

Poet der Jazzgitarre

Gitarrist **Jim Hall** war ein Meister des Understatements, dabei prägte er nicht nur Musiker zweier nachfolgender Generationen, sondern definierte die Rolle seines Instruments im Jazz völlig neu. Zu seinem 90. Geburtstag erinnern wir an den großen Gitarrenpoeten.

Von Berthold Klostermann

Ich spiele immer einfach. Anders könnte ich gar nicht.“ Gestand der Mann, den Kollegen und Weggefährten für den Besten hielten. Etwa der Schlagzeuger Daniel Humair, der ihn 1969 auf einem feinen Trioalbum begleitete: „Für mich ist Jim Hall der größte lebende Gitarrist. Er ist nur so bescheiden, dass kaum jemand das mitbekommt.“ Gerade die Einfachheit sei seine besondere Stärke. Im Vergleich zu anderen,

auch berühmteren Gitarristen verfüge Hall über „mehr Geschmack, mehr Klarheit des Tons, mehr Sensibilität“. Ein Meister des Understatements. Einer, der leise spielte und doch nicht zu überhören war. Der die elektrische Gitarre so natürlich, so „akustisch“ klingen ließ wie kaum einer. Mit seinem reinen, warmen Ton, seinem zurückhaltenden, lyrischen Spiel, dem subtilen Umgang mit Melodie und Rhythmus und den delikaten har-

monischen Feinheiten, die seine Musik mitunter einfacher scheinen ließen, als sie war, wurde er zu einem Bill Evans der Gitarre. Nicht umsonst gelten die Begegnungen dieser beiden Tonlyriker bis heute als Perlen des kammermusikalischen Jazz.

Nichts war Hall fremder als Gitarren-Posen voller Hochgeschwindigkeitsartistik, Lautstärke oder Effektverliebtheit. Das war nicht seine Welt. Überhaupt ging es ihm nicht um die

Fotos: Sven Thielmann





Jim Hall (rechts) mit Michel Petrucciani in den 1980ern
beim Internationalen Jazzfestival Münster

Gitarre an sich: „Ich bin ein Komponist“, sagte er, „der zufällig Gitarre spielt“.

Mehr als für Gitarrenvorbilder interessierte er sich für Pianisten oder Bläser, deren Eigenarten er für sein Instrument zu übersetzen suchte. Sein Selbstverständnis als Komponist freilich konnte er lange nur sporadisch zur Geltung bringen, ausleben konnte er es erst in späteren Jahren. Zumeist hielt er sich an bewährte Standards; sie boten

ihm einen formalen und harmonischen Rahmen, innerhalb dessen er sich völlig frei bewegte: „Wenn man alle einschränkenden Faktoren aus der Musik herausnehmen würde, wäre das etwa so wie Tennis ohne Netz, Court und Ball – zwei Leute, die mit Schlägern auf einem Platz herumstehen. Darum ist es gut, die Standards zu kennen, auch wenn man eigentlich darüber hinaus ist. Vieles klingt heute amorph, konturlos. Ich sage das ungern, denn es hört sich an

wie von einem alten Knochen. Aber viele Soli klingen deshalb so gleich, weil über die Akkorde improvisiert wird statt über das Stück. Ich versuche immer, auch die Melodie so genau wie möglich zu spielen; oft genug wird sie gar nicht akkurat gespielt.“

Da er wichtige Phasen seiner Karriere in Los Angeles verbrachte, wird er durchweg mit Westküste und West-coast-Jazz assoziiert, doch geboren wurde James Stanley „Jim“ Hall am 4. Dezember 1930 in Buffalo, New York; dort und später in Cleveland, Ohio, wuchs er auf. Biografische Darstellungen, wonach er aus einer Musikerfamilie stamme, präziserte er mal in einem Interview: „Es heißt, meine Mutter sei Pianistin, mein Onkel Gitarrist und mein Großvater Dirigent (‘conductor’) gewesen. Alles nicht falsch: Meine Mutter spielte lausig Klavier in einer Kirche, mein Onkel Country-Musik und soff sich zu Tode, und mein Großvater war ‘conductor’ – als Schaffner bei der Chesapeake and Ohio Railroad.“ Mit zehn Jahren bekam Jim zu Weihnachten eine Gitarre, mit 13 spielte er in Cleveland in einer Profiband. Deren Klarinetrist gab ihm den entscheidenden Tipp: „Eine meiner ersten Platten war vom 1940er Benny Goodman Sextet mit Charlie Christian. Der spielte bei ‚Grand Slam‘, einem Blues in F, zwei Choruse, die mich schwer beeindruckten. So wollte ich auch spielen. Noch heute begeistert mich dieses Solo.“ Wenig später stieß er auf Django Reinhardt (nach welchem er mal einen Hund „Django“ nannte).

Am Cleveland Institute of Music studierte er Theorie und Komposition, was er stets als Bereicherung empfand: „Ich glaube, das beeinflusste meine Art, Musik zu sehen. Wir hörten jederlei Musik, von Gregorianischen Chören bis zu elektronischer Musik. Das erweiterte meinen Horizont: Musik ist nicht nur Charlie Christian oder Char-

lie Parker. Es ist eine Art, sich auszudrücken.“ 1955 aber ging er nach Los Angeles, um sich ganz aufs Instrument zu konzentrieren. Er nahm klassischen Gitarrenunterricht und stieg noch im selben Jahr bei Chico Hamilton ein – der erste Schritt zu größerer Beachtung. Stellte Hamilton – Drummer des 1952er Gerry Mulligan Quartet mit Chet Baker, dann einer der wichtigsten Bandleader an der Westküste – doch gerade ein Quintett in der unorthodoxen Besetzung Reeds, Gitarre, Cello, Bass, Schlagzeug auf die Beine. Womit Hall sich im Terrain ungewöhnlicher Klangkonstellationen befand.

1956 holte Saxofonist/Klarinetrist Jimmy Giuffre ihn in seine Jimmy Giuffre 3, deren Bassist, Ralph Peña, bald durch den Posaunisten Bob Brookmeyer als dritter Mann ersetzt wurde: „Giuffres Idee war es, drei lineare Instrumente kollektiv improvisieren zu lassen. Er meinte, es sei egal, ob noch Bass und Drums dabei seien oder nicht. Die Instrumente müssten auch so die ‚time‘ halten können. Das war verdammt schwierig, aber für mich wurde es eine der anregendsten Erfahrungen.“ Einen Eindruck vom Zusammenspiel der drei vermittelt

ter und vielen anderen. Da die Jimmy Giuffre 3 vom selben Agenten vertreten wurde wie Ella Fitzgerald, nämlich Norman Granz, begleitete Hall gelegentlich auch die Sängerin. Mit ihr kam er 1960 nach Berlin, wo am 13. Februar in der Deutschlandhalle das Live-Album „Mack The Knife: Ella In Berlin“ entstand. Kurt Weills Titelsong eroberte als Single die Charts, Album und Single wurden jeweils mit einem Grammy ausgezeichnet.

Mit Ella besuchte Hall auch Südamerika, wo ihn Joachim-Ernst Berendt erlebte: „Tatsächlich war Jim der erste amerikanische Musiker, der die Bossa Nova aus Brasilien in die Staaten brachte. Keiner weiß das. Jim Hall war im Mai 1960 in Rio – eher als Charlie Byrd, Stan Getz, Herbie Mann und all die anderen. Ich weiß es, denn ich war da, in einem Club, wo Jim mit Brasilianern jammte.“ Seine dort entfachte Liebe zu Samba und Bossa konnte Hall zuweilen einbringen, als er bei Stan Getz („Big Band Bossa Nova“, 1962), Sonny Rollins („What’s New“, 1962) oder Paul Desmond („Take Ten“, 1963) spielte, deutlich vor dem Welthit „Girl From Ipanema“ von Getz/Gilberto.

1960 mit Paul Desmond nach New York umgesiedelt, war er noch im selben Jahr an John Lewis’ und Gunther Schullers „Jazz Abstractions“ beteiligt, einem Third-Stream-Projekt, das Avantgardejazz mit Elementen klassischer Musik verband. Hier trat Hall nicht nur als Instrumentalist in Erscheinung, er steuerte auch ein „Piece For Guitar & Strings“ bei, mit dem er sich als moderner Komponist vorstellte, der mit bluesiger Jazzgitarre plus Kontrabass ein Streichquartett zum Grooven brachte. Erst in den späten 1990er-Jahren konnte er dieses Talent wieder nach vorn bringen, als er auf „Textures“ und „By Arrangement“ Stücke für Gitarre und Streich-, Bläser- oder Vokalensemble vorlegte. „Manchmal denke ich an Strawinsky, wenn ich einen Akkord spiele“, sagte

Am Cleveland Institute of Music studierte Jim Hall Theorie und Komposition, was er stets als Bereicherung empfand

der Filmausschnitt von ihrem Auftritt beim Newport Festival 1958 in der wunderbaren Doku „Jazz On A Summer’s Day“.

Seine ersten eigenen Alben, „Jazz Guitar“ (1957) und „Good Friday Blues“ (1960), spielte Hall in einer Gitarre/Klavier/Bass-Besetzung ein. Parallel dazu entwickelte er sich zu einem der gefragtesten Sidemen der Szene und schuf die Basis für eine Diskografie, die mit der Zeit in die Hunderte gehen sollte. Außer mit Giuffre spielte er mit Hampton Hawes, Paul Desmond, Zoot Sims, Ben Webs-

er dazu. Ich greife einen normalen Akkord und füge einen seltsamen Ton dazu, ungefähr wie Strawinsky.“

Unter den „Jazz Abstractions“-Mitwirkenden war – neben Avantgardisten wie Ornette Coleman und Eric Dolphy – auch Pianist Bill Evans, den Hall schon mit Miles Davis erlebt hatte: „Ich habe viel gelernt, indem ich Bill Evans zuhörte, speziell seiner linken Hand. Ich liebte seine Art zu spielen. Als er 1958 zu Miles kam, spielten die meisten Pianisten so eine Art Macho-Bebop, aber Bill verstand es, eine andere Stimmung zu erzeugen. Ich mochte, was er mit Dynamik und Stimmführung anstellte. Das hat mich sicher beeinflusst.“ 1962 trafen sich die beiden zu Duoaufnahmen – zwei Brüder im musikalischen Geiste: Klavier, Gitarre, sonst nichts. „Undercurrent“, das filigrane Ergebnis, das auch ohne Rhythmusgruppe enorm swingen kann, ein Meilenstein des kammermusikalischen Jazz, überzeugte so sehr, dass sie 1966 mit „Intermodulation“ nachlegten: „Klavier und Gitarre sind ja kein pflegeleichtes Paar; die Gefahr ist groß, sich ins Gehege zu kommen. Aber mit Bill war alles ganz einfach. Sein Sinn für Struktur war so ausgeprägt, dass er es nie dazu kommen ließ.“

Seinen Ruf festigte Hall 1962 im Schatten eines Leaders, auf dessen nächstes Album die Jazzwelt mit Spannung gewartet hatte. Der Leader war Sonny Rollins, das Album hieß „The Bridge“, und Jim Hall war dabei. 1959 hatte Rollins sich von der Szene zurückgezogen, auf der Williamsburg Bridge Saxofon geübt und an seinem Sound gearbeitet, „The Bridge“ signalisierte sein Comeback. Der Titel spielte auf die Brücke über den East River an und zugleich auf den B-Teil der Standard-Songform AABA, der im Jazzjargon „Bridge“ genannt wird. Das Titelstück basiert überdies auf Gershwins „I Got Rhythm“. Gemessen an den Erwartungen – immerhin mischten gerade John Coltrane und Ornette Coleman die Szene auf – blieb das Album

sehr moderat und Standards-lastig. Rollins kam im Quartett ohne Klavier, dafür mit dem trockenen Sound und den lakonischen Phrasierungen von Halls Gitarre. Was den Vorstellungen des Saxofonisten aber genau entsprach: „Jim konnte ein dominanter, kraftvoller Spieler sein“, erinnerte sich Rollins. „Das war bemerkenswert – und ideal für mich und die Band.“ Hall wiederum verbuchte sein halbjähriges Intermezzo beim „Saxofon-Koloss“ als einen Wendepunkt: „Sonny war und ist einer meiner Helden. Unglaublich, wie er vor deinen Augen ein Stück völlig auseinandernehmen und wieder zusammenbauen konnte. Seine Art, immer auf Risiko zu gehen, hat mein eigenes Spiel geprägt.“

An einen Wendepunkt kam Hall auch in anderer Hinsicht, was nicht zuletzt dazu führte, dass er nach seinem 1962er „Good Friday Blues“ knapp zehn Jahre lang kein eigenes Album veröffentlichte. Zwar arbeitete er weiter als Sideman, 1962 bis 1964 etwa im großartigen, pianolosen Art Farmer Quartet (mit Steve Swallow, Bass), litt aber zunehmend an einem Alkoholproblem, das er erst in den Griff bekam, als er sich behandeln ließ und seine Psychoanalytikerin – die auch sang und komponierte – 1964 heiratete. Statt in Clubs, wo die Verführung groß war, arbeitete er als Studiomusiker für eine TV-Show. Erst Ende der 1960er-Jahre widmete er sich wieder der Solokarriere, trat mit den Gitarrenkollegen Barney Kessel, Baden Powell, Kenny Burrell oder Attila Zoller auf, tourte und spielte 1969 in Berlin das – von Joachim-Ernst Berendt produzierte – Trioalbum „It's Nice To Be With You“ ein.

Fortan leitete er eigene Gruppen oder All-Star-Konstellationen, die sich unter seinem Namen versammelten, etwa auf „Concierto“ (1975) – das eine „coole“, knapp 20-minütige Version von Rodrigos „Concierto de Aranjuez“ bietet – eine illustre Crew mit Chet Baker, Paul Desmond, Roland Hanna, Ron Carter und Steve Gadd. Er hatte



Jim Hall wurde aufgrund seines zurückhaltenden, lyrischen Spiels sowie des subtilen Umgangs mit Melodie und Rhythmus zu einem Bill Evans der Gitarre.

Hörtipps

Jim Hall

Good Friday Blues (PollWinners, 1960)

It's Nice to Be With You: In Berlin (MPS, 1969)

Hallmarks: The Best Of Jim Hall (Concord, 2 CDs, 1971-2001)

Live! (Verve, 1975)

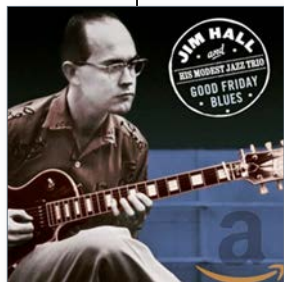
Concierto (Sony, 1975)

Storyteller: Circles/

All Across The City

(Concord, 2 CDs, 1981/1989)

Dialogues (Telarc, 1995)



Duos

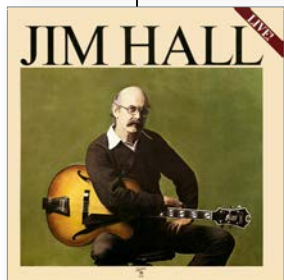
Bill Evans & Jim Hall: Undercurrent (Blue Note, 1962)

Jim Hall & Ron Carter: Alone Together (OJC/Milestone, 1972)

Charlie Haden & Jim Hall (Impulse, 1990)

Jim Hall & Pat Metheny (Telarc, 1998)

Jim Hall & Enrico Pieranunzi: Duologues (CAM, 2004)



Als Sideman

Chico Hamilton

Quintet: In Hi-Fi (Pacific, 1956)

Hampton Hawes: All Night Session, Vol. 1-3 (OJC/Contemporary, 1956)

Jimmy Giuffre 3 (Atlantic, 1957)

John Lewis: Jazz Abstractions (Atlantic, 1960)

Ella Fitzgerald: Ella In Berlin (Verve, 1960)

Sonny Rollins: The Bridge (RCA Bluebird, 1962)

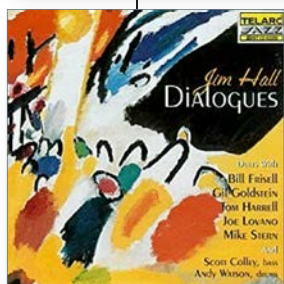
Art Farmer Quartet:

Live At The Half-Note (Rhino/Atlantic, 1963)

Paul Desmond: Take Ten (RCA Victor, 1963)

Kronos Quartet: Music Of Bill Evans (Landmark, 1985)

Michel Petruccianni: Power Of Three (Blue Note, 1986)



ein Trio mit Bass und Drums, doch wegweisend wurden seine Duoarbeiten mit hochkarätigen Partnern, in denen er den mit Bill Evans gelegten kammerjazzigen Faden aufnahm und weiterspann. Unter diesen gehört mindestens eines von insgesamt drei Duoalben, die er ab 1972 mit dem

Bassisten Ron Carter einspielte, in jede Sammlung. Die Konstellation Gitarre/Bass setzte er später mit Red Mitchell oder auch Charlie Haden fort, auf „Jim Hall & Bases“ (2001) trat er gar mit einem halben Dutzend wechselnder Bassisten an, darunter Haden, Dave Holland und Christian McBride.

Die Tête-à-Têtes mit Bill Evans aber waren so exzeptionell gewesen, dass Hall sich nach „Intermodulation“ 15 Jahre Zeit ließ, bevor er wieder Studioaufnahmen im Duo mit einem Pianisten, nämlich George Shearing (1986), realisierte, und erst im neuen Jahrtausend juckte es ihn erneut, sich darauf einzulassen, diesmal mit Enrico Pieranunzi (2004).

Mit Michel Petruccianni war er schon beim Montreux Jazz Festival 1986 zusammengetroffen, und hier gesellte sich für einige Nummern „special guest“ Wayne Shorter zu den beiden – ein All-Star-Trio in einer Sternstunde des

Kammerjazz, dokumentiert durch den Live-Mitschnitt „Power Of Three“.

Als in den 1970er-Jahren eine Generation von Gitarristen auf den Plan trat, die über Rock, Blues und Folk zum Jazz gekommen war, konnte man

überrascht hören, dass viele von ihnen sich auf Jim Hall beriefen. Ob John Abercrombie, Mick Goodrick, Pat Metheny, Bill Frisell oder John Scofield – sie alle ließen sich teils mehr, teils weniger von Hall inspirieren, und die Reihe geht weiter bis zu heutigen Gitarristen wie Julian Lage oder Rez Abbasi. Mit manchen von ihnen arbeitete er zusammen, ob im Duo oder mit Rhythm-Section im Rücken, und sah sich dabei keineswegs als Lehrer oder Mentor: „Ich denke, wir sind eine Familie und lernen alle voneinander. Ich lerne nun von ihnen. Ich höre ihre Musik und lerne dabei. Bill Frisell, zum Beispiel, und ich spielen manchmal zusammen, und das ist sehr gut. Ich schätze sein Spiel, denn er ist originell und immer überraschend. Ich versuche, nicht in einer Sache stecken zu bleiben, sondern erlaube mir, immer weiter zu wachsen.“

Umgekehrt sagte Frisell, der mit Hall „Hemispheres“ (2008) aufnahm und an „Dialogues“ (1995) beteiligt war: „Nach anderen Sounds zu suchen, war das Erste, woran ich dachte, wenn ich ihn hörte. Er denkt nicht immer an die Gitarre, und vieles von dem, was er aus der Gitarre herausholt, kommt daher, dass er an das Phrasieren, Atmen und den Sound anderer Instrumente denkt. Technisch ist er ein absoluter Meister, aber noch mehr zählt, dass er die Gitarre transzendiert.“

Als Jim Hall am 10. Dezember 2013, sechs Tage nach seinem 83. Geburtstag, in seiner Wohnung in Manhattan an Herzversagen starb, schrieb Pat Metheny, ein weiterer Bewunderer, der 1998 ein Duoalbum mit ihm aufgenommen hatte: „Jim war einer der bedeutendsten improvisierenden Gitarristen in der Geschichte des Jazz. Seine Großzügigkeit war ein genauer Spiegel seiner Menschlichkeit.“ Und Peter Bernstein, der Hall als seinen Lehrer sieht, ergänzte: „Er hat uns so viel hinterlassen, wovon wir lernen können. Dafür empfinde ich große Dankbarkeit.“ ■