

KARL LIPPEGAUS

Die Stille

INTERVIEWS UND NOTIZEN ÜBER MUSIK

im Kopf



Nieswand 
Verlag

Für Cecilia

Ich kannte einen Gitarristen, der nannte das Radio freundlich. Er spürte eine Verwandtschaft, weniger mit der Musik als mit der Radiostimme. Seiner Künstlichkeit. Seiner Stimme, die anders war als die anderen Stimmen, die zu hören waren. Seiner Fähigkeit, über eine große Entfernung die Vorstellung von Menschen zu vermitteln. Er ging mit dem Radio ins Bett. Er sprach mit ihm. Er widersprach ihm. Er glaubte an ein fernes Radioland. Er glaubte, es niemals finden zu können, und gab sich deshalb damit zufrieden, ihm nur zuzuhören. Er glaubte sich aus dem Radioland verbannt und dass es sein Schicksal war, auf ewige Zeiten in den Radiowellen herumzustreichen, um nach jenem magischen Kanal zu suchen, der ihn in sein vor langer Zeit verlorenes Erbe einsetzte.

Sam Shepard, »Motel Blues«

Inhalt

Miles

Zwischen Tür und Angel(n) Ein Gespräch mit Paco de Lucia

Ein Besuch bei Robert Wyatt

Zwei Wochen in New York

Musik aus der Vierten Welt Ein Interview mit John Hassell

Momentaufnahmen

Eine Begegnung mit Donald Fagen Die Stimme von Steely
Dan

Straight Life Ein Porträt des Saxophonisten Art Pepper

Bobby McFerrin Ein Jazzsänger erzählt

Momentaufnahmen Köln, Paris, London

Eine Reise nach Dakar

Aus einem Interview mit Peter Gabriel

In Hörweite

El Cohen

Momentaufnahmen Köln, Bonn

Greatest Hits Of The Earth Vol. 1

Die Stille im Kopf

Zwei Interviews mit Brian Eno

Momentaufnahmen Köln, London, Auribeau

John Francis III Pastorius (1.12.51 - 21.9.87)

Tim Hardin

Der letzte Schrei

Platten für die einsame Insel

Interviews In englischer Sprache

Geri Allen, Miles Davis, Jack DeJohnette, Lee Konitz, George Lewis, Astor Piazzolla, Gary Peacock, Michel Portal, Don Pullen, Joshua Redman, Henri Texier, Cassandra Wilson

Impressum

Miles

Als ich durch die Tür von Zimmer 206 im Kölner Hotel »Mondial« eintrat, sah ich ihn auf dem Sofa sitzen und malen.

Sein Bodyguard Mike, ein US-Champion in Karate, schüttelte mir die Hand und führte mich herein.

»Miles, this is Karl.«

Er drehte sich zu mir um, schaute kurz über den Rand seiner schwarzen Sonnenbrille, murmelte ein *Hi, Karl* und malte weiter.

Der Fernseher lief, durch das offene Fenster drangen Straßengeräusche von außen herein.

Ich sagte: »Sorry, ich pack' nur eben mein Bandgerät aus. Das dauert einen Moment.« Er sagte:

»O.k.«

Ich sah, dass er gerade eine neue Zeichnung begonnen hatte. In der oberen Mitte des Blattes hatte er mit einem roten Filzstift zwei Rechtecke schräg versetzt aneinander gemalt. Vor ihm stand ein grünes Glas mit Mineralwasser, an dem er von Zeit zu Zeit kurz nippte. Immer, wenn er trank, fielen ein paar Wassertropfen auf das Zeichenblatt. Er konnte nie so trinken, dass er keinen Tropfen fallen ließ. Ich dachte, das kommt von seiner zerschundenen Oberlippe. Noch nie hatte ich einen Menschen mit solchen Lippen gesehen. Über vierzig Jahre lang hatte er die Trompete an den Mund gepresst und gespielt, bis er nicht mehr konnte. Sein Solo im ersten Teil der Filmmusik zu

»Jack Johnson« könnte eine der vielen Narben verursacht haben oder die tour de force in »Solea«, wo man glaubt, er will gar nicht mehr aufhören zu spielen. Vor mir saß Miles Davis, der »Prince Of Darkness«, wie sie ihn nennen. Der berühmteste Jazztrompeter seit Louis Armstrong, von Duke Ellington auf eine Stufe gestellt mit Pablo Picasso, für mich und andere einer der größten Musiker unserer Zeit.

Er saß da und malte.

Ich sagte: »Können wir den Fernseher vielleicht etwas leiser drehen? Das Interview soll im Radio gesendet werden.«

»O.k.«

Mike stand auf und drehte den Ton ab.

»Willst du auch das Fenster zu haben?«

»Wäre gut.«

Das Fenster wurde geschlossen.

Inzwischen lief das Bandgerät. Ich vergaß gleich erstmal alle meine Fragen, die ich mir seit Stunden zurechtgelegt hatte, starrte auf die Zeichnung und fragte:

»Malst du viel, Miles? Ich hab' gehört, das ist eine von deinen Lieblingsbeschäftigungen.«

»Ich mache jeden Tag Skizzen. Eine Freundin von mir ist Malerin. Die hat mir gesagt: ›Miles, du musst jeden Tag malen. Und das erste, was du hinkriegen musst, ist deine Linienführung.««

»Hast du dir das Malen selber beigebracht?«

»Nein. Unser Vater hat uns das gezeigt. Als ich klein war.«

»Und seitdem malst du?«

»Wir haben immer viel gezeichnet. Mein Bruder kann alles zeichnen, was er sieht. Ich muss mir was ausdenken.

Wir malten Sachen aus Comicbüchern ab, bestimmte Charaktere, die wir ummodelten. Wie man das mit manchen Bildern so macht. Man dreht sie um! So ging's los.

Wenn man einfach das malt, was man sieht, dann wird das schon o.k., wenn man es auch mal umdreht.

Die Leute können ihr Gesicht verziehen und ›straight‹ aussehen. Du kannst die Sache aber auch umdrehen.«

»Ich kenne noch einen Musiker, der ebenfalls viel malt, und der hat mir gesagt, es würde ihn völlig entspannen. Er käme sich danach wie ausgewechselt vor.«

»So läuft das. Und das hat was mit Balance zu tun. Balance! Wie eine Komposition! Auch die muss ausbalanciert sein ..., auf die eine oder andere Art.

Manche Künstler fangen mit einer Sache genau in der Mitte des Papiers an. Ich habe andere malen gesehen, die mit ihrer ›Komposition‹ am äußeren Rand des Blattes anfangen. Ein Teil der ganzen Komposition ist nur am äußersten Rand! In New York hab' ich so ein Bild im Museum gesehen. Ich mag diese Idee.«

»Wer sind die Maler, die dich gegenwärtig am meisten interessieren, Miles?«

»Ich mag Paul Jenkins. Er ist ein New Yorker Künstler. Und Anthony Quinn, den Schauspieler, du kennst ihn. Er malt im selben Stil wie Picasso. Zu meinem Geburtstag hat

er mir ein Bild geschenkt, weil er ›Sketches Of Spain‹ so liebt, wie er mir sagte. Er hat mich eingeladen, ihn zu besuchen und ihm beim Arbeiten zuzuschauen. Das ist gut, aber ich werde das nicht machen. Ich weiß, dass ein Künstler gern alleine ist, zumindest trifft das auf einige zu. Aber er ist ein großer Künstler.«

»Kennst du diesen französischen Film über Picasso, wo er auf eine Glasscheibe malte und hinter dem Glas die Kamera stand? Der Zuschauer im Kino meint, Picasso hätte direkt auf die riesige Kinoleinwand gemalt ...«

»Ich mache das vielleicht in meinem nächsten Video. Das ist eine gute Idee.«

»Als ich das neue Album ›Tutu‹ hörte ..., da ist viel mit Overdubbing gearbeitet worden, nacheinander viele Spuren, die dann zusammengemixt wurden ... Das hat was mit Malerei zu tun. In dem Film, den ich eben erwähnte, sieht man, wie Picasso ein Bild anfängt und dann so oft darüber malt, dass schließlich etwas ganz anderes entsteht als das Motiv, mit dem er angefangen hat. Beim Overdubbing oder Playback werden ja auch quasi Schichten übereinander gelegt ..., Tonschichten, könnte man vielleicht sagen ... Was in der Musik noch relativ neu ist, hat man in der Malerei schon viel früher gemacht.«

»Heute wird viel damit gearbeitet. Jemand wie Chaka Khan singt selbst den Chor zu ihrem Sologesang. Ich spiele gerne durch Overdubbing mit mir selber zusammen. Das ist eine nette Sache.«

»Es gibt Leute, die meinen, dass durch soviel technischen Einsatz viel an Spontaneität verlorengelht.«

»Es bringt mehr *rein!* Du kannst Fehler machen. Und du kannst diese Fehler *benutzen*, um andere Sachen zu machen! Das ist es, was Spontaneität ausmacht! Wenn du etwas nimmst, was total von dem abweicht, was du normalerweise spielst, und das in einen neuen Zusammenhang bringst! Auch wenn es nur, SHHHHHHT, so kurz ist. Weißt du, was ich meine?«

»Ja. Das erinnert mich an das, was Gil Evans mal gesagt hat: »Es gibt nicht sowas wie eine Note, - es kommt nur darauf an, was du ihr folgen lässt, was kommt danach?«

»Richtig. Der erste Sound steht in einer Beziehung zum folgenden. Es kommt darauf an, wie du die Dinge ineinander führst.«

»Das neue Album muss eine Menge Arbeit gekostet haben. Allein das Programmieren der Computer mit all diesen verschiedenen Sounds. Wie lief das ab?«

»Marcus [Miller] hat das gemacht. Er und Tommy LiPuma, der Produzent. Marcus ging ins Studio und fing an. Als ich hinkam, war schon alles vorbereitet. Die Basis war schon da. Und wenn es da was zu verändern gab, haben wir es verändert. Oder wir haben bestimmten Passagen mehr Ausdruck im Ensemble gegeben, solche Sachen ... Im Grunde war alles schon fertig. Ich habe hier und da gespielt. Das gab überhaupt keine Probleme.

Wenn du hingegen mit acht oder neun Musikern zusammen im Studio bist, dann hast du Probleme, also

dann hast du sofort Probleme!«

»Welche Probleme?«

»Sind die Herren zu früh aufgestanden? Haben sie das, was sie brauchen? Alles sowas. Ist das Tempo o.k.?

