

24

»Die politische Intention und Rezeption ihrer Musik hatten in den USA zur Folge, dass afroamerikanische Musiker an den Rand der Gesellschaft und Existenz gedrängt wurden. Die ›Fire Music‹ der Sechziger und frühen Siebziger Jahre hat tiefe Spuren hinterlassen. Bei denen, die überlebten, hat sich der Kampf gegen den Mainstream tief in die Gesichter eingegraben.« Der Jazzjournalist Christian Broecking hat in diversen Interviews mit den damaligen und heutigen Protagonisten erfragt, was aus den Initiativen zur Selbstbestimmung und Selbstorganisation geworden ist. Er führte Interviews mit Sonny Rollins, Max Roach, Ornette Coleman, Archie Shepp, Steve Coleman, Wynton Marsalis, Shirley Horn, Oscar Brown Jr., Stanley Crouch, Gil Scott-Heron, David Murray, Roscoe Mitchell, Yusef Lateef, David S. Ware, William Parker und vielen weiteren.

In diesem Band sind erstmals die drei Interview-Bände »Respekt«, »Black Codes« und »Jeder Ton eine Rettungsstation« zusammengefasst und durch ein aktualisiertes Nachwort ergänzt. Eine beeindruckende Geschichte der Fire Music von den sechziger Jahren bis zur Gegenwart, von den Protagonisten selbst erzählt.

Christian Broecking, geboren 1957, studierte Soziologie und Musikwissenschaft in Berlin, Promotion zum Dr. phil. mit der Dissertation »Der Marsalis-Komplex. Studien zur gesellschaftlichen Relevanz des afroamerikanischen Jazz zwischen 1992 und 2007«. Gründender Programmdirektor von *Jazz Radio Berlin*, danach Redaktionsleiter von *Klassik Radio* in Frankfurt am Main. Tätig als Hörfunkautor und Publizist, Kolumnist für Tageszeitungen und Fachzeitschriften, Hochschuldozent für Musikgeschichte und -soziologie. Lebt in Berlin. Zuletzt erschien: »Klang der Freiheit. Interviews mit Ornette Coleman, Don Cherry, Charlie Haden« (2010).

CHRISTIAN BROECKING

RESPEKT!

Die Geschichte der Fire-Music

VERBRECHER VERLAG

Für Maxi

Erste Auflage
Verbrecher Verlag Berlin 2011
www.verbrecherei.de

© Verbrecher Verlag 2011
Einbandentwurf: Sarah Lamparter
Satz: Christian Walter

ISBN: 978-3-940426-67-3

Printed in Germany

11 Vorwort

15 Die Dekonstruktion der Negro-Ästhetik

15 Sonny Rollins
15 Wayne Shorter
15 Bill Dixon
15 Max Roach
15 Ornette Coleman
15 Archie Shepp
15 Roswell Rudd
15 Sam Rivers
15 Steve Coleman
15 James Carter
15 William Parker
15 Editorische Notiz
25 Sonny Rollins
45 Wayne Shorter
55 Bill Dixon
69 Max Roach
77 Ornette Coleman
89 Archie Shepp
109 Roswell Rudd
115 Sam Rivers
125 Steve Coleman
135 James Carter
145 William Parker
151 *Editorische Notiz*

**153 Nach der Sklaverei: Schwarzes Denken,
weiße Strategie**

163 Amiri Baraka
169 Amina Claudine Myers
187 Shirley Horn

197 Stanley Crouch
205 Abbey Lincoln
217 Oscar Brown Jr.
231 Gil Scott-Heron
243 Cassandra Wilson
249 Dianne Reeves
259 Wynton Marsalis
277 Jayne Cortez
284 *Editorische Notiz*

285 Jeder Ton eine Rettungsstation

301 David Murray
313 Butch Morris
321 Billy Bang
329 Roscoe Mitchell
335 Craig Taborn
341 George Lewis
353 Fred Anderson
357 Mwata Bowden
369 Nicole Mitchell
375 Dewey Redman
385 Randy Weston
391 Yusef Lateef
399 Howard Johnson
409 Leroy Jenkins
415 Sirone Jones
429 Tyshawn Sorey
433 Vijay Iyer
441 Wadada Leo Smith
447 Marshall Allen und James Jacson
461 Sam Rivers
467 David S. Ware
471 William Parker
475 *Editorische Notiz*

In den USA bin ich als Künstler eigentlich gar nicht existent, ich operiere dort unterhalb des Undergrounds. Es wird mindestens eine Generation brauchen, bis sich das Land von der Bush-Regierung erholt haben wird. Es erinnert mich an das Fiasco in Vietnam, ich war ein junger Mann und spürte, dass jene problematische Zeit künstlerisch gesehen eine große Herausforderung darstellte. Die Vietnam-Ära war eine Zeit großer musikalischer Veränderungen. Also hoffe ich, dass die kommende Generation neue kreative Ausdrucksmöglichkeiten entwickelt und neue Wege erkundet, die zu unerwarteten Erfahrungen und neuen künstlerischen Modellen führen. Das Leben ist befremdend und wunderschön zugleich, besonders für Künstler. Musiker und Komponisten sind glückliche Menschen, weil ihre Arbeit immer gebraucht wird. In normalen Zeiten blüht und entwickelt sich die Musik, in harten Zeiten umso mehr. Das ist ganz besonders. Es gibt also eine Verantwortung seriöser Künstler, gerade auch in schwierigen Zeiten ihr Werk voranzutreiben. Musik, die außerhalb des Marktes existiert, ist lebenswichtig für eine demokratische Gesellschaft. Künstler, die außerhalb des Marktes operieren, haben es besonders schwer. Jede Zeit bietet eine Chance und die müssen wir wahrnehmen, auch wenn Medien und Markt uns ignorieren. Diese Verantwortung begreife ich als politisch.

Anthony Braxton

Vorwort

In diesem Buch geht es um afroamerikanische Erfahrungen, Perspektiven und Wirkungen. Die Protagonisten der Instrumental-Improvisation, die in den 1960er Jahren die *Five Music* als eine neue künstlerische Ausdrucks-Form erfanden, werden gefragt, wie sie ihr damaliges Engagement aus heutiger Sicht einschätzen. Für jene, die an eine gesellschaftsverändernde Wirkung ihrer Musik glaubten, mag sich Ernüchterung eingestellt haben. Andere, die einst die permanente Weiterentwicklung der Improvisationskunst Jazz zum Thema gemacht haben, finden sich als Neuinterpreten der Tradition wieder. Eine weitere Fraktion verweigert sich den Fragen nach gültigen Codes der afroamerikanischen Musikkultur mit dem Verweis auf dessen Hybridität und Unterschiedlichkeit. Privatsysteme, Kollektivstrukturen und Vertriebsalternativen treten in den Fokus, der Glaube an die Möglichkeit, die Musik neu zu erfinden, mischt sich mit der Erfahrung, dass der Vermittelbarkeit neuer Klänge Grenzen gesetzt sind oder werden.

Die Interviews der drei Bücher *Respekt!*, *Black Codes* und *Jeder Ton eine Rettungsstation*, die zwischen 2004 und 2007 erschienen und hier nun zum ersten Mal in kompakter Form vorliegen, gehen der Frage nach, wie die Erfahrung und Auseinandersetzung mit Rassismus, Segregation und Besitzlosigkeit das Werk der Improvisatoren und Interpreten beeinflusst und geprägt hat. Die Haltung dieser Künstler impliziert dabei oft nicht nur einen Freiheitsbegriff, der weit über das Alltagspolitische hinausweist, sondern artikuliert einen grundsätzlich ge-

meinten Widerspruch zum Status Quo. Das betrifft nicht nur musikalische Besitzverhältnisse und ästhetische Definitionsmacht, sondern ein gewachsenes, historisch bedingtes Misstrauen gegenüber etablierten Strukturen und kommerziell geprägten Abhängigkeiten per se.

Die Interviews wurden zwischen 1994 und 2007 geführt und doch sind sie mehr als der verbale Soundtrack einer kulturell kompetenten Minderheit während der Amtszeiten der amerikanischen Präsidenten Bill Clinton und George W. Bush. Realpolitische Determinanten, Hoffnungen auf soziale Mobilität und Chancengleichheit werden von den Befragten kaum überschätzt; gegenüber den jeweils Mächtigen ist eher Distanz und Deprivation spürbar. Der Nachklang der letzten großen Jazzkonjunktur fällt zeitlich in etwa mit dem Amtsantritt von Clinton zusammen, das Geschäft mit den *Young Lions* war ungewöhnlich klangkonservativ und qualitativ bedeutungsarm geprägt gewesen. Dennoch schaffte es Wynton Marsalis am New Yorker Lincoln Center eine eigenständige Jazz-Institution zu etablieren, die unabhängig und konträr zu den Diskussionen und Realitäten der meisten amerikanischen Jazzszenen einen Kanon von Meisterwerken definierte, der die nun im hochkulturellen Kontext aufgeführte Jazzgeschichte als afroamerikanische Erfindung und originäre Glanzleistung erscheinen lässt. Auch davon, dass die *Five Music* darin noch keinen Platz hat, handelt dieses Buch.

Christian Broecking, Januar 2011

Ich habe meine Kids nicht zu Musikern erzogen. Sie kamen dazu aus freien Stücken. Und je mehr Musik sie hörten, desto mehr fragten sie mich. Über die Grundlagen, über Akkordwechsel und all das. Das nenne ich Respekt. Auch wenn sie unsere Musik heute samplen – das ist eben ihre Art von Respekt. In Amerika wissen die Schwarzen längst nicht soviel von der Geschichte der Black Music wie die Europäer oder Japaner. Das ist eine große Schande, aber schließlich ist sie ihnen auch kaum präsentiert worden. Wer sich also heute bemüht, den Schwarzen die Informationen über ihre Kultur näher zu bringen, tut etwas sehr Sinnvolles. Das bewerte ich also durchaus positiv an der gegenwärtigen Entwicklung im Jazz. In der Black Community gibt es verschiedene Arten von Respekt. Man schüttelt sich die Hände oder grüßt sich. Und als ich im Publikum von Wynton Marsalis saß, spielte er auch einige Stücke aus meiner Zeit mit Ornette Coleman. Das nenne ich Respekt.

Don Cherry (1936–1995)

Die Dekonstruktion der Negro-Ästhetik

Eine neue Runde im amerikanischen Kulturdiskurs

Auch vierzig Jahre nach »I Have A Dream« sind die Dinge nicht im Lot. »The Negro Is Still Not Free«, hieß es damals bei Dr. Martin Luther King Jr. Der Mangel an Respekt herrscht nach wie vor überall. Man wird nicht beleidigt, aber man wird auch nicht beachtet, man wird nicht als ein Mensch angesehen, dessen Anwesenheit etwas zählt, schreibt Richard Sennett (»Respekt im Zeitalter der Ungleichheit«). In einem sensiblen Gestrüpp zwischen Anerkennung, Würde und Status wartet der Respekt auf seinen Einsatz. Für die amerikanischen Schwarzen ist sozialer Respekt historisch äußerst selten. Ob nun in Ralph Ellisons Roman »Invisible Man« oder in »Acknowledgement« aus John Coltranes »A Love Supreme«; es geht, und zwar bis heute, immer wieder um Strategien der Verweigerung und um Selbstbehauptung in Zeiten größten Respektmangels.

Als Valerie Wilmer 1977 in ihrem Buch »As Serious As Your Life« das New Thing im Jazz beschrieb, entwarf sie das Schlüssel-Porträt einer innovationshungrigen Künstlerszene, die Mitte der Siebziger Jahre am Ende ihrer großen kreativen Phase angelangt war. Besonders die politische Intention und Rezeption ihrer Musik hatten in den USA zur Folge, dass diese Musiker an der Rand der Gesellschaft und der Existenz gedrängt wurden. Die »Fire Music« der Sechziger und frühen Siebziger Jahre hat tiefe Spuren hinterlassen. Bei denen, die überlebten, hat sich der Kampf gegen den Mainstream tief in die Gesichter eingegerbt.

Über 25 Jahre nach Wilmers superber Reportage kommen hier mit Ornette Coleman, Sam Rivers, Roswell Rudd und Archie Shepp, sowie dem Initiator der New Yorker Oktoberrevolution von 1964, Bill Dixon, einige Protagonisten aus der von ihr skizzierten Welt wieder zu Wort, um zu kommentieren, was aus den Initiativen zur Selbstbestimmung und Selbstorganisation der afroamerikanischen Musiker geworden ist.

Eine unerwartete Zäsur, die historische Einordnung und Relevanz ihrer Musik betreffend, kam Anfang dieses Jahrzehnts aus einer ganz anderen Ecke. In Ken Burns' Film »Jazz. A History of America's Music« spielten diese Musiker jedenfalls keine Rolle mehr. Er ist neunzehn Stunden lang und beschreibt in neun Teilen die Geschichte des Jazz bis 1960. Lediglich der zehnte und letzte Teil ist den Ereignissen der vergangenen vierzig Jahre gewidmet. Und da setzt die Kritik an, die von The New York Times bis zum New York Review Of Books, von The New Republic bis zur Village Voice die Runde machte. Denn der Fortschritt, den der Jazz seit 1960 gemacht hat, wird durch Ken Burns Jazzfilmreihe grundsätzlich in Frage gestellt. »Jazz« erzählt vor allem die Geschichte einer Musik, die von schwarzen Amerikanern erfunden wurde, und dass die wesentlichen Neuerungen ebenfalls von Afroamerikanern entwickelt wurden. Kritiker, die von »Jazz« nun die einzig wahre und umfassende Geschichte erwarteten, wurden enttäuscht und mehr als das. Denn für den Dokumentarfilmer Burns standen gerade jene soziokulturellen Aspekte dieser Musik im Vordergrund, die die Geschichte des amerikanischen Rassismus im 20. Jahrhundert erzählen.

Die Serie, die im amerikanischen Fernsehen lief, hatte an einigen Tagen bis zu zwölf Millionen Zuschauer. So erfolgreich

war Jazz in Amerika seit Jahrzehnten nicht, für unzählige Amerikaner mögen Burns Filme der erste Kontakt mit dieser Musik gewesen sein. »Jazz« ist in erster Linie ein Film für Amerikaner. Der Vorwurf jedoch, dass hier alles ausgespart wurde, was nicht in das Klischee eines von schwarzen Amerikanern geprägten Kanons passt, den die Burns' Berater Wynton Marsalis und Stanley Crouch als die klassische amerikanische Musik des 20. Jahrhunderts preisen, traf den Kern.

Der schwarze Schriftsteller und Jazz At Lincoln Center-Berater, Stanley Crouch, Jahrgang 1945, ist für seine provozierenden Stil bekannt. Sein Diktum, Miles Davis sei »der Waldheim des Jazz«, weil er mit seinem »Bitches Brew«-Album den Jazz an den Popmarkt verraten habe, mag aus der Perspektive des New Yorker Jazz-Dschungels allerdings nie so ernst gemeint gewesen sein. Crouch kommt in New York ungefähr da ins Spiel, wo Wilmers Buch endet. Zunächst spielte er in der Band seines Freundes David Murray Schlagzeug. Er hatte den Saxofonisten Mitte der Siebziger Jahre nach New York geholt und schrieb kämpferische Artikel, um ihn als Nachfolger von John Coltrane zu etablieren. Ekkehard Jost stellte Crouch in seinem Buch »Jazzmusiker. Materialien zur Soziologie der afroamerikanischen Musik«, 1982, noch als umtriebigen und einflussreichen Aktivist und Publizisten des schwarzen Underground Jazz vor. Doch einige Jahre später wechselte Crouch die Seiten, alles was nach schwarzer Avantgarde und Free Jazz roch, war ihm nun verhasst, alles was nach Wiederbelebung einer ausgelaufenen Tradition klang, wurde von ihm fortan promoted. Blues und Swing wurden zu Codes, Ralph Ellison und Albert Murray zu Stichwortgebern und der Trompeter Wynton Marsalis, Jahrgang 1961, zum neuen Helden.

