströmt ihre Stimme viel Wärme und Freundlichkeit. Dies vor allem. Und hinzu treten eine geradezu zeitgenössisch-romantische Farbe ihres Timbres, die Reinheit und Weichheit des vokalen Klanges und die Beweglichkeit und Elastizität der stimmlichen Führung. Nicht nur von ihrer Stimme, auch von ihrem unpräzisen, doch sehr weiblichen Auftreten geht eine bezwingende Wirkung aus.

Mir scheint, daß Gaby Rückert in Thomas Natschinski vor allem einen Komponisten gefunden hat, der ihrer Auffassung von Schlager als einer durchaus mit Sensibilität und Kunstsinne erfüllbaren musikalischen Erscheinungsform entspricht und sich zudem wohl auch bestens auf die Mentalität der Interpretin einzustellen vermag. Ohnehin ist deutlich, daß es zwischen der musikalischen Empfindsamkeit des Komponisten und der Sängerin Berührungspunkte gibt. Beiden ist vor allem das Hypertroph-Lärmende des Schlagers degoutant, ihr Anliegen ist die Berührung des Hörers durch leisere Töne, die um so eindringlicher sind.

Beiden und natürlich der bevorzugten Textautorin Ingeburg Branoner haben wir einige der schönsten Liebeslieder zu danken, die in letzter Zeit auf dem Gebiet des Schlagers entstanden. Ich denke da vor allem

an „Eine Liebe – eine Nacht lang“ (die Erinnerung an eine erfüllte Liebesnacht) und „Berührung“ (die Faszination der Liebe in ihrer unwiederbringlichen Einmaligkeit und in ihrer lebensprägenden Dauerhaftigkeit). Sie stehen am Anfang und Ende der ersten Langspielplatte Gaby Rückerts und zeigen in der formalen Anlage und instrumentalen Gestaltung wohl ganz bewußte Ähnlichkeiten (z. B. Einsatz und Funktion des Klaviers).

Noch andere Titel von Ingeburg Branoner und Thomas Natschinski sind zu nennen, der ein von Streichern, Klavier und Naturgitarre mitbestimmtes lyrisches Klangbild in den meisten seiner Titel anstrebt: das ganz kurze „Tommys Lied“, in dem die Gesangsstimme nur von einer Gitarre begleitet wird und Gaby Rückerts hohe Musikalität beweist, der nachdenkliche und forschend-fragende Report über eine einsame ältere „Frau am Fenster“ oder das volksliedhafte, mit modalen Wendungen durchsetzte „Wärmst du mich – wärm ich dich“. In all diesen Liedern manifestiert sich die beträchtliche melodische Begabung Thomas Natschinskis, sein Vermögen, interessante melodische Verläufe zu erfinden, die organisch und natürlich wirken. Aber keineswegs geringer in ihrer künstlerischen Substanz sind drei Lieder der LP aus anderer Feder: „Hochzeltmachen“, „Du, mir gehts gut“ (Bartsch/Dammier) und „So ging noch nie die Sonne auf“ (Schulte/Lietz).

Diese Schlager-LP darf man getrost zu den gelungensten der letzten Jahre zählen (in dieses Lob ist jedoch nicht die einfallslose Cover-Gestaltung einzubeziehen).

Wolfgang Lange



David Crosby und Graham Nash (v. l. n. r.)



Sommer 1941 in Los Angeles geborener Sproß einer Künstlerfamilie, ist wohl derjenige Musiker der CSN&Y-Besetzung, der am meisten den „reinen Klang“, die vollendete Harmonie akustischer Gitarren liebte und demzufolge auch hervorzutreiben bemüht war. Als George Harrison die Sitar als neues Instrument in die Rockmusik einführte, war er beileibe nicht der erste, der das tat. Vor ihm hatte Crosby schon dem eigentümlichen Klang dieses indischen Instruments nachgehört, er galt als der „Erfinder des Sitar-Sounds“, und besonders sein erstes Soloalbum („If I Could Only Remember My Name“, 1971), schon wieder ohne Sitar eingespielt, zeigte deutlich das künstlerische Ziel, auf das David Crosby – und

nur Crosby – aus war: äußerst harmonische und schöne Wohlklänge, erzeugt besonders durch zwölfsaitige Gitarren, deren faszinierende Akkorde lang ausgehalten und – wie gehabt – durch die typisch mehrstimmigen und balladesken Erzählweisen ergänzt werden.

Interessant ist, daß Crosby die balladeske Harmonie, die mehr oder minder bei allen vier Musikern von CSN&Y ein grundlegendes Produktionsprinzip ist, auf die Spitze zu treiben versuchte. Bei keinem der anderen Musiker ist die „schöne Ruhe“ so eindringlich und doch so sanft hervorgetrieben als bei Crosby. Er verfeinert noch mehr als die anderen, stellt die zwölfsaitige Gitarre in den Mittelpunkt, verschmäht auch die Harfe nicht und scheidet zugunsten der musikalischen Harmonie selbst jene klanglichen Kanten und Ecken aus, die allein schon durch die gesungene Sprache ins Musikstück eindringen. Viele Passagen und ganze Titel werden demzufolge non-verbal, faktisch nur in Gestalt von Vokalen gesungen. Nicht nur Titel wie „Song With No Words“ oder „I'd Swear There Was Somebody Here“ sprechen in dieser Hinsicht ihre unverwechselbare Sprache.

Das dialektische Gegenbild der äußersten Harmonie in seinen Kunstwerken ist die militante Unversöhnlichkeit, die Crosby schon frühzeitig gegen den Imperialismus in den USA an den Tag gelegt hat. Heftige öffentliche Bekundungen gegen die asoziale, herrschaftliche Praxis führender amerikanischer Konzerne und deren Exekutoren in Washington brachten ihn zeitig nicht nur bei staatstreuen Musikjournalisten und sonstigen US-Loyalen in Mißkredit, sondern waren auch ein Grund seines Ausscheidens aus der Gruppe Byrds. Crosby aber störte sich wenig daran. Er war nach seiner Schulzeit am Santa Barbara College u. a. mit der Gruppe Lex Baxter's Balladeers schon relativ ungebunden getourt und produzierte in der Übergangszeit z. B. auch für Joni Mitchell und Jefferson Airplane.

**Ich bin ein einfacher Mann,
und ich singe ein einfaches Lied**

Gemeinsam mit David Crosby hat Graham Nash hervorragende Produktionen eingespielt. So etwa „Graham Nash – David Crosby“ (1972), „Wind On The Water“ (1975) oder „Whistling Down The Wire“. 1971 hatte Nash – wie Crosby – seine erste Solo-LP vorgelegt, die ihn wie die anderen Musiker als eigenständigen, fähigen Solisten auswies („Songs For Beginners“). Eigentümlich ist dabei, daß Nash sich als derjenige von CSN&Y erwies, der solistisch die einfachste, unkomplizierteste Musik machte. Viele seiner trotz, oder gerade wegen, ihrer Schlichtheit so schönen Songs nähern sich in ihren Gestaltungsmerkmalen dem Kinderlied. Am 6. Februar 1942 in Manchester geboren, sang er mit Allan Clarke im Schulchor. Gemeinsam mit Clarke trat er auch im Duo, das sich Two Teens, Guytones und schließlich Ricky and Dane nannte, in den Clubs von Manchester auf, wobei sich beide zumeist mit Liedern der Everly Brothers und Skifflesongs begnügten. Gemeinsam auch begannen sie eine Maschinenbaulehre. Nash arbeitete darauf bei der Post, bis sie schließlich um die Jahreswende 1963/64 gemeinsam die Hollies, ein bekanntlich erfolgreiches Quartett, gründeten, das einen anderweitigen Broterwerb unnötig machte. Nach knapp vier Jahren trennte sich Nash 1968, inspiriert durch den amerikanischen Folkrock, während einer USA-Tournee von den Hollies und schloß sich Stephen Stills und David Crosby an. Graham Nash galt als der Sprecher von CSN&Y, er gab die meisten Interviews und hat sich auch als Sprecher besonders gegen den Rauschgiftmißbrauch verdient gemacht. Übertrieben bescheiden sagte er einmal: „Ich kann keine solchen Lieder wie Neil schreiben, aber ich weiß, daß seine Songs so gut sind, daß ich sie nur zu singen brauche.“

Anja Böhm
Fotos: Archiv

Stephen auf der einen,
Neil auf der anderen Seite
und wir beide in der Mitte

Waren Neil Young als Komponist und Stephen Stills als Instrumentalist die beiden eigensinnigsten Charaktere, deren künstlerische Auseinandersetzungen während der CSN&Y-Zeit sogar bis hin zu weniger künstlerischen Übergriffen in die Realität, sprich: Handgreiflichkeiten, geführt hatten, so bildeten Graham Nash und David Crosby den Ruhepunkt, das harmonische Zentrum der Gruppe. Beide traten sie hinter den beiden „Herosen“ zurück, beide produzierten sie weniger, beide auch waren weniger expansiv in den Ansprüchen, die sie für die Realisierung ihrer musikalischen Absichten stellten. Nichts aber wäre verfehlt, als David Crosby und Graham Nash quasi als „zweite Garnitur“ abzutun. Dies gebietet allein schon die Achtung, die man bekommt, wenn man ihre frühe Rolle bei den Byrds, bzw. Hollies betrachtet, wenn man ihre Beiträge zu CSN&Y sowie anderen Gruppen und Interpreten, schließlich ihre Solowerke und ihre gemeinsamen Produktionen in Rechnung stellt. Nicht zu vergessen in diesem Zusammenhang auch ihr starkes humanistisches und politisches Engagement.

Music Is Love

David van Cortlandt Crosby, im

Crosby und Nash im Konzert





Chatschaturjans „Säbeltanz“

Chatschaturjan gilt neben Schostakowitsch und Prokofjew als einer der „großen drei“ der sowjetischen Musik. Seine drei Sinfonien, seine Konzerte für Klavier, Violine und Violoncello werden in aller Welt gespielt. Schauspielermusiken (u. a. zu „Maskerade“), Kompositionen für herausragende Filme („Stalingrader Schlacht“, „Die russische Frage“, „Lenin“, „Othello“), aber auch Kammermusik und Lieder weisen ihn als einen Komponisten aus, der an der Entwicklung der sowjetischen Musikultur nach der Oktoberrevolution entscheidenden Anteil hat. Chatschaturjans besondere Liebe galt der Volksmusik seiner armenischen Heimat. Ihr verdankt der 1903 in Tbilissi geborene Komponist und Dirigent (verstorben 1978), der später in Moskau als Kompositionsprofessor wirkte und wichtige Funktionen im gesellschaftlichen Leben innehatte (Deputierter des Obersten Sowjets, Mitglied der Leitung des Komponistenverbandes), tiefgreifende Impulse.

damals

Sobald der Name Chatschaturjan fällt, denken viele zuerst an seinen faszinierenden kurdischen Säbeltanz aus dem Ballett „Gajaneh“, der inzwischen in kaum zählbaren Arrangements und Musizierungsweisen seine volkstümliche Lebendigkeit bestätigt hat. Er ist nicht nur ein virtuoses Glanzstück auf der zurückliegenden LP „Adaptionen“ der Dresdner Rockformation electra, er gehört auch zum Repertoire vieler anderer Gruppen bis hin zu den großen Unterhaltungs- und Blasorchestern. Mit dem 1942 vollendeten Ballett „Gajaneh“ unterstrich Chatschaturjan seinen Ruf als ein Meister im Umgang mit der polynationalen Musik der Völker der UdSSR. Neben dem viel gespielten kurdischen Säbeltanz gibt es bekanntlich in „Gajaneh“, das den Aufbau der sowjetischen Heimat und den Kampf gegen seine Feinde beinhaltet, auch noch eine grusinische Lesginka, den ukrainischen Gopak sowie einen russischen Tanz und Walzer in überzeugender sinfonischer Gestaltung. Sollte jemandem in jüngerer Zeit der Name Karen Chatschaturjan als Komponist aufgefallen sein: Es ist der Sohn von Curen Iljitsch, dem älteren Bruder von Aram Chatschaturjan, der in den 20er und 30er Jahren als Theaterschaffender in Moskau hervortrat.

Stefan Marek
Foto: Archiv

Günter-Baier-Terzett, Gaststätte „Paulaner“, Leipzig

Ein für Tanzkapellen seltenes Jubiläum kann das Günter-Baier-Terzett aus Leipzig im Februar 1981 begehen: Seit 25 Jahren spielt dieses Trio der Sonderklasse in unveränderter Besetzung. Am 13. Februar 1956 dachte wohl keiner der Musiker – Günter Baier (p, org, acc, voc), Horst Gasche (g, voc) und Klaus Reinelt (bg, voc) – an eine so lange Zusammenarbeit, und wahrscheinlich können nur ihre Kollegen erraten, welch gutes menschliches Verhältnis untereinander dazugehört, ein Vierteljahrhundert Abend für Abend gemeinsam aufzutreten. Wir trafen das Günter-Baier-Terzett im traditionsreichen Leipziger Restaurant „Paulaner“, wo es seit fünf Jahren zur Unterhaltung und, insbesondere bei geschlossenen Veranstaltungen (Feiern von Brigaden, Arbeitskollektiven, Reisegruppen u. a.), zum Tanz spielt. Außerdem gestalten die Musiker unter dem Motto „Beim Kellermeister zu Gast“ zusammen mit Rolf Bräunlich, Sänger am Leipziger Opernhaus, einmal monatlich einen stimmungsvollen Weinabend.

Ihr weitgefächertes Repertoire ist den unterschiedlichen Wünschen der Gäste aller Altersgruppen angepaßt. Medleys bekannter Evergreens, Trinklieder-Potpourris, bekannte internationale Schlager („Blue Spanish Eyes“, „Abends an der Moskwa“, „Yesterday“ u. a.),



Günter-Baier-Terzett

Erfolgstitel von DDR-Autoren (z. B. „Keine Bange, wir nehmen eine Zange“), Operetten- und Musical-Melodien (von der „Lustigen Witwa“ bis „My Fair Lady“) und sogar bekannte Swingnummern („Tea For Two“, „Lullaby Of Birdland“) werden souverän und schwungvoll dargeboten. Eine gewisse, durch die instrumentale Begrenztheit bedingte Eintönigkeit wird durch den Wechsel zwischen Orgel und Piano (das Akkordeon wird nur selten eingesetzt) und Einbeziehung eines Rhythmusgeräts in einigen Titeln in Grenzen gehalten. Daß die Musiker am Abend unseres Besuchs nicht ihr gesamtes Können auszuspielen vermochten, bewiesen vereinzelte Anklänge an barocke Musizierungsformen, gelegentliche jazzinspirierte Soli von Gitarre und Piano und

einige schöne, aus dem üblichen Niveau herausragende Arrangements mit musikalisch anspruchsvoller Zweistimmigkeit von Orgel und Gitarre. Man spürte deutlich ihre Erfahrung, gesammelt in allen Leipziger Bars („Melodie“, „Femina“, „Ring-Café“, „Postkutsche“ u. a.), aber auch ihre Suche nach ein wenig mehr Ruhe. Einen guten Kontakt haben die Musiker nicht nur zu ihren Gästen, sondern auch zum Gaststättenkollektiv, in dem sie sich sehr wohl fühlen. Es gehörte seit jeher zu ihren Grundsätzen, sich sowohl für die Musik als auch für das gesamte Niveau der Gaststätte verantwortlich zu fühlen, was nicht zuletzt dadurch verdeutlicht wird, daß sie als Mitglieder eines „Kollektivs der sozialistischen Arbeit“ ausgezeichnet wurden.

Quintett Pink Bubble (VR Polen) Nachbar des Interhotels „Stadt Leipzig“, Leipzig

Eine exzellente Tanzmusik hörten wir während unseres Besuchs in der Nachbar des Interhotels „Stadt Leipzig“, wo das polnische Quintett Pink Bubble gastierte, eine der in der Messestadt zahlreich vertretenen Kapellen aus befreundeten sozialistischen Ländern. Die Gruppe folgt aktuellen Strömungen in der internationalen Tanzmusikentwicklung und variiert zielstrebig zwischen betont rockigen Titeln und gängigen

Janusz Wozniak (a-p, voc), Pink Bubble



Schlagern im Diskosound, bietet jedoch – dank dem individuellen Können der Musiker und den speziell für die Gruppe geschriebenen Arrangements – mehr als nur eine Kopie berühmter Vorbilder.

Janusz Wozniak (a-p, voc), der Leiter der Gruppe, stammt aus Lodz. Während seines Studiums in der DDR – er ist Absolvent der Musikhochschule „Franz Liszt“ in Weimar – spielte er mit Amateur-Jazzbands, arbeitete ab 1977 in der Erfurter Gruppe Balance (u. a. mit Norbert Gebhardt) und stellte 1979 seine eigene Formation zusammen, die aber erst im Frühjahr 1980 in neuer Besetzung ihr endgültiges Profil erhielt. Wozniak hat lange nach geeigneten Musikern gesucht, um seine Ideen zu verwirklichen, und – er hat sie offensichtlich gefunden.

Danuta Migala (voc, perc), Zbigniew Kowalski (ts, bg, voc, perc), Stanislaw Migala (g, bg, voc) und Leopold Felsztynski (dr, voc) verstehen es ausgezeichnet, seine anspruchsvollen Arrangements in stilistischer Geschlossenheit technisch perfekt umzusetzen. Man muß es erlebt haben, wie die Musiker bekannte, oft recht banale Erfolgshits mit ihren ausgefeilten Bearbeitungen musikalisch aufwerten, wie aus Uralt-Evergreens („Amor, Amor“, „Perfidia“ u. a.) minutenlang brodelnde, kochende (aber immer tanzbare!) Rocktitel werden, die man sonst nur in Konzerten zu hören gewohnt ist. Sehr schön die suggestiven Tenorsoli in typischer Soul-Phrasierung, die elektrisierenden Funky-Einwürfe des E-Pianos, die erregenden Gitarreneffekte und –



Danuta Migala (voc), Pink Bubble

nicht zuletzt – die komplexen Rhythmen. Fast alle Titel werden, meist in Englisch, gesungen. Auch hierbei schöpft die Gruppe ihre Möglichkeiten voll aus. Melodisch ausgewogen die dreistimmige Unterhaltung der in ihrem Timbre entfernt an Billie Holiday erinnernden Danuta Migala; wirkungsvoll der Kontrast von Zbigniew Kowalskis expressivem Falsett zum Gruppengesang.

Es gab während des ganzen Abends keine Abstriche am musikalischen Niveau, und – das Publikum amüsierte sich dabei offensichtlich ganz großartig. Gegenwärtig sind die Musiker dabei, sich eine Reihe von DDR-Titeln zu erarbeiten (u. a. von Karat), wobei allerdings die Überwindung der Sprachbarriere noch Schwierigkeiten bereitet.

Texte und Fotos: Herbert Flügge



Günther Fischer

Er ist Komponist, Arrangeur, Musikant. Er hat Lieder für bekannte Interpreten, Titel für sein Quintett (seit einem Jahr Sextett), Film-, Schauspiel-, Ballettmusiken geschrieben, Bekanntes neu arrangiert, mit einer heutigen, einer Fischer-typischen Diktion versehen, ... Von allem ungewöhnlich viel und alles ungewöhnlich gut. Und dabei geraten ihm Qualität und Quantität nie zu Antagonismen. Man sagt ihm Genialität nach, ohne diese Eigenschaft zu mystifizieren, meint schöpferische, kreative Fähigkeiten, die über das gewöhnliche Maß hinausreichen. Er ist auf dem Gebiet des Jazz ebenso heimisch wie im Bereich der populären Musik. Und Günther Fischer leistete weit mehr als die meisten unserer Populärsten in diesem Genre – dafür wurde er mit dem Nationalpreis ausgezeichnet – und ist doch weniger populär als diese. Nun, um Publizität hat er sich wahrlich nie gekümmert, hat es versäumt, in Redaktionen anzurufen, Briefe zu schreiben, gar selbst vorstellig zu werden, oder sich anderweitig um seine Popularisierung zu mühen. Dazu hatte er ganz einfach keine Zeit, und selbst wenn er sie hätte ... Von Publicity also versteht Fischer wirklich sehr wenig. Das gefällt mir und ärgert mich. Viele Dinge, die andere an große Glocken binden würden, erzählt er so ganz nebenbei oder gar erst, wenn man ihn gezielt befragt. Natürlich freut er sich über so spektakuläre Aufträge wie z. B. das Schreibe einer Filmmusik für einen Hollywood-Streifen – bislang sicheres Monopol einschlägiger Hollywood-Komponisten –, aber gleichzeitig betrachtet er solches als schlechthin ganz normale Arbeit, die er wie jede, die er anpackt, so gut und so besonders wie möglich machen wird. Aber man erfährt darum meist erst, wenn diese Arbeit getan oder das Projekt zumindest gänzlich spruchreif ist. Klingeln ist nicht seins. Nicht vorher und nicht hinterher.

Fischer ist Jazzler. Aus dieser musikalischen Erfahrung heraus schreibt er wohl jede Musik – sein musikalisches Gewissen ist ein jazziges. Er ist ein Besessener, aber kein Verbisser. Und es ist längst nicht alles als Jazz zu klassifizieren, was er schreibt.

„Entscheidend ist für mich in erster Linie, die Musik möglichst gut zu machen. Ich möchte nicht so eingeleitet fahren, mich nur als berufener Jazzler zu betätigen. Ich versuche, verschiedene musikalische Bereiche in meine Musik einzubeziehen. Jazzelemente spielen eine besondere, aber keine ausschließliche Rolle. Bei einer starken Trennung der Bereiche hätte ich an der Musik gar keinen Spaß mehr. Ich halte es für wichtig, aufnahmefähig zu bleiben. ... Im Grunde kann es gar keine ‚verbotenen‘ Bereiche für einen kreativen Musiker geben.“ (Noglik/Lindner „Jazz im Gespräch“, Verlag Neue Musik Berlin, 1978)

Auch wenn nicht immer genügend Zeit für Konzerte bleibt – Fischer schwört auf die Zusammenarbeit mit seinen Musikanten:

„Das Spiel mit der Truppe ist mir eine der wichtigsten Sachen. Ein Musiker, der keine Musik mehr macht, nur noch am Schreibtisch sitzt und andere für sich arbeiten lässt – da habe ich keine guten Erfahrungen gemacht. Ich jedenfalls brauche das Selbstmusizieren, habe großen Spaß daran. Und wenn ich das tue, sollten es auch möglichst die besten Musikanten sein, mit denen ich die Zusammenspiele – sowohl auf der Bühne als

auch im Studio. Die Studioarbeit wird oftmals unterschätzt. Beim Einspielen von Filmmusiken z. B. werden ja die verschiedensten Arten von Musik gebraucht, die unterschiedlichsten Stilikontexte verlangt. Und da sind sie (Wolfgang „Zick“ Schneider, Wolfgang „Eddi“ Greiser, Fred Baumer, Axel Donner, Hans-Joachim Grassmann und natürlich Fischer selbst; Anm. d. V.) eine so eingespielte und gut funktionierende Truppe, mit der man einfach alles machen kann. Sie beherrschen ihr Handwerk meisterhaft, haben das nötige Feeling, bieten auch selbst an, ohne immer exakte Vorgaben zu erhalten.“

Als ich Fischer das letzte Mal zu treffen versuchte, ließ er mir die Wahl zwischen 8 und 15 Uhr. Die Entscheidung fiel mir leicht. Aber für ihn ist 8 Uhr schon eine Zeit – fast wie mitten im Tag. Eine gänzlich untypische Eigenschaft für einen Musikanten.