Wenn ihnen das Tempo nicht passt, nehmen wir die Schlagzeugmaschine. Wenn man die Maschine richtig benutzt, kann man den Drummer zur Maschine spielen lassen. Dann nimmst du die Maschine wieder weg!

Ich hab' viel Geld investiert, um dem Drummer zu erklären, wie er spielen soll und damit er nicht falsch spielt. Die Kerle werden so selbstsüchtig.

Es ist die schlimmste Sache auf der Welt, wenn man jemanden *in the now*, im Jetzt, erwischt, wie Gil [Evans] das nennt. Das heißt, du willst weder spielen, noch willst du untätig herumsitzen. Also spielst du, obwohl es eigentlich nichts bringt. Du willst schlafen und gleichzeitig wach bleiben ...

Gil hat mich eines Tages angerufen und gesagt: ›Du warst mir immer ein guter Freund. Bababababa ... Durch all die Jahre hindurch. Bababababa ... Und vielen Dank auch, für alles. Bababa ...‹

Ich rief seine Frau an und sagte: ›Anita, was ist mit Gil los?‹ Sie sagte: ›Er hat ein bisschen was von einer künstlichen Droge genommen.‹

Ich sagte: ›Hast du Tranquilizer da? Also, dann gib ihm vielleicht direkt mal gleich vier von den Dingern! ‹

Ich warte eine Weile. Dann rief ich ihn wieder an. Ich sagte: ›Gil, sag mal, was war eigentlich mit *dir* los, als du

mir plötzlich all deine Goodbyes übermittelt hast?<

Er sagte zu mir: ›Ich will aufstehen und mich hinsetzen. Ich will schlafen gehen, bin aber nicht müde. Und wenn ich mich so fühle, dann bin ich *in the now*, im Jetzt.<<

Miles hörte auf mit dem Malen und nippte an seinem Glas. Er nahm seine Sonnenbrille ab und rieb sich die Augen.

›Weißt du, wenn du sowas von einem Musiker aus der Rhythmusgruppe bekommst, wenn du auf einmal diesen *Nicht-Beat* kriegst, wo auf einmal überhaupt *nichts* passiert, kein Beat, nichts, zwischen allem passiert auf einmal überhaupt nichts, dann ist das so ziemlich das schlimmste Gefühl der Welt. Und da kannst du dir dann nur noch sagen: ›Ooohhsshitt!!!<<

Seine raue Stimme schlug beim letzten Satz in ein kaum noch hörbares Krächzen um.

›Du fühlst dich so seltsam. Du kannst nicht weiterspielen, und du weißt auch nicht, wie du aufhören sollst, denn das klänge komisch ...<

Er trank wieder aus seinem Glas und starrte durchs Fenster. Dann sagte er:

›Tja, und deshalb haben wir eines Tages die Maschinen reingebracht. Ich hab' dem Drummer gesagt, er soll mal damit spielen. Wenn man sie nicht mehr braucht, kann man die Maschine ja auch wieder rausnehmen.<

Miles beugte sich wieder über seinen Zeichenblock, wählte eine neue Farbe für seinen Filzstift aus und malte kleine Zellen, die wie Bienenwaben aussahen.

»Wir nehmen drei oder vier Rhythmen und programmieren die Maschinen damit. Und dann wird gespielt!

Oder du nimmst erstmal nur einen Rhythmus auf, in den du mit einem zweiten einbrechen willst! Der wird dann einfach darüber gelegt, und zwischen beiden wird blitzschnell umgeschaltet! Zuerst nimmst du die Basstrommel auf, deren Schläge an bestimmten Stellen akzentuiert werden sollen: Nicht jetzt, sondern [er klatscht in die Hände]: Jetzt!!! Genau in dem Moment bringst du den Akzent rein. Das kann man durch Knopfdruck machen.

Bei den Schlagzeugern kommt es oft vor, dass sie nicht mit den Maschinen zusammen spielen können. Und wenn sie allein spielen, halten sie das Tempo nicht ...

Al Foster brachte mal in einem Stück für ›You're Under Arrest‹ den ganzen Kram dermaßen durcheinander, dass wir wieder ganz von vorne anfangen mussten. Ich hab' dann meinen Neffen als Drummer 'reingeholt.

Aber im Grunde brauchst du all diese vielen Leute im Studio gar nicht. Marcus hat mir alle Stücke für ›Tutu‹ nach Hause geschickt, jedenfalls die Skelette ... Ich hab' mir das alles angehört. Und wo ich was geändert haben wollte, haben wir's geändert. Es läuft auf jeden Fall so viel besser, als wenn du ständig acht verschiedenen Individuen im Studio gegenüberstehst. Wir arbeiten jetzt viel mit den Maschinen. Und dazu holen wir uns ein paar Handtrommler ran.

Man kann so viel Geld verlieren mit diesen Sachen, da muss man dran denken, auch an die Moden und an all das.«

Er malte seelenruhig weiter, ohne ein Wort zu sagen. Keiner sagte was. Allmählich wurde mir klar, dass man Miles Davis nicht interviewen kann. Entweder er redet, oder er redet nicht. Heute schien er in bester Laune zu sein. Seit seiner Heirat mit Cicely Tyson geht er wesentlich freundlicher mit Journalisten um. Aber ich hatte nicht erwartet, dass er so lossprudeln würde. Der Zettel mit den vielen Fragen blieb in der Tasche. Miles bestimmte, worüber gesprochen wurde.

»In Dänemark hatten wir einen Bassisten, der verstand einfach überhaupt nicht, wovon ich redete. Und wenn er dann endlich mal was kapiert zu haben schien, konnte er's nicht spielen. Trotzdem, das Stück, das wir mit Palle [Mikkelborg] in Dänemark gemacht haben ... Wie hieß es noch? Warte ... Ach, ›Aura‹! So hieß es, ›Aura‹. Das ist ein sehr gutes Stück, ein wunderbares Stück. Das ist so gut, das wird ewig bestehen. George Butler [CBS Records] hat's gefallen, und er hat zu mir gesagt: ›Miles, wir werden es nennen: *Contemporary Jazz*.‹ Ich hab' ihm gesagt: ›Das werdet ihr nicht tun.‹ Denn dieses Stück wird *ewig* halten.

Ich musste mein eigenes Geld reinstecken, damit wir es zu Ende bringen konnten.«

»Aber du hast jetzt dadurch alle Rechte an den Bändern und kannst genau bestimmen, was damit passiert!«

»Ja. Aber es wird nur dann rauskommen, wenn es die richtige Präsentation kriegt. Das ist wichtig. Nicht einfach

die Dinge in eine Kategorie ›Jazz‹ reinquetschen. Die Leute bei den Plattenfirmen haben keine Ahnung, wie sie diese Art von Musik verkaufen sollen. Das ist einer der Gründe, warum ich Columbia verlassen habe. ›Time After Time‹ war schon vier Monate lang fertig, bevor *sie* es zum ersten Mal hörten.«

»Dieser Song war ja schon lange, bevor er auf Platte erschien, ein Hit in deinen Konzerten. Die Leute schrien auf, wenn du die ersten Töne von der Melodie anspieltest!«

»Ja. Aber George brachte die Platte nicht raus. Er sagte: ›Du hast noch kein ganzes Album fertig.‹ Das hat er zu mir gesagt, obwohl er den Song überhaupt noch nicht kannte. Dann war er in Montreux, hörte ihn im Konzert und war völlig hin. Er kam an und meinte: ›Wir *müssen* dieses Lied aufnehmen.‹ Ich sagte: ›George, es ist längst fertig. Du hast es nie gehört. Vor vier Monaten war es schon da. *Ich hab's dir gesagt!*‹ Er meinte, wir sollten es mit älterem Material von ›Decoy‹ neu rausbringen. Ich sagte: ›Nein.‹ Und ein Jahr danach war die Platte immer noch nicht draußen!«

»Vor kurzem sah ich ein Video von deinem Auftritt beim Montreux-Festival 86. Es passiert ja selten, dass du einen Gastmusiker für die Zugabe auf die Bühne kommen lässt. Aber es war sehr interessant zu sehen, wie David Sanborn mit euch gespielt hat.«

»Er ist ein guter Musiker, der schnell kapiert. Aber weißt du, diese Leute werden immer so schnell nervös und wollen ihre Technik auf dem Instrument demonstrieren ... Technik muss man vergessen können.

Deshalb war es nicht länger möglich, Mike Stern in der Band zu haben. Er kam immer wieder mit denselben Sachen an. Es war so, wie ich das eben im Zusammenhang mit den Drummern gesagt habe, wenn etwas kein Tempo hat und zwischen zwei Dingen einfach *nichts* passiert.

Mike spielte Ganztöne, die er über längere Strecken ausklingen ließ. Sie passten aber nicht zu dem, was die Band spielte. Ich sagte: ›Mike, du hörst nicht zu!‹

Mein Sohn hat zu mir gesagt, er wolle Musiker werden. Ich hab' ihm erklärt, dass er als Musiker auf vieles verzichten muss ...«

»Auf was zum Beispiel?«

»Auf Sachen, die ihm Spaß machen. Frauen, und all das ... Ich weiß nicht, wie er das macht, ich hab' erst mit siebzehn zum ersten Mal mit einer Frau geschlafen. Und das war noch nicht mal eine besonders tolle Leistung von mir. Ich dachte, ich hätte ein Ei gelegt, hab' mich umgedreht und bin eingepennt. Für mich drehte sich alles nur um Musik. Man muss ein bisschen selbstsüchtig sein, wenn man groß rauskommen will. Meinem Sohn hab' ich gesagt: ›Wenn du wirklich Musiker werden willst, dann mach' keinen Bullshit. Beim Lernen kann ich dir helfen.‹ In der Schule lernt man in erster Linie das, was andere Leute komponiert haben. Man lernt andere Musik und die spielerischen Fähigkeiten von anderen Musikern kennen. Dieser Mann kann das spielen, ein anderer spielt jenes. Ein Musikstück erfordert bestimmte Dinge. Und wenn mir das alles überhaupt nicht gefällt, kann ich immer noch was

anderes machen. Um das herauszufinden, geht man in eine Schule. Aber wenn einer gut Englisch kann, heißt das noch nicht, dass er Englischlehrer sein will.

In jedem Fall sollte man als Musiker bereit sein zum Lernen.

Mann, als ich zur Schule ging, hab' ich alles versucht, um da so schnell wie möglich wieder *rauszukommen*. Wie? Indem ich versuchte, in allen Fächern die besten Noten zu kriegen. Ich hatte in allen Fächern A- oder sogar A-Plus-Noten. Bloß, um rauszukommen aus dieser von Weißen beherrschten Provinz, wo man als Schwarzer nicht in ihren Bussen fahren konnte und nicht in ihre Bibliotheken reingelassen wurde. Also, ich kann dir sagen, ich war so überrascht, als ich zum ersten Mal nach New York kam und sah, dass die Columbia-Universität direkt in der Nähe des Gettos lag!«

Miles nahm die Sonnenbrille ab, schaute zur Zimmerdecke hoch und lachte.

»Ich dachte, in New York würden alle wie Dizzy und Charlie Parker spielen. Ich hörte John Kirby im Radio und dachte: ›Was für ein toller Trompeter!‹ Ich erzählte Dizzy davon, und der sagte: ›Das war ich! Charlie Shavers war krank, da bin ich einfach für ihn eingesprungen.‹ Und ich hatte wirklich auch gedacht, dass in New York alle so spielen würden wie er. Dabei gab's nur drei bis vier Trompeter in der Stadt, die von dieser Sorte waren.«

»Hattest du einen richtigen Lehrer für das, was du damals mit der Band von Charlie Parker gespielt hast?«

»Nein. Ich hatte die ganze Arbeit mit der Band.«

»Du hast mit ihnen geprobt, vom Klavier aus, wenn Parker weg war!«

»Ich probte mit ihnen, weil ich wusste, was Bird spielen wollte. Hab' ihnen die Akkorde erklärt. Parker wollte mir nie was sagen. Deshalb hab' ich ihn mal gefragt: ›Bird, was sind die Akkorde für *Confirmation*? Er schrieb sie auf. Ich sah mir das an und sagte: ›O.k., vergiss es.« Denn wenn ich die dem Pianisten Duke Jordan gezeigt hätte, dann hätte der Kerl noch mehr durcheinander gebracht, als er ohnehin schon falsch machte. Er spielte einfach immer an den falschen Stellen!

Max, unser Drummer, hat ihm gesagt: ›Duke, du schuldest mir einen Takt und zwei Schläge.« Es gab Krach, und Max wollte ihm einen Aschenbecher an den Kopf werfen. Er kommt aus Brooklyn, da herrschen schon mal andere Sitten. Aber man konnte auch nicht rumbrüllen, wenn jemand mal soviel Mist machte wie Duke. Zu der Zeit war jeder *cool*. Keiner wollte den anderen wissen lassen, dass er keine Ahnung hatte. Wir spielten ja sowieso eine seltsame Musik. Alle sagten: ›Was?‹ Sollten wir uns das gegenseitig auch noch sagen? Dann hätte es direkt geheißen: ›Die Typen wissen noch nicht mal selber, was sie sich da zusammenspielen!«

»Welchen Einfluss hat Charlie Parker damals auf euch gehabt?«

»*Bird ließ jeden weit über das hinausgehen, was er sonst spielte.* Max bringt heute nicht mehr die Sachen, die er

damals gespielt hat. Ich hab' ihn nie wieder so spielen gehört. Schon mit Clifford Brown spielte er mehr oder weniger die gleichen Sachen. Die ganze Rhythmusgruppe hat nach ihrer Zeit mit Parker nicht mehr so geklungen. *Parker brachte einen so zum Spielen!!!* Man konnte nicht anders, man musste es probieren, man konnte nicht aufhören, man musste lernen. Und Parker tat ja nie den Mund auf! Mit mir hat er nicht geredet! Ich war einfach da. Und das war gut. Er ließ mich lernen.«

Miles schaute erst Mike an, der am Fenster saß, dann trank er einen Schluck. Und wieder fielen ein paar Tropfen auf seinen Zeichenblock, die er rasch abwischte.

»Ich kann das heute nicht verstehen. Ich sag' zu meinem Neffen, ich sag: ›Vincent, wenn du irgendwas nicht spielen kannst, dann geh nach Hause und üb'. Wenn du darauf soviel Zeit verwenden würdest, wie du dir nimmst, um mit all diesen Frauen rumzubumsen, dann wärst du ein Wahnsinnsdrummer.« Hab' ich ihm das nicht gesagt, Mike? Hab' ich ihm das nicht gestern noch gesagt?«

Mike sagte:

»Ja, das hast du. Mehrmals«.

»Ich meine, er soll doch nur mal ein bisschen von der Zeit opfern. Die Mädchen würden schon noch da sein. Und im nächsten Jahr gäbe es dann auch wieder einen Schwung neue ...

Ich sag' dir, *ich* wäre gestorben, wenn Bird mir gesagt hätte: ›Du hast es vermässelt!‹ Ich hätte ...«

Er imitierte mit der rechten Hand eine Pistole und drückte ab. Päng!