Marsalis, der Anfang der achtziger Jahre von New Orleans nach New York zog, machte sich dort – trotz renommierter Lehrjahre bei Art Blakey's Jazz Messengers und Grammy-Auszeichnungen sowohl im klassischen wie auch im Jazz-Segment – vor allem unter den New Yorker Jazzkritikern Feinde, als Crouch ihn unter seine Fittiche nahm. Die Werte, die Marsalis nun propagierte, wurden von der Kritik schnell als engstirnig, rückwärtsgewandt und blasphemisch vom Tisch gewischt. Marsalis lies sich jedoch nicht einschüchtern. Mittlerweile zum Führer einer neokonservativen Revolution des amerikanischen Jazznachwuchses hochstilisiert, gründete er Anfang der Neunziger Jahre eine Jazzkonzertreihe am New Yorker Lincoln Center, die mittlerweile zu der eigenständigen, höchstbudgetierten und einflussreichsten amerikanischen Jazzinstitution gewachsen ist. Die erste Konzerthalle für Jazz wird unter der künstlerischen Leitung von Marsalis Ende 2004 in New York eröffnet. Nach wie vor ungewöhnlich ist, dass ein schwarzer Amerikaner einer solch renommierten Hochkultureinrichtung vorsteht. Zudem erhielt er als erster Jazzmusiker den Pulitzerpreis, wurde von den Vereinten Nationen zum Friedensbotschafter ernannt und von Time Magazine zu den 25 einflussreichsten Amerikanern gezählt.

Frühjahr 2003. Das Foto, das Stanley Crouch oben links auf seiner Kolumnenseite »Jazz Alone« zeigt, ist schon ziemlich alt. Seltsam verschwommen blickt er drein, als habe er einiges zu verbergen, als wolle er nicht, dass man ihn auf der Straße erkennt. Dieses Seitenprofil hat Crouch schon bei zahlreichen Auszeichnungen als einer der begabtesten Essayisten des heutigen Amerikas begleitet. Seitdem die führende US-amerikanische Fachzeitschrift »JazzTimes« ihm eine monatli-

che Kolumne einrichtete, ist noch nicht all zuviel Zeit vergangen. Crouch ist der umstrittenste Jazzkritiker weit und breit, und der Hagel an Leserbriefen, die die JazzTimes-Redaktion erreichten, übertraf jede bisher da gewesene – überwiegend negative – Reaktionsquote, und überraschte doch keinen wirklich. Dabei war Crouch in den Kolumnen völlig im Rahmen seiner grob provokativen Theoreme geblieben, mit Hilfe derer er einer Clique junger afroamerikanischer Musiker in den letzten zwei Jahrzehnten den Weg in den US-amerikanischen Medienmainstream erschrieben hatte. Doch plötzlich wurde Crouch von JazzTimes-Chefredakteur Christopher Porter per Email gefeuert. Man würde seine Argumentation nun zur Genüge kennen und wolle sich neuen Inhalten öffnen, hieß es in der kurzen Begründung. Hintergrund war jedoch eine Kolumne von Crouch, in der er unter dem Titel »Putting The White Man In Charge« gegen den von ihm ausgemachten Trend polemisierte, dass weiße Kritiker ihre Medienmacht dazu missbrauchen würden, ausschließlich weiße Musiker auf den Plan zu bringen. Und zwar auf Kosten afroamerikanischer Musiker, die sich der Swing- und Blues-Tradition verschrieben haben.