„Im E-Teil (d. h. Ernstfall, der z. B. eintritt, wenn ein Liefertermin in beängstigender Nähe gerückt ist; Anm. d. V.) stehe ich lieber um 4 oder 5 Uhr auf, als daß ich bis tief in die Nacht arbeite. Im Studio, ja, das geht auch nachts, aber die ‚Schularbeiten‘ oder am Klavier bzw. Schreibtisch mit mir alleine ... Einfälle? Die meisten kommen, wenn ich so richtig drin bin in der Arbeit, nach zwei oder drei Stunden. Natürlich fallen einem auch beim Autofahren oder in der Sauna Sachen ein, denn Gedanken über das, woran man gerade arbeitet, macht man sich ja ständig. Zum anderen brauche ich auch etwas den Termindruck. Ich habe gern alles bis zum (vor)letzten Drücker auf. Das hat gar keinen Einfluß auf die Qualität; wenn ich lange Zeit habe, wird die Arbeit dadurch nicht etwa besser. Ich glaube, ich kann einfach unter diesem ‚Zwang‘ am besten arbeiten. – Natürlich fehlt mir ein bißchen die Zeit, wo ich mal einfach nur so vor mich ‚hingammeln‘ könnte, um vielleicht bestimmte Dinge auszuprobieren, mal musikalisch was ganz neues versuchen, Sachen, die man gewohnt ist, einfach über Bord schmeißen, oder zumindest einen Teil davon. Ideen habe ich da schon manchmal, noch keine konkreten Vorstellungen ... aber so was braucht Zeit, und die habe ich im Moment eben nicht.“

Wer mit Fischer zusammenarbeiten will, muß das sehr wollen. Ich kenne Leute, die nach jahrelanger Gemeinsamkeit noch heute Schwierigkeiten haben mit seinem unruhigen Wesen, seiner (scheinbar) hektischen Arbeitsweise oder seiner ungewöhnlichen Art, „normale“, alltägliche Gespräche zu führen.

... Ja, da trete ich mitunter gedanklich einfach weg, weil ich von den musikalischen Dingen, die mich ständig beschäftigen, nicht immer abschalten kann – das ist ziemlich schlimm. Dadurch werde ich oft für unhöflich und unmerklich gehalten, obwohl ich das überhaupt nicht so meine, aber der andere muß es ganz einfach so empfinden, und wer ständig mit mir zusammenarbeitet – das muß bestimmt furchtbar sein.“

Natürlich kommt diese Fischersche Selbsterkenntnis der Wirklichkeit sehr nahe, hat bislang aber noch keinen von einer Zusammenarbeit ferngehalten. Das liegt – die musikalisch künstlerischen Vorzüge vorangestellt – gewiß auch an dem hohen Maß an Natürlichkeit, menschlicher Ursprünglichkeit, die eine Zusammenarbeit mit ihm erleichtern, ja geradezu fördern. Und Fischer kann kindisch albern sein – im übrigen eine sehr musikalische Eigenschaft, die „Außenstehende“ mitunter zum verständnislosen Dreinschauen veranlaßt. (Aber mit solchen hat er nur höchst selten zu tun.)

Roswitha Baumer

Titelfoto: Günter Gueffroy

Karussell

Bilder, die sich gleichen: Karussell live in Wernigerode – Im Schlußteil des Konzerts treten Leute mit auf die Bühne, die nicht direkt zur Gruppe gehören: ein Mundharmonikaspieler, einer mit Tenorsaxophon, der Platz am Schlagzeug wird

kurzzeitig frei für einen „Einheimischen“, der nun die Trommeln, die Tom-Toms, die Hi-hat bedient. Zum Festival des politischen Liedes im Berliner HdJ – Karussell lädt zu später Stunde zu einer Riesen-Session, mit Musikanten aus vielen Ländern, einer der Höhepunkte im Festival-Klub war das. Auf der zweiten Karussell-LP sind ebenfalls Gäste zu hören. In Suhl, zur V. FDJ-Werkstatt Jugendtanzenmusik, präsentierte Karussell den „Talenteden“, eine Veranstaltungsform, die Neulichen der Szene die Zusammenarbeit mit hervorragenden Berufsmusikanten ermöglicht, eine neue Art „Unterricht“ für Talentierte, Praxis für Theoretiker am lebendigsten aller Beispiele: im Tanzsaal, im Konzert.

Sie sitzen am meinem Tisch. Es ist noch früh am Morgen. Wir trinken Tee. Fragt einer: Ist „Earl Grey“, was? Hast du mal „Assam“ getrunken? Mußt du machen. Ist ein ganz anderes Aroma ... So reden wir über Tee, über die Kunst ihn zu bereiten, über die Künstlichkeit mancher, ihn zu trinken. Über den Tee finden wir zur Musik.

Es wird ein Gespräch, so normal und schlicht, so offen und geduldig, frei von angehörten und angelesenen Vorurteilen – ehrlich wie die Musik von Karussell.

Ich frage nach Arbeitsmethoden, nach der „Jeder-für-sich-Arbeit“ daheim, will wissen, wie sie aussehen die Arbeitsecken zu Hause. Tatsächlich baut jeder irgendwann in seiner Wohnung ein Mikrophon ein, nimmt eine Gitarrenstrophe auf Kassette, oder eine Gesangszeile. „Aber letztendlich entstehen unsere Titel in den gemeinsamen Proben. Wir machen ja auch nicht solche riesigen Werke, wir machen eher Lieder. Da wird manchmal eine Struktur völlig umgeworfen. So zum Beispiel bei „Autostop“. Das war ursprünglich eine ganz ruhige Schmelze, wurde aber ein Rocktitel. „Entweder oder“ war ein flatter Titel und geriet letztendlich ruhig und getragen. Um derlei gibt es ganz heiße Diskussionen bei uns!“

Auch an unserem Tee-Tisch geraten wir hinein in das Diskussions-Karussell über Rockmusik, Trends und Tendenzen der Texte (betonen die Wichtigkeit der Texte Kurt Demmler). Um Selbsterkenntnis geht es ihnen, um Realitätssinn, um Anregung zur Auseinandersetzung, um Herausforderung, auch um Nicht-Alles-Machen. Offenlassen, um das Mut-Sagen. Mitunter gibt es noch im Studio Veränderungen. Sie gehen da sehr emotional zu Werke, hören auf ihre „innere Stimme“, kommen so wieder ins Gespräch, das auch hitzig geführt wird. „Stell dir vor, einmal hat sogar Cäsar, der bekanntlich nie aus der Ruhe kommt, das Wort ‚Dickkopf‘ gebraucht. Alles hat jedoch ein Ziel – die Stimmigkeit unserer Lieder. Dem ordnen wir uns unter.“ Nie kommt es vor, daß einer dem anderen nachtragend böse ist. Sie wissen, es geht um ihre Musik. „Mit Freunden, die sich gut verstehen, läßt es sich besser arbeiten, als mit nur guten Musikern. Es gibt sicherlich für jeden von uns bessere Musiker, ob es aber bessere Kumpels gibt, das ist fraglich. Man muß ja immer gemeinsam spielen. Es nützt gar nichts, wenn sich jeder zum großen Boß aufschwingt, wenn die anderen im Musizieren nicht mitziehen, dann ist Ruhe!“

Über Gestaltungsformen reden wir, über Licht, über laut und leise. „Bei

uns muß man ganz schön hinhören, auf die Texte, auf die Musik. Licht kommt deshalb z. B. sehr sparsam zum Einsatz, wir sind gegen jede zusätzliche Hektik auf der Bühne. Außerdem wollen wir keine Distanz schaffen, sind Kumpels wie die, die zu uns kommen. Nur, daß wir eben Musik machen und die anderen sie sich anhören. Wir sind uns gleich. Das soll zum Ausdruck kommen, deshalb verzichten wir auch auf Extra-Bühnenkleidung.“ Und ich weiß, auf der Bühne wirken sie ebenso wie bei mir am Teetisch. Man spürt, das Musizieren bereitet ihnen Freude, daran wollen sie teilhaben lassen. Karussell – eine Band, die zu arbeiten und zu „feiern“ versteht; wer sie einmal eingeladen hat, sei es als Veranstalter oder als Gesprächspartner, weiß das. „Wir haben sehr viele Auftritte im Monat, wir proben sehr intensiv, das zehrt an den Kräften. Feiern ist da ein guter Ausgleich, nicht geplant geschieht das bei uns, sondern ganz spontan. Neulich haben wir uns zum Beispiel entschlossen: Las gehts, vier Mann suchen Pizze, die anderen ... In fröhlicher Runde haben wir Zeit füreinander, für die privaten Problemchen auch, die manchmal ganz schön zerrütten können. Gemeinsam findet sich immer eine Lösung, gleich, ob es um das Tapezieren einer Wohnung, einen Anzug für unseren übergewichtigen Techniker oder um ...“