»War Parker eine Autorität, ein Freund ...?«

»Er war einfach ein Genie. Und wie alle Genies ist er sehr gierig gewesen. Er tat einfach alles zu viel. Coltrane, Bird, Billie Holiday und die anderen ... Wer weiß, wenn man die Drogen damals legalisiert hätte, wäre Bird vielleicht noch am Leben. Aber von dem Zeug loszukommen, wieder dranzugeraten: Es macht einem die Lungen kaputt, Bird hat sich zweimal schwer in die Zunge gebissen ... Sie schickten ihn nach Camarillo, für eine Entziehungskur. Ich bin in eine Band kurzfristig eingetreten, um da hinfahren und ihn besuchen zu können. Ich wollte sehen, wie es ihm ging. Er sah mich nur an und sagte kein Wort. Sie gaben ihm eine Schockbehandlung. Mit Elektroschocks ... Wenn Bird noch da wäre, er wäre immer noch den anderen so weit überlegen!

Bud Powell ist dasselbe passiert wie ihm. Aber Bud hatte diesen Drive, und er versuchte zu spielen, trotz allem wollte er immer noch spielen. Aber ich konnte bei ihm den Hügel erkennen, so wie man in der Boxersprache sagt: ›Er ist über den Hügel gegangen!‹ Als Außenstehender kann man sowas nicht erkennen, aber ein Fighter kann das bei anderen sehen.«

Das Gespräch über Charlie Parker hatte anscheinend viele Erinnerungen wachgerufen. Miles erzählte von Stücken, die sie zusammen gespielt hatten. Er sang die Melodien vor und schlug mit der Hand den Rhythmus dazu.

Dann erklärte er uns den Aufbau der Kompositionen. Wir hörten ihm alle gespannt zu, und plötzlich musste er lachen.

»Ihr seht mich an, als wüsstet ihr genau, wovon ich rede. Es kommt darauf an, wie man *auf* dem Beat spielt. Entweder du hast es drauf, oder du hast es nicht drauf. Bird wusste, wie man spielen muss. Das machte ihn so außergewöhnlich. Er konnte so *gut* spielen und auch noch so *laut!* Er konnte schnell spielen, und du hörtest ihn die ganze Straße hinunter!

Wir spielten mal in Indiana oder Chicago, da war Bird schon total abgefickt. Drei oder vier Jahre später sagte er zu mir, es habe ihm damals so leid getan, dass er nicht mehr alles habe geben können.«

»Hörst du dir die alten Platten noch an, die ihr zusammen aufgenommen habt?«

»Ich hab' gerade noch eine gehört, bevor ich hierher gekommen bin. Und ich, ich hatte fast vergessen, wie *fabelhaft* er war! *Sogar verglichen mit jemandem wie Coltrane!* Bird hatte drei bis vier verschiedene Stile, in denen er spielen konnte. Diese Sachen mit den halben Phrasen, die Sonny Rollins später auch gemacht hat. Heute spielt Sonny nicht mehr so, aber er würde es tun, wenn du ihn danach fragen würdest. Ich hab' irgendwann herausgefunden, dass Birds Vater ein Steptänzer gewesen ist. Daher kamen diese Dinge in seiner Musik, die Steptänzer tanzten so! Das war für Saxophonisten eine sehr interessante Sache. Es war was anderes. Lucky

Thompson spielte mit uns ›Moose The Mooche‹ und wurde fast hysterisch wegen der Art, wie Bird das Stück notiert hatte. Wenn du dir das mal ansiehst, das sieht ganz schön seltsam aus.

Ich war damals sehr eingespannt in das, was da ablief, und ich war musikalisch sehr gefordert, um Bird was anzubieten, das zu ihm passte. Ich bin erstaunt darüber, wie gut ich den Rhythmus damals mithalten konnte. Wenn wir mit dieser Wahnsinnseschwindigkeit spielten, dann konnte ich zwei Chorusse lang so spielen, und für den dritten fummelte ich mir dann noch irgendwas zusammen.

Meine Sachen waren nicht vorprogrammiert, aber ich dachte viel über alles nach.

Einige von diesen Aufnahmen waren in Ordnung. Aber es ist schwer, sich das heute noch anzuhören, denn jetzt spielt jeder so. Damals konnte keiner so spielen wie wir, auch nicht so schnell. Bird spielte so, aber er kam ja auch aus Kansas City und hatte mit Jay McShann richtigen *funky* Blues gespielt. Und das war so einzigartig an ihm, er konnte schnell *und* funky spielen. Einmal haben wir in einer Show in Detroit drei Stücke hintereinander in rasendem Tempo runtergefetzt.«

»Demgegenüber sind die Stücke auf deiner Platte immer in einem mittleren Tempo.«

»Das Tempo hängt vom Tag ab. Damals hörte keiner wirklich genau in die Zwischenräume hinein, also konnte man so schnell spielen. Auch waren die Balladen, die wir zu

der Zeit spielten, langsamer als heute. Die Form der Ballade hat sich geändert.

Es gibt heute keine schnelle Musik. Das sind alles nur Replays von ›Donna Lee‹. Das war das erste Stück, das ich geschrieben habe. Und das ist *schnell!* Für die heutige Musik sind da zu viele Noten drin. Keiner mag das. Und es ist nicht mal nur das, keiner kann heute noch so *fühlen*. Das war o.k. für die fünfziger Jahre. Aber nicht für jetzt.«

»Glaubst du, dass die Leute bei allem, was heute auf sie einstürmt, wieder ein verstärktes Bedürfnis nach Langsamkeit haben?«

»*Die Leute fühlen mehr. Es ist mehr los. Und die Musik ist sehr gemischt.* Es gibt die Computer, die Synthesizer ... Man hat die Möglichkeit, mit all den verschiedenen Sounds zu arbeiten. Und das musst du schaffen, es geht nicht darum, schnell zu spielen, du musst in den Sound der Synthesizer und der Drums hineinkommen. Man arbeitet viel mit Polyrhythmen. Es gibt Sänger, die in einem Song drei bis vier verschiedene Rhythmen haben, wenn du dir zum Beispiel mal Chaka Khan anhörst.

Ich hätte nie geglaubt, dass sie jetzt sogar schon in der Musik für die TV-Werbespots Klischees verwenden, die wir früher benutzt haben. Aber es ist so! Vor fünf Jahren habe ich im Fernsehen ein paar Sachen gehört, die besser klangen als einige von den Bands, die ich früher live erlebt habe. *Ich hätte nie gedacht, dass das mal passieren würde. Wirklich, ich hätte nie geglaubt, dass sie jemals die Art mögen würden, wie wir früher Musik machten. Aber genau*

das ist geschehen. Die Dinge dringen ein. Du sitzt vor dem Fernseher, und plötzlich kommt da eine Melodie in einem Werbespot, die du am liebsten sofort aufschreiben und zu einem Song umarbeiten würdest.

Jeder hat jeden gehört, und einer bedient sich beim anderen. Aber es ist schon irre, wie viele Liebeslieder die Männer überhaupt bis heute über die Frauen geschrieben haben. Es gibt jetzt so viel Musik. Du hast alles schon gehört. In den vierziger Jahren, wenn du da mal eine gute Platte fandest, dann gab es da genug zum Aufschreiben drauf. Damals war es auch leicht, einen eigenen Sound zu haben.

Heute ist es schwer, einen Musiker zu finden, der einen eigenen Sound hat, vor allem auf dem Tenorsaxophon. Sie klingen alle wie dieser Typ, der mit Bruce Springsteen zusammen spielt. Wie heißt der Kerl? ... Eh, Clarence, Big Clarence! Wie der spielen sie jetzt. Und sein Stil kam von ... Wie hieß der? ... King Curtis! Das war so ähnlich wie das, was David Sanborn dann machte, und vorher gab's Cannonball! Du kannst sie praktisch alle hintereinander aufzählen - alle, außer: Prince! Du kannst immer raushören, wenn Prince spielt. Denn er hat dieses kleine Ding! Er und James Brown. Prince hat ein Timing, und die Art, wie er auf dem Beat spielt ... Ich hab' nie einen so *auf* dem Beat spielen gehört seit James Hendrix! Und Marcus! Die haben alle diese Sache mit dem ersten Beat raus.

Prince ist ein verdammt guter Typ. Ich liebe das, was er komponiert. Er gehört in eine Klasse für sich. Und ich kann

genau hören, wenn *er* Gitarre spielt. Auf den Platten mit The Time und mit Morris Day, wo er mitgesungen und die Firma seinen Namen nicht mit aufs Cover geschrieben hat. Ich kann hören, wo er da auch Gitarre spielt, weil er echt was anderes macht als die anderen. *Bam!! Auf dem Beat!!!* Und wenn du ihn dazu beim Spielen *aufspringen* siehst! Ich liebe sowas. Das ist James Brown. Denk' dran, wie er das gemacht hat. Wenn du so sein willst wie James Brown und ein bisschen originell dazu, gibt es nur: Prince! Und Marvin Gaye! Und Michael Jackson ... Sie haben alle dieses kleine Ding.«

Miles legte den Zeichenstift beiseite und stand auf.

»I'm finished. Say: ›O.k., Miles, that's enough.‹«

Ich lachte und sagte: »O.k., Miles, that's enough.«

Er riss das oberste Blatt aus seinem Zeichenblock heraus und gab es mir:

»Hier, Karl. Das ist für dich.«

Ich war ganz überrascht, dankte ihm und sah auf dieses Bild, das er während unseres Gespräches gemalt hatte. Man erkennt zwei tanzende Gestalten darauf. Die eine wendet der anderen den Rücken zu. Es sieht aus, als beschwöre ein Tänzer den anderen durch seine Bewegungen, damit er auf ihn hört. Aber sowas kann man nicht mit Worten erklären. Miles Davis kann sowas malen. Oder so Trompete spielen. Er hat dieses kleine Ding. That's it.

Zwischen Tür und Angel(n)

Ein Gespräch mit Paco de Lucia

Paco steht leicht genervt im knallroten Jogginganzug und schwarzen Stiefeln aus spanischem Leder in der Garderobe. Für einen vierminütigen Liveauftritt in einer dieser unsäglichen TV-Shows, die im Abendprogramm zwischen sieben und acht Uhr laufen, war er mit seiner Band angereist.

Während die Show weitergeht und das Lachen des Publikums mit dem Geplapper des Moderators abwechselnd herüberschwappt, rauchen wir und trinken gemeinsam den schlechten Kaffee aus dem Automaten auf dem Flur.

»So, what do you want to know about flamenco, Karl?«

Naja, eigentlich kenne ich fast nur Platten. Die tolle Platte mit den Stücken von Manuel de Falla, Sabicas mit Joe Beck und Pacos erstes Livealbum aus Madrid waren die »Einstiegsdroge«. Aber im Grunde weiß ich noch immer sehr wenig über die Musik der andalusischen Zigeuner.