Crouch hatte, milde ausgedrückt, einigen weißen Kritikern vorgeworfen, dass sie ihre Rebellionssehnsucht gegen den eigenen Background auf die afroamerikanischen Kultur projizieren würden. Die weißen »Run-Away-Middle-Class-Boys« meinten es jedoch nicht ernst mit ihrer Würdigung der schwarzen Kultur, ja, schlimmer noch – sie würden nach Kontrolle über ihre Protagonisten streben. Der von Crouch provozierte Diskurs über die Existenz eines weißen Kritikerestablishment im Jazz zog auf einmal Kreise, die bis zu Newsweek reichten.

Aus Crouchs Sicht habe sich jene Rebellionssehnsucht gegen die Negro-Ästhetik selbst verschoben. Dass selbst noch der größte Widersacher Crouchs innerhalb der Black Community, der maoistische Jazz-Poet Amiri Baraka aka LeRoi Jones, für den geschassten Kolumnisten Partei ergreift, gibt Auskunft über das Ausmaß des Skandals. Und es geht dabei nicht nur um die Situation afroamerikanischer Kritiker in den amerikanischen Medien. Die drei großen amerikanischen Jazzzeitschriften haben kein afroamerikanisches Redaktionsmitglied – das ist die Erfahrung, die Baraka und Crouch eint. Eine Überbewertung des Marsalis-Faktors, durch schwarze Kulturkompetenz zu gesellschaftlicher Anerkennung und entsprechender Platzierung zu gelangen, hatte zudem in den letzten Jahren zu übertriebenen Hoffnungen auf gutdotierte Posten für Schwarze in der amerikanischen Hochkultur geführt.

Zur Last der Tradition, über deren Gewicht sich die afroamerikanischen Kulturträger noch zu einigen haben, gehört auch die aus der Old School der schwarzen Jazzkultur überlieferten, historisch bedingten Vorbehalte gegenüber der von Weißen beherrschten Musikindustrie – die Ausbeutung schwarzer Originalität durch weiße Produzenten hat eben eine lange Geschichte. Steve Coleman mag diesbezüglich von seiner M-Base-Erfahrung profitieren, bei der es ja nicht nur um einen neuen, zeitgemäßen musikalischen Ausdruck schwarzer Musik, sondern auch um die Entwicklung von unabhängigen und selbstkontrollierten Businessstrukturen ging. Die Aktualisierung der Tradition war eine Sache, den Ratschlag der Alten, wenn möglich schwarze Musiker zu engagieren, beherzigte auch er. Es scheint somit, dass der Black Heritage-Diskurs, in dem der Umgang mit dem kulturellen Erbe des schwarzen Amerikas

verhandelt wird, für die afroamerikanischen Jazzmusiker eine kulturelle Kernkompetenz festschreibt. Das schließt auch noch den sperrigen Bassisten William Parker ein, der sich verbal von jeglicher Traditionsbewahrung verabschiedet hat, dessen Musik aber voll von Bezügen zur Geschichte der schwarzen Musik ist.

In diesem Buch steht der afroamerikanischen Jazz als ein Widerstandscodex der schwarzen Community im Zentrum. Immer wieder wird gefragt, welche gesellschaftsverändernde Relevanz die Musiker ihrer Musik zuschreiben. Und die unterschiedlichen Antworten geben etwas von der Heterogenität der schwarzen Community preis. Respekt vor der Tradition wird hier als Mittel der Selbstvergewisserung in einem unsicheren Hier und Jetzt thematisiert. Die Suche nach Identität schleicht wie ein roter Faden durch die verschiedenen Statements. Es ging hier nicht darum, reaktionäre Formen der Respekterweisung vor einem vermeintlich besseren Alten, Gewesenem abzufragen oder gar einzuklagen. Mit Max Roach, Sonny Rollins und Wayne Shorter kommen historische Innovativkräfte der afroamerikanischen Musik zu Wort, die sich nicht alle einer restriktiven Festschreibung auf die Tradition verweigern. Sie sind Teilnehmer, Mitglieder und Repräsentanten schwarzer Kultur. Als solche sprechen sie in diesem Buch. Für sie war 1960 nicht das Ende der produktiven Jazzgeschichte und die Zäsur für die Kanonbildung einer schwarzen Kultur, vielmehr reden sie über ihre Erfahrung des politisch-kulturellen Aufbruchs in den Sechziger Jahren und was daraus geworden ist. Insofern reichen diese Statements weit über den von Burns und Co. gesetzten Rahmen hinaus. Es geht um die Rezeption einer Kultur, die ganz wesentlich die Auseinander-

setzung mit dem amerikanischen Rassismus widerspiegelt. Diskutiert wird jedoch auch, welche Strategien des Widerstands heute notwendig und möglich scheinen. James Carter, der von der Avantgarde wie von den Neotraditionalisten als zukunftsweisender Musiker genannt wird, sieht die junge afroamerikanische Szene aktuell unter Zugzwang. Sie müsse sich dringend politisieren und ein qualifiziertes Community-Netzwerk reorganisieren, um handlungsfähig zu bleiben und Impulse geben zu können.

Die Auswahl der hier versammelten Musiker wurde durch die Prägnanz ihrer Aussagen entschieden. Nicht zu vergessen: Im Zentrum dieses Buches stehen Statements von Jazzmusikern, die überwiegend unter den Bedingungen einer segregierten Gesellschaft aufwuchsen. Respekt und Identität sind ihre wesentlichen Codes. Zudem repräsentieren sie die Kontinuität von kämpferischem, ja, revolutionärem Engagement innerhalb der schwarzen Jazzcommunity seit Ende der Fünfziger Jahre. Angesichts des Zerfalls der afroamerikanischen Community steht bei allen die Frage im Mittelpunkt, wie das kulturelle Erbe zu bewahren sei; die Zeiten, da Jazz als Black Culture populär war, sind schließlich längst vorbei. In den Interviews wird reflektiert, wie sich dieser Wandel vollzogen hat und wie er wirkt. Archie Shepp, William Parker und James Carter predigen den Gospel, klagen das politische Engagement des zeitgenössischen Künstlers ein. Die Zeit läuft. Keep the nerve!

Christian Broecking, Frühjahr 2004

Interview mit **Sonny Rollins**

»The Greatest living jazz musician« – das war die Headline des Sonny Rollins-Specials in der New Yorker Village Voice zu seinem 65. Geburtstag. Rollins, Jahrgang 1930, gibt nur sehr selten Interviews. Diese werden – in der Regel nach langem Vorlauf – von seiner Ehefrau, Managerin und Co-Produzentin, Lucille Rollins, genehmigt und organisiert. Wer solche Prozedur also mit viel Geduld und noch besseren Gründen durchsteht, wird belohnt. Mit einem Interviewpartner, der vorbereitet ist und sich Zeit nimmt. Wenn man ihn bittet, spricht er von damals. Über Heroin. Über Selbstzerstörung. Über Charlie Parker und seine Mutter, die während des Entzugs bei ihm war. Über Werbespots, bei denen er mitmachte. Über Werbespots, die er ablehnte. Über das, was Ishmael Reed mit den »pat jubas« der Sklavenzeit vergleicht: jenes mediale Ausspielen von John Coltrane gegen Rollins, von Rollins gegen Coltrane. Motto: Nur einer kann der Sieger sein. »Wir wurden damals als die zornigen Young Tenors gelabelt – wir waren so etwas wie die Antwort auf Stan Getz und Birth of the Cool.« Rollins spricht auch über heute, über seinen permanenten Kampf, den Sound zu finden, der mehr sagt als Worte.

1958 öffneten Sie mit Ihrer »Freedom Suite« (mit Oscar Pettiford und Max Roach) das »Fenster für politisch motivierte Jazz-Platten«. Sie bezeichneten die 19minütige Suite selbst einst als