Karussell – eine Band zum Hören, Sehen und – Sprechen. Karussell, das sind: Wolf Rüdiger Raschel (keyb, voc), Peter „Cäsar“ Gläser (g, voc), Reinhard „Oschek“ Hut (g, voc), Bernd „Hula“ Dünnebeil (g), Jochen Hohl (dr), Claus Winter (b) sowie „Agge“, „Kaule“ und „Bemme“ an der Technik. Michael Meyer

Poster: Stefan Hessheimer

Michael Hansen und Nancies

Sie haben sich seit Jahren der Show verschrieben. So erlebt man in ihrem Programm Hansen mit seinen Erfolgstiteln, mit neuen auch natürlich (die er fast alle selbst komponiert), mit Volksliedern, Evergreens und internationalen Hits, Gitarre spleißend, tanzend und conferierend. Gekonnte Show-Tänze der Nancies in wirkungsvollen Choreografien von Emöke Pöstyö; dazu attraktive Kostüme, dem jeweiligen Anliegen der Darbietung entsprechend. Und hübsche Gags, die komödiantischen Begabungen freien Lauf lassen, z. B. Hansen als Musicalclown, unterstützt von einer getanzen, hinreißend komischen Harlekinade der Nancies. ... Schon bei dieser unvollständigen Aufzählung wird deutlich – das Repertoire ist umfangreich, die Vielseitigkeit der Vier beeindruckend. Vor fast 10 Jahren, als Michael Hansen begann, mit drei Tänzerinnen des Fernsehballes zusammenzuarbeiten, hatte wohl keiner von ihnen die Absicht, eine dauerhafte Formation zu gründen. Die Auftritte gingen mehr nach dem Prinzip: „No hoffentlich klappt's“ über die Bühne. „Beabsichtigt war aber von Anfang an, mal was Neues auszuprobieren – die Titel sollten nicht nur akustisch sondern auch optisch, showmäßig,



dem Publikum angeboten werden. Orientierungsmöglichkeiten an ähnlichen Darbietungen gab es damals kaum, so mußte erst einmal eine eigene Konzeption gefunden, die zahlreichen Skeptiker von der Richtigkeit des Unternehmens überzeugt und auch das Publikum neu gewonnen werden. Ausdauer, Fleiß, Spaß an der Sache und vor allem die richtigen Partner – Textautoren, Regisseure, Choreographen – waren entscheidende Voraussetzungen für das Gelingen unseres Programms. Ich möchte da vor allem Wolfgang Brandenstein nennen. Er ist nicht einfach anonym Autor, der sein Werk abliefern, sondern, und das halte ich für sehr wichtig, er weiß um unsere Stärken und Schwächen, denn Zusammenarbeit erfordert viel Kenntnis voneinander. Entsprechend erarbeitet er Titel, aber auch die Texte für unsere Show, und führt Regie. Seine Kritik ist ehrlich und fundiert. Auf so einer Basis wird die Arbeit mit einem Partner effektiv. Wesentlich für unsere Profilierung war und ist auch die enge Zusammenarbeit mit dem Berliner Friedrichstadtpalast, die regelmäßigen Engagements in diesem Hause. Der Friedrichstadtpalast würdigte sie mit der „Goldenen Palastnadel“; ab 1981 gehören Hansen und Nancies zu dessen neu gegründetem Tournee-Ensemble.

Populär sein über einen langen Zeitraum – wie schafft man das? „Ernsthaftigkeit, Solidität und Disziplin in der Arbeit sind die Grundlage. Erfolg verpflichtet aber auch zu immer neuen Höchstleistungen. So suchen wir ständig nach neuen Ideen, neuen Titeln und Ausdrucksmöglichkeiten für unsere Show... Das Ziel ist ein unverwechselbares künstlerisches Profil.“

Natürlich läuft nicht immer alles problemlos ab. Schon deshalb nicht, weil der künstlerische Anspruch – das Publikum niveauvoll und dabei kurzweilig zu unterhalten – nicht einfach zu realisieren ist... Und schließlich gibts auch Probleme, die Hansen mit so manchem Frauenbetrieb gemeinsam hat: Eine von den Nancies mußte aussteigen, weil sich Nachwuchs anmeldete. Aber die Arbeit lief ohne Unterbrechung weiter – innerhalb kürzester Zeit wurde eine neue Kollegin ins Programm eingefügt. – Also: noch konzentriertere Probenarbeit an den wenigen (auftritts)freien Tagen. An diesen „freien“ Tagen will Michael Hansen aber auch anderen Aufgaben gerecht werden: Da sollen neue Titel komponiert werden, und das nicht nur fürs eigene Programm, sondern auch für andere Interpreten, wie Dagmar Frederic, Peter Wieland, Dina Straat, Regina Thoss. Da gibt er seine langjährigen Berufserfahrungen als Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ an die Studenten weiter (...„Vielleicht kann man so versuchen, Fehler, die wir in unserer Anfangszeit machten, zu vermeiden.“) Und innerhalb der Gewerkschaft Kunst kümmert er sich um die Belange und Probleme der freischaffenden Unterhaltungskünstler. (U. a. gehts da um unzumutbare Auftrittsbedingungen, ungeheizte oder gar fehlende Garderoben...) Für seine bisherige künstlerische und kulturpolitische Arbeit wurde Michael Hansen 1980 mit dem „Heinrich-von-Kleist-Kunstpreis“ des Bezirkes Frankfurt (Oder) ausgezeichnet.

Marion Richter
Rücktitel: Günter Gueffroy

Post

Zur Oktoberausgabe: Meine Freude war groß, als ich vorne las „Poster: Pink Floyd“! Um so größer dann die Enttäuschung, denn für mich sind die Gestaltung und die Farben des Posters unmöglich. Eure Poster gefielen mir schon besser. Die Textbeiträge zu Pink Floyd waren aber sehr gut, und ich habe sie zusammengeheftet aufgehoben!

Kathrin Borsitzky, Halle

Ich bin schon lange Leser Eurer Zeitung, habe aber bisher noch nie geschrieben. Um Euch mal zu loben, Eure Qualität hat in den letzten Jahren immer mehr zugenommen. Die Beiträge sind interessant geworden, auch die Bildbeiträge. Aber Eure bisher beste Serie war die über „Pink Floyd“. Diese Gruppe zählt ja schon lange zu den Spitzenbands, nur fehlte es mir bisher an den nötigen Informationen, um diese Musik nicht nur zu genießen, sondern auch verstehen zu können. Ich möchte mich bei Euch für diese Serie bedanken, auch für das Poster!

Olaf Rippert, Bad Schmiedeberg

Mit Interesse las ich Euren Beitrag über die Gruppe „City“ im Heft 10. Da lobt doch der Toni das Moskauer Publikum beim letzten Konzert, als es „Strippen“ regnete und niemand seinen Platz verließ. Nun hatte ich beim Festival der Freundschaft Kuba-DDR in Rostock, eine gleichartige Episode mit der Band erlebt: City sollte dort auf der Freilichtbühne spielen, Badister spielte vorher; als City dran war, regnete es „Strippen“, die Zuhörerschaft jedoch verharrte auf den Plätzen bzw. unter Bäumen, aber die Gruppe City war flugs verschwunden. Unter dem noch recht frischen Eindruck dieses Konzertes und mit der Erinnerung, daß binnen einer halben Stunde die Himmelsschleusen in Rostock geschlossen waren, bleibt nach dem Lesen Eures Artikels ein fader Nachgeschmack. Für mich war Rostock das Gegenstück zu Traudels Moskauer Beispielen, wie nämlich eine Gruppe nicht handeln darf, wenn sie ein „Open-air“-Konzert gestalten soll.

Andreas Richter, Eisenhüttenstadt

Eure Folge über Pink Floyd war sehr beeindruckend. Vielleicht hätte man aber die manchmal schwerverständliche Ausdrucksform etwas ändern können. Es sind dort Worte enthalten, (z. B. konvulsivisch, devot, phonetisch-punktuell) bei denen ein 18jähriger recht oft ins Lexikon schauen muß.

R. Kursawa, Calbe

Briefwechsel

Jens Grundmann (18), 9120 Limbach, Helenenstr. 38; Karla Richte (18), 9300 Annaberg-Buchholz 1, Straße der Solidarität 18; Heike Gläser (14), 9350 Zschopau, Johannistr. 45, PF 26-13; Hans-Jürgen Gebhardt (22), 2900 Wittenberge, Dr.-Salvador-Allende-Str. 91, AWH, Whg. I, Zl. 4; Heike Kröber (14), 2500 Rostock, Mendelejewstr. 27; Matthias Mögel (22), 8045 Dresden, Rottweirer Str. 4; Manuela Berndt (17), 2132 Ludwigsburg; Kerstin Bräler (15), 3236 Hornhausen, Bergstr. 7; Frank Schreiber (19), 7101 Großlehna II, Lindenstr. 4; Andrea Weber (16), 9294 Penig, Straße der Befreiung 26; Jana Schneider (15), 9294 Penig, Bohnhölzstr. 15; Steffi Wagner (16), 9294 Penig, Straße der Befreiung 1; Susanne Seede, 2354 Sagard, Schulstr. 20; Edith Kaiser (15), 5322 Bad Salzung, In den Emmenwehren 9; Heike Kalbe (13), 1631 Groß-Schulzendorf, Dorfau 18; Angela Leixering (15), 7241 Leipnitz, Kinderheim „Neues Leben“; Ines Gawlitza (14), 8601 Obergrug, Wiltener Str. 34; Rüdiger Jann (16), 2625 Schwaan, Leninalle 27; Christiane Zigan (15), 2500 Rostock 6, Mojokowskistr. 33; Simone Gaslinowska (14), 1615 Zeuthen, Dorfstr. 26; Andrea Albers (14), 1615 Zeuthen, Große Bahnhofsallee 27; Ramona Härtel (13), 1615 Zeuthen, Haselnußallee 11/12; Heike Müller (16), 8010 Dresden, Freiburger Str. 10; Birgit Steinhäuser (17), 8010 Dresden, Freiburger Str. 10; Sabine Fuchner (15), 1240 Fürstenwalde, Juri-Gagarin-Str. 6; Rainer Winter, 9900 Eisenach, Wiesenstr. 15; Iva Pastmakova (15), CSSR 73807 Frydek-Mistek, Nad Rybníkem 3001; Karola Krätzig (15), 7550 Lübben, Am Burglohn 5; Kerstin Schwarz (14), 8900 Görlitz, Zittauer Str. 62; Bärbel Rudolph (14), 8900 Görlitz, Kannerwitzer Str. 2; Gabriela Rübe (14), 1302 Babelsberg, Gaußstr. 13; Heike Rucks (13), 1501 Potsdam-Drowitz, Trebbiner Str. 50; Angelika Kieß (14), 9416 Zscharlau, Rudolf-Breitscheid-Str. 8 d; Kerstin Lehmann (13), 8351 Polenz, Hauptstr. 8; Steffi Alter (12), 7200 Borna, Paul-Paschke-Str. 48; Barbara Weiß (20), 3024 Magdeburg, Schillerstr. 12; Jana Schreier (14), 9360 Zschopau, R-Timm-Str. 9; Jan Schreier (17), 9360 Zschopau, R-Timm-Str. 9, 53-12; Dace Kalina (16), UdSSR/Liepaja 229 700, ul. Kempes 2-102; Birgit Herfort (16), 7701 Wartha, Nr. 16; Kerstin Jäkel (15), 8900 Görlitz, Wielandstr. 5; Gledris Zubaviciute (16), UdSSR/234 870 Zarasai, ul. Komunaru 3-4; Ivan Kamjaler (22), VR Bulgarien/Plovdiv, Brani pole 4109; Gaby Loy (14), 9613 Waldenburg, Altenburger Str. 10; Cornelia Velt (16), 9294 Penig, Fritz-Gröbe-Platz 9; Annett Timmler (14), 9294 Penig, Meißner Str. 69; Angelika Paykow (16), 2093 Lychen, Vogelgesangstr. 6; Ramona Thomas (15), 9023 Karl-Marx-Stadt, Juri-Gagarin-Str. 140; Kerstin Franke (20), 4720 Wippra, Hohler Graben 1; Bodo Schulz (24), 2346 Kloster, Siedlung 8. Mai; Hannelore Paetsch (29), 6576 Triebes, Greizer Str. 13; Ronald Schrank (15), 2802 Dömitz, Friedenstr. 1 b; Michael Lohs, 8060 Dresden, Waintraubenstr. 6; Peter Kuhl, 2700 Schwefeln, Müllerstr. 22; Dieter Kirbach, 9201 Oberschöna, Am Geyersberg 3; Olaf Krause, 3300 Schönebeck, Schillerstr. 6; Annette Uhlke (16), 1120 Berlin, Soonwaldstr. 2 a; Evelyn Kuche (14), 9294 Penig, Postlozzstr. 18; Matthias Friebbe (21), 8281 Freitelsdorf, Nr. 4; Gabi Grötschel (15), 8021 Dresden, Knappestr. 35; Stefan Heinecke (16), 5320 Apolda, Warschauer Str. 19; Bernd Schölzel (18), 8046 Dresden, Meußlitzer Str. 129; Sabine Schilde (15), 7033 Lalpzig, Marneburger Str. 122; Raimonda Mikalajyte (16), UdSSR/Elektronal – Litauische SSR, Soda 17-46

Wunsch-Adresse

Gruppe Elefant
mit Ute Freudenberg
über Burkhard Lasch
1167 Berlin
Kanalstr. 18

Prominenten-Rätsel

Preise: 50,- M; 40,- M; 35,- M; 25,- M; Bücher

Gestatten:

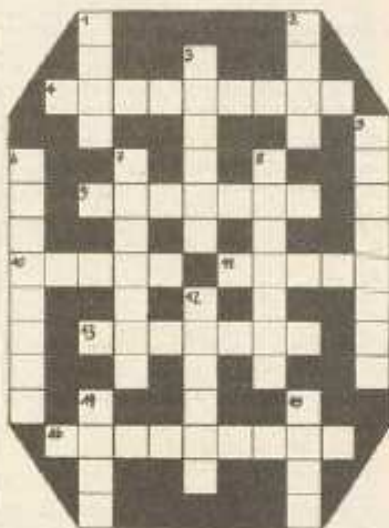
GERT-ALBERT
ACKERUCY

Wer verbirgt sich dahinter? Die Reihenfolge der Buchstaben auf der Visitenkarte ist zu verändern; Hilfestellung bei der Suche nach den zwei Prominenten leistet auch unser Kreuzworträtsel.

Waagerecht: 4. Operette von Millöcker, 9. kleinstes Stoffteilchen, aus mehreren Atomen bestehend, 10. Fischfanggerät, 11. Maßeinteilung, 13. Unterhaltungskünstler (Rätsel), 16. klassisches Trinkgefäß

Senkrecht: 1. europäische Hauptstadt, 2. Intervall, 3. Segelstange, 5. erster sowjetischer Stadtkommandant Berlins, 6. angeborene Fähigkeit, 7. Begriff aus der Forstwirtschaft, 8. Unterhaltungskünstler (Rätsel), 12. Fußbekleidung (Mz.), 14. Unterhaltungskünstler/Vorname (Rätsel), 15. Zählzeit

Ihre Postkarte mit den beiden Prominenten-Namen erwartet: Redaktion „melodie und rhythmus“, 1040 Berlin, Oranienburger Str. 67/68, Postfach 220; Einsendeschluß: 15. 2. 81, Lösung und Gewinner werden in Heft 4/81 veröffentlicht.



LÖSUNG: 10/80 –
INGRID RAACK/KREIS

Waagerecht: 4. Gutenbergs, 9. maritim, 10. Kreis, 11. Raack, 13. Familie, 16. Mandoline

Senkrecht: 1. Blut, 2. Herz, 3. Ingrid, 5. Silikose, 6. Elektron, 7. Kapital, 8. Risalit, 12. Lektor, 14. Bast, 15. Pneu

DIE SIEBEN GEWINNER: Beate Oehlke, 1310 Bad Freienwalde (50,- M); Kerstin Rosenberg, 4371 Maxdorf (40,- M); Martin Seiling, 1423 Krammen (35,- M); Birgit Theuring, 8060 Dresden (25,- M); Dieter Müller, 5320 Apolda; Erika Kahlenberg, 5334 Köllsdorf; Alice Krüger, 1162 Berlin (je ein Buch)

Herausgeber: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft
Verlagsdirektor: Kuno Mittelstädt
Redaktion: Horst Staschke (Chefredakteur), Tel.: 2 87 93 02,
Roswitha Baumert, Tel.: 2 87 93 12, Redaktionssekretariat:
2 87 93 04; Gestaltung: Klaus Buchholz
Anschrift der Redaktion und des Verlages: 1040 Berlin,
Oranienburger Str. 67/68, Postfach 220; Sammelnummer des
Verlages: 2 87 90, Telex Berlin 11 23 02. Veröffentlicht unter
der Lizenznummer 1049 des Presseamtes beim Vorsitzenden
des Ministerrates der Deutschen Demokratischen Republik
Alleinige Anzeigenverwaltung DEWAG Berlin, 1026 Berlin,

Rosenthaler Straße 28-31, PSF 29; Telefon: 2 30 27 70.
Anzeigenannahme DEWAG Berlin, alle DEWAG-Betriebe und
deren Zweigstellen in den Bezirken der DDR.
Westdeutsche und ausländische Leser erhalten die Zeitschrift
über BUCHEXPORT, Volkseigener Außenhandelsbetrieb der
DDR, 7010 Leipzig, Leninstraße 16. Druck: (52) Nationales
Druckhaus, Betrieb der VOB National, 1055 Berlin.
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr.
Abdruck, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung der
Redaktion und Quellenangabe gestattet. Erscheint monatlich
25. Jahrgang AN (EDV) 63815



Gene Ammons (rechts)
mit Sonny Stitt

Eugene „Gene“ Ammons

(14. 4. 1929–6. 8. 1974)

Sprach man in Musikantenkreisen von „Jug“, so war der Tenorsaxophonist Gene Ammons gemeint. Seine Wiege stand in Chicago, er verstarb in Chicago, er lebte und musizierte hauptsächlich in Chicago. Das Ghetto der Industriegroßstadt, die „Southside“, hatte ihn sozial und künstlerisch umfassend geprägt, er war seit Anbeginn integriert in die Erlebniswelt „Blues“. Daß er den namhaften Boogie-Woogie-Pianisten Albert Ammons zum Vater hatte, gab seiner Formung als Musiker bereits frühzeitig entscheidende Orientierung. 1942, siebzehnjährig, erhielt der Tenorsaxophonist seine erste Verpflichtung als Berufsmusiker im Orchester von King Kolax, einer typischen Chicago-Swingband mit Blueshaltung, worauf von 1944–1947 ein Engagement im Billy-Eckstine-Orchester, der vielzitierten ersten Bebop-Bigband, folgte. Jene Station inmitten des gravierenden musikalischen Umbruchs „vom Swing zum Bop“ erwies sich als ausschlaggebend für Gene Ammons' weitere Entwicklung, in besonderem Maße die Zusammenarbeit mit solchen talentierten Saxophonisten wie Budd Johnson, Sonny Stitt, Dexter Gordon oder Leo Parker, kurzzeitig auch mit Charlie Parker. Speziell die Partnerschaft mit dem Tenorsaxophonisten Dexter Gordon wirkte schöpferisch befruchtend; ihre furiosen Chorus-Duelle verliehen nicht nur der Eckstine-Band Glanzpunkte, sondern machten schon bald Schule und gaben darüber hinaus ihnen selbst den Anstoß, auch in späteren Jahren immer wieder (mit anderen Partnern) die zutiefst jazzige Kunst der „Sax-Battle“ zu praktizieren. In seinem Spiel verschmolz Gene Ammons auf sehr originelle Weise die sonor-voluminöse Tongebung der „Hawkins-Schule“ mit der Melodiebehandlung und Phrasierungsart der „Young-Schule“. Hinzu gesellten sich als weitere Komponenten – selbstverständlich – der Einfluß Charlie Parkers sowie die natürliche Beziehung zum Blues. Das unorthodoxe Konglomerat stilistischer Bezugspunkte mündete in einen echt schöpferischen, persönlichen Vortragstil, in dem sich „Heute“ und „Gestern“ vereinten, modische Extravaganzen keinen Raum erhielten, zupackende Robustheit und unsentimentale Behutsamkeit gleichermaßen persönliche Handschrift reflektierten und ein ungewöhnlich satter, blutvoller Sound das markanteste Signum des Tenorsaxophonisten abgab. Insofern erscheint es kurios, daß Gene Ammons ausge-

rechnet in der kurzen Zeit, in der er im Woody-Herman-Orchester „cool“ spielte (1949, als Nachfolger von Stan Getz), erstmals größere Beachtung fand. Ab 1950, nachdem er auch wenige Monate in der Basie-Band gespielt hatte, konzentrierte sich Ammons nur noch (wie schon einmal 1947/48) auf Combo-Jazz, vorrangig mit Gruppen unter seiner Leitung. Er war ein ausgesprochener „live“-Musiker, am liebsten spielte er in dichter Klubatmosphäre; – und er schuf selbst Atmosphäre, vor allem mit riffartigen, „kochenden“ Bluesstücken wie auch mit gefühlsintensiven Balladenstücken. In seinen auffällig oft wechselnden Besetzungen bemühte sich Ammons immer wieder um die Konstellation mit zwei Tenorsaxophonisten, wobei die gemeinsam mit Sonny Stitt geleiteten Gruppen (1950–52, 60er Jahre) besondere Geltung erlangten, jedoch auch jene mit Paul Quinichette, Frank Wess und James Moody viel Beachtung fanden. Mit seiner von zupackender Blueshaftigkeit und robuster Sonorität geprägten modernen Spielhaltung vermochte Gene Ammons besonders in den 50er Jahren viele farbige Tenorsaxophonisten, die der „cool“-Entwicklung nicht folgten, zu beeinflussen, u. a. auch D. Gordon, S. Stitt und John Coltrane (der 1958 einer Ammons-Studiogruppe angehörte). In diesem Zusammenhang erhielt auch der in den 50er Jahren keimende Soul-Jazz durch Gene Ammons wesentliche Impulse; er war einer der ersten, der die Soul-Orgel in die Jazzgruppe integrierte. Hinsichtlich Studioproduktionen hat Ammons (neben der Mitwirkung in Gruppen seines Vaters – 1947, von Leo Parker – 1947, Benny Green – 1958/59, sowie in verschiedenen All-Star-Besetzungen) seit 1947 ohne höchst erstaunliche Vielzahl von Plattenaufnahmen unter seinem Namen eingespielt, wobei er sich in der Regel auf namhafte Solisten stützte (u. a. Art Farmer, Donald Byrd, Nat Adderly, Jackie McLean, Junior Mance, Mal Waldron, Tommy Flanagan, Art Blakey, Jo Jones, Kenny Clarke). Gene Ammons war nie ein Poll-Prominenter, nie ein Management-Star, nie ein „Gewinner“. Dennoch wußte der mit dem Bebop großgewordene Musiker, dem das Leben fast nur die bitterste Seite gezeigt hatte, künstlerisch wie menschlich Gewichtiges zu sagen. Schallplattenhinweis: Albert Ammons (1947), AMIGA 8 50 490 Karlheinz Drachsel/Herbert Flügge Foto: Archiv

Nicht nur über Jazz, sondern über Musik im weiten Sinne nachdenken

Ein Freund, der Rudolf Dašek kürzlich in Prag besuchte, erzählte mir, daß im Jazzclub „Parnas“ alle Musiker am Tisch von Dašek vorbeigekommen sind, um dem „alten Meister“ ehrfurchtsvoll die Hand zu schütteln. Nun, Dašek, 1933 in Prag geboren, ist so alt noch nicht und mit Sicherheit kein lebendes Denkmal. Einen Meister der Gitarre kann man ihn jedoch ohne Übertreibung nennen. Rudolf Dašek hat eine spezifische Art des Gitarrenspiels entwickelt, das von aktuellen Gitarrenmoden ebenso weit entfernt ist wie von der historisierenden Kopie. Was Dašek als Autodidakt begann, hat er am Prager Konservatorium vervollkommen. Das klassische Gitarrenstudium war für ihn kein notwendiges Übel. Im Gegenteil: Erst durch die Beschäftigung mit der klassischen Gitarrentradition – der des Jazz wie der des „klassischen“ Gitarrenspiels – glaubt Dašek seinen Stil entwickelt zu haben; und er ist froh, wenn man diesen Einfluß nach spürt. Dašeks Lehrjahre beschränkten sich nicht auf den Unterricht am Konservatorium. Bereits vor und während des Studiums tritt Dašek als Jazzmusiker in Erscheinung. Sein erster öffentlicher Auftritt stellt ihn – zufällig? – in eine Gruppe der zu dieser Zeit führenden tschechoslowakischen Musiker. Dašek beginnt 1961 als Gastsoolist des S & H-Quartetts von Karel Velebný, einer Gruppe, der er später längere Zeit als reguläres Mitglied angehören sollte. In Dašeks Entwicklung spielen eigene Trio-Formationen eine nicht unwesentliche Rolle. Zu seinem 1964 gegründeten Trio gehört der Bassist Jiří (George) Mráz, der später mit Oscar Peterson, Charles Mingus und anderen Jazzgrößen zusammenarbeitet. Gemeinsam mit Mráz kommt Dašek zum S & H-Quartett; später wird Dašek Mitglied von Cellula, einem Quintett mit dem Trompeter Laco Deczi. Die großen Zeiten des Prager Jazzclubs „Reduta“ sind mit den Namen vieler internationaler Gäste, besonders aber mit den Namen der eben genannten Gruppen verbunden. Bereits Ende der sechziger Jahre steht Dašek dort, wo er zu Beginn seiner Karriere (zufällig) aufgetaucht war: in der ersten Reihe der tschechoslowakischen Jazzmusiker. Im Westberliner Jazzclub „Blue Note“ spielt er zwei Jahre lang in illustrierter Folge mit international renommierten Musikern, mit Amerikanern wie Carmell Jones, Leo Wright, Benny Bailey, Tony Scott. Für einige Zeit gehört er zum Trio des Organisten Lou Bennett. All diese Begegnungen hält Dašek für eine Bereicherung, aber seine Musik war das allenfalls zum Teil. Schon in der ersten Phase der Arbeit mit dem eigenen Trio entstanden eigenwillige Konzeptionen, Überlegungen zu einer gleichzeitig komplexeren und freieren Art des Gitarrenspiels. Im Laufe der Jahre gelang es Dašek immer besser, das Spielen von „single notes“, von Melodielinien und rhythmisierten Akkorden miteinander zu verbinden. Was Dašek aber im Grunde suchte, was ihm fehlte, waren musikalische Partner mit ähnlichen Intentionen. 1970 kommt es im Prager „Orfeus“-Klub zum gemeinsamen Spiel mit dem Flötisten und Saxophonisten Jiří Stivín. Dašek meint, daß sowohl die Beschäftigung mit der modernen Jazztradition als auch die Auseinandersetzung mit der neuen Musik bei beiden Musikern eine Reihe von

Gemeinsamkeiten freigesetzt hatte. So wirkt Dašek beispielsweise an Aufführungen von experimenteller Kammermusik mit und arbeitet gelegentlich auch mit Sinfonieorchestern zusammen, während Stivín in London im Kreis von Cornelius Cardew Erfahrungen im Umgang mit neuer Musik gesammelt hat. Die Jazz-Gemeinsamkeiten von Dašek und Stivín erreichten ihren Brennpunkt mehr oder weniger durch einen Zufall. Eines Tages fiel die bislang immer noch bemühte Rhythmusgruppe aus; Stivín und Dašek spielten im Duo. Das Ergebnis war für beide Musiker so überraschend und produktiv, daß sich an diesen „Zufall“ von 1971 eine jahrelange Zusammenarbeit im „Tandem“ anschloß. Noch bevor eine wahre Duo-Welle über sämtliche Konzertbühnen schwappte, wurde das Tandem Stivín-Dašek zu einem Begriff für differenzierte Dialoge, die vom leisen Flüstern über Klangfarbenspielerien bis zum rhythmisierten und vokalisierten Lied reichen. Einen Bezug zur böhmischen Musikantentradition und zur mährischen Volksmusik will Dašek ebenso wenig leugnen wie einen swingend perkussiven Grundgestus, der sowohl mit seinem Jazzfeeling als auch mit den Möglichkeiten seines Instruments, der Plektrumgitarre, zusammenhängt. Dašek bemüht sich, die verschiedenen Einflüsse in einem Mosaik zusammenzusetzen. Das Wort Gitarrenmusik ist ihm manchmal lieber als das Wort Jazz. Freilich, Dašek ist in erster Linie improvisierender Musiker, Jazzmusiker. Worum es ihm geht: nicht nur über Jazz, sondern über Musik im weiten Sinne nachzudenken. Prägnanten Ausdruck finden diese Überlegungen, die bei Dašek immer mit Emotionen verbunden sind, in seinen Solokonzerten. Das Solospiel, sagt Dašek, hat sich ziemlich logisch aus den Duo-Erfahrungen ergeben, war ein weiterer Schritt auf dem Weg, die Möglichkeiten des Instruments möglichst komplex zu nutzen. Warum es das Tandem mit Stivín nicht mehr gibt? Wenn man die Gefahr merkt, sich selbst zu wiederholen, soll man etwas anderes versuchen, auch wenn das Publikum auf das einmal Bewährte nur ungern verzichtet. Im Solospiel entdeckt Dašek neue Möglichkeiten, aber er sucht nach wie vor den Kontakt mit anderen, vor allem das Zwiegespräch. Da gibt es Gitarrengemeinsamkeiten mit Toto Blanke, mit dessen Electric Circus er auch auf Tournee ging. Das Duo mit Toto, meint Dašek, war das wichtigste. In Paris spielte er mit Christian Escoudé, dem Gitarristen in der Nachfolge Django Reinhardts; in der DDR ließ das Duo mit Uwe Kropinski Gemeinsamkeiten unterschiedlicher Musikergenerationen auf der Basis des freien Umgangs mit der Gitarrentradition erkennen. Der Dialog scheint Dašek besonders zu liegen. Bei Supraphon erschien kürzlich eine Platte, die Dašek im Zusammenspiel mit langjährigen musikalischen Freunden vorstellt: mit Jiří Stivín, Toto Blanke, Laco Deczi, Günter Sommer, Karel Ruzicka, Karel Velebný, Tony Scott. Der Titel: „Dialogue“. Eine Art Zwischenbilanz, Gespräche, die sich fortsetzen lassen. Kein Wunder also, wenn die jungen Musiker zum Tisch des „Altmeisters“ kommen und ihm ihre Reverenz erweisen. Bert Noglik Fotos: O. Sill



★★★★★ **RUDOLF DAŠEK** ★★★★★





Michael Hansen & Nancies