»O.k., let's sit down and talk.«

In brüchigem Englisch beginnt er zu reden, und ich denke an die Art, wie er und seine Musiker mit den Stiefeln beim Spielen den Takt schlagen. Die Akzente liegen ganz woanders als da, wo ich sie beim Plattenhören immer vermutete. Die Musik von Paco de Lucia live zu erleben –

das kann keine noch so gute Platte ersetzen, auch wenn es nur vier Minuten sind.

»Die meisten Leute haben von Flamenco keine Ahnung. Sie kennen bestenfalls das, was ihnen jemand wie Manitas de Plata darüber vermittelt, viel Tanzen und Klatschen, die üblichen Klischees. Der wahre Flamenco ist was ganz anderes. Ich glaube, kaum einer im Publikum hat außerhalb von Spanien wirklich eine Vorstellung davon, was Flamenco *ist*.

Eine sehr ernste Musik, ja sogar elitär. In Andalusien gibt es sowas wie eine große Flamenco-Familie. Nur dort kann man den echten Flamenco finden und erleben.

Mein Image als Musiker ist vielleicht mittlerweile ein bisschen zu modern für die Art von Flamenco, mit der das Publikum Andalusiens vertraut ist. Aber im Grunde spiele ich noch immer Flamenco, auch wenn ich mit Musikern wie John McLaughlin, Chick Corea oder Al Di Meola zusammenarbeite. Ich benutze nicht immer dieselben Rhythmen, Kadenzten und Strukturen, die der traditionelle Flamenco vorschreibt – aber das Feeling, das in den Noten liegt, ist dasselbe.

In der Welt, in der wir leben, ist nahezu alles eine Fusion oder Synthese, wenn man so will. Das gilt nicht nur im Flamenco. Niemand, glaube ich, erfindet wirklich etwas Neues. Alles war in der ein oder anderen Form schon mal da. Es gibt einen ständigen Wechsel von Einflüssen aus anderen Kulturen und von anderen Menschen, denen man

begegnet, mit denen man lebt und arbeitet. Andalusien zum Beispiel war jahrhundertlang kolonisiert, vor allem von den Arabern, die in dieser Gegend bleibende Spuren hinterließen. Der Flamenco ist eine Fusion verschiedener Kulturen; nicht nur in der Musik, sondern auch in der Lebensphilosophie der Andalusier haben sich diese Einflüsse ausgeprägt. Das kommt in ihrer ganzen Art zu denken, ihrem Handeln und der gesamten Lebensweise im Süden Spaniens zum Vorschein. Wie in der afrikanischen und indischen Musik hat jeder Lebensabschnitt eine besondere Melodie - zum Beispiel, wenn zwei Leute heiraten. Der Flamenco ertönt meistens im Rahmen eines Festes, einer Party. Man sagt, der Zigeuner sucht immer nach einer Entschuldigung, um ein Fest zu veranstalten.

Zuerst spielt man Bulérias, die haben einen sehr fröhlichen, aufmunternden Charakter. Man tanzt und singt zu den Rhythmen der Bulérias. Das geht stundenlang so weiter, bis zum frühen Morgen, wenn alle betrunken sind und eine andere Musik einsetzt. Sie ist traurig, und manchmal treten die Melodien wie Albträume oder schwere Gedanken hervor. Manche Leute fangen an zu weinen und reißen sich die Kleider vom Leib, und eine sehr verrückte Atmosphäre kommt langsam auf. Ist der richtige Moment, um traurig zu sein, oder?

Der Flamenco entstand in Andalusien. Man sagt, dass die Zigeuner vor rund fünfhundert Jahren von Indien aus nach Spanien kamen. Sie sind äußerst sensible Menschen,

künstlerisch sehr begabt und höchst musikalisch. Wenn sie sich irgendwo ansiedelten, in Andalusien, Ungarn, der Tschechoslowakei oder Russland, wuchsen sie förmlich in die lokale Volksmusik hinein, brachten ihre Musik mit und absorbierten das Neue. So prägten sie auch die Musik Andalusiens mit ihrer Persönlichkeit, ihrer Art des Fühlens und bewirkten, dass diese Musik ungeheuer raffiniert und subtil wurde. Der Flamenco übertrifft in seiner Expressivität alles, was sonst in Spanien an traditioneller Musik vorhanden ist. Dabei muss man wissen, dass wir in Spanien noch immer eine sehr reichhaltige Folklore besitzen. In allen Teilen des Landes gibt es einen großen Vorrat an traditionellen musikalischen Ausdrucksformen. Aber der Flamenco ist die stärkste. Die Zigeuner, die aus Andalusien auf der Suche nach besseren Arbeits- und Existenzmöglichkeiten in die Industriestädte des Nordens abgewandert sind, haben ihr musikalisches und kulturelles Gepäck mitgenommen und lassen dort wiederum etwas Neues entstehen. Die Rhythmen verändern sich und kommen auf einmal anders zum Ausdruck als in Andalusien.

Das ist ja auch ganz klar. Die jungen Zigeuner hören andere Musik im Radio, sie empfangen andere Fernsehkanäle im Norden als im Süden; wenn die neuen Platten herauskommen und von den UKW-Stationen rauf und runter gespielt werden, beeinflussen sie diese neuen Klänge.