

Kleine Stilkunde des Jazz – Folge 9: Bebop

Im Labor der Moderne

Foto: Jazzinstitut Darmstadt



Helden eines neuen Jazz: Thelonious Monk (l.) und Charlie Parker.

Junge Musiker experimentieren während des Weltkriegs in einem Jam-Session-Lokal in Harlem – und heraus kommt der moderne Jazz: nervöse Tempi, sprunghafte Themen, ein Harmonien-Gewitter. Die Revolution hat einen Namen: **Bebop**. Von Hans-Jürgen Schaal.



In der Swing-Ära, als Tausende von Fans die großen Tanzpaläste stürmten, spielten kleine Besetzungen kaum eine Rolle. Dennoch hatten viele Bandleader neben ihrem Orchester noch eine Combo für intimere Anlässe, mit der sie neue Ideen und Techniken erproben konnten. Formationen wie Artie Shaws Gramercy Five, Benny Goodmans Quartett und Sextett, das John Kirby Sextet oder das Nat King Cole Trio waren um 1940 Brutstätten der Innovation. Als sich die Arbeitsbedingungen der Big Bands während des Kriegs verschlechterten, wurden Club-Auftritte und Jam Sessions für die Musiker zusehends wichtiger. Die 52. Straße in New York, die „Swing Street“, mit ihren sieben oder acht berühmten Jazz-Lokalen stand jeden Abend in voller Blüte. Etwas Neues kündigte sich an.

Zu den Experimentierstätten für neue Ideen gehörte auch Minton's Playhouse in Harlem, ein ehemaliger Hotelsaal mit Bar und Bühne. Jeden Montag, wenn die Big Bands gewöhnlich Pause machten, kamen die Musiker zum Jammen ins Minton's, gegen freie Verpflegung. Zur Hausband gehörten ab Herbst 1940 der Schlagzeuger Kenny Clarke und der Pianist Thelonious Monk. Häufige Session-Einsteiger waren der Trompeter Dizzy Gillespie und der leider schon 1942 gestorbene E-Gitarrist Charlie Christian. Als in Monroe's Uptown House, 15 Straßen weiter, ein junger Altsaxophonist von sich reden machte, legten die Minton's-Musiker zusammen und adoptierten ihn für die Hausband. Sein Name: Charlie Parker. Im Herbst 1941 war die Keimzelle des Bebop komplett.

Meist besprachen sich die Hausmusiker im Nebenzimmer hinter der Bühne des Minton's. Ideen gab es genug. Kenny Clarke hatte damit begonnen, den Beat auf den Becken zu schlagen und Basstrommel und Snare für polymetrische Akzente einzusetzen. Charlie Parker wählte seit 1939 für seine Melodien und Improvisationen gerne die höheren Akkordtöne (7., 9., 11., 13. Stufe). Thelonious Monk verwendete ungewohnte Harmonien, etwa Moll-Akkorde mit der Sexte im Bass. Um Session-Einsteiger fern zu halten, die bei Minton's gewöhnlich Schlange standen, forcierte man diese neuen Entwicklungen noch, vereinbarte veränderte Melodielinien, verwirrende Durchgangs-Harmonien und ungewohnt schnelle Tempi (häufig über 300 Viertelschläge pro Minute). Damit schreckte man nicht nur Anfänger ab,

sondern bremste auch die alten Hasen aus. Kein Wunder, dass die Bebopper vielfach als böswillig und elitär galten. „Sie sind immer darauf aus, einen zu blamieren“, klagte Louis Armstrong.

Wenn Parker und Gillespie neue Mitspieler suchten, gingen sie einfach in einen Club auf der 52. Straße, sprangen dort auf die Bühne und testeten die Band mit ihren Neuerungen. „Ich war erst 22“, berichtet eines ihrer Opfer, der Pianist Al Haig. „Eines der Stücke, an die ich mich erinnere, war ‚Shaw Nuff‘. Für mich war es

Schon die abstrakten, verwinkelten Bebop-Themen verlangen Virtuosität. Wo Gershwin im A-Teil von „I Got Rhythm“ 20 Melodietöne setzt, hat Parkers „Moose The Mooche“ mehr als doppelt so viele – meist in schnellen Achtelnotenläufen mit Quart-, Quint- und Septsprüngen. Im Namen dieser Musik schlug sich diese mutwillige Intervallsprache nieder: Bebop. Wie das Wort genau entstand, darüber gibt es freilich ein Dutzend verschiedener Legenden. Als lautmalerische Vokalisierung kamen die Silben „be-bop“ schon in

„Sie sind immer darauf aus, einen zu blamieren“, klagte Louis Armstrong

einfach ein Mahlstrom aus Sound. Sie sagten nur ‚I Got Rhythm‘ und begannen dann zu spielen.“ Ein anderer junger Musiker, der Bassist Bill Crow, fand Monks Stücke harmonisch schwierig und bat um etwas Vertrautes, worauf der Pianist den Standard-Song „Tea For Two“ spielte. Nur: „Er hatte einen neuen harmonischen Ablauf gefunden, der wunderbar zur Melodie passte, aber mit der originalen Akkordstruktur überhaupt nichts zu tun hatte. Mit Monk ‚Tea For Two‘ zu spielen war genauso schwierig wie eins seiner eigenen Stücke zu lernen.“

Auch wenn der Minton's-Kreis führend war: Musiker wie Sonny Stitt oder Tadd Dameron entwickelten zur gleichen Zeit ähnliche Ideen. Die Neuerungen lagen in der Luft, denn viele Konventionen der Swing-Ära wurden von den jungen Musikern als verbraucht empfunden. Charlie Parker zum Beispiel, der gerne Strawinsky und Bartók hörte, drängte es nach harmonischen Erweiterungen der Jazz-Sprache. Er baute neue Themen über die Akkorde von Standards und unterlegte seine Melodien dann wieder mit alternativen Akkordfolgen. Auch seine kompliziertesten Stücke sind Ableitungen aus Standard-Songs und Blues: Aus „Cherokee“ machte er „Ko-Ko“, aus „I Got Rhythm“ „Moose The Mooche“, aus „Embraceable You“ „Quasimodo“, aus „How High The Moon“ „Ornithology“. Seine Blues benutzen nicht drei oder vier Harmonien, sondern zehn oder fünfzehn. Dadurch entstanden Phrasen und Melodiegänge, die man bis dahin im Jazz nicht hören konnte.

Louis Armstrongs Scat-Gesang von 1927 vor, und Scat bekam durch die Verbindung von Bebop und Jive (dem schwarzen Getto-Slang) in den 1940er Jahren neuen Auftrieb. In einigen Bebop-Themen gibt es sogar obligate Passagen für Silbengesang: „Ool-Ya-Koo“, „Oop-Pop-A-Da“, „Oo-Bop-Sh'Bam“, „Popity Pop“, „Dob Bla Bli“.

Rasch verbreiteten sich die Ideen des Bebop. Die Big Band von Earl Hines, in der Parker und Gillespie 1942 zusammen spielten, machte Gillespies „A Night In Tunisia“ bekannt. Das Orchester von Billy Eckstine versammelte 1944 bereits ein Who's who des neuen Stils, und ein Jahr später konnte Gillespie eine erste echte Bebop-Big-Band auf die Beine stellen. 1943/44 spielten Bebop-Combos bereits in der 52. Straße – im Gepäck Stücke wie „One Bass Hit“ und „Salt Peanuts“. Aber erst als der Weltkrieg und der Recording Ban vorbei waren, erreichte Bebop eine größere Öffentlichkeit: Mit Charlie Parkers erster Aufnahme für Savoy, entstanden am 26. November 1945, beginnt die diskographische Geschichte des neuen Stils. Die Jazz-Kritik reagierte damals noch hilflos und tat die Aufnahme als Geschmacksverirrung ab. Drei Jahre später aber eroberten die Bebopper die Beliebtheits-Polls der Jazz-Fans, am Broadway eröffneten die ersten Bebop-Clubs, und jeder junge Saxophonist wollte plötzlich klingen wie Charlie Parker.

Das Ungewöhnlichste am Bebop war: Das normale Publikum konnte darauf nicht tanzen. Mehr oder weniger offen rebellierte der neue Stil gegen die Kommer-

zialisierung des Jazz, gegen Bühnen-Entertainment, Show-Gehabe und Sentimentalität. Die Bebop-Generation hatte kein Verständnis mehr für den „Onkel Tom“, den schwarzen Entertainer, der fürs Publikum den Bühnenc clown spielt. Parker und Co. gaben sich auf der Bühne provozierend sachlich und kühl. Sie verstanden sich als Künstler, nicht als Entertainer. Gezielt gaben sie ihren Stücken Titel mit intellektuellem Anstrich: „Anthropology“, „Ornithology“, „Epistrophy“, „Evidence“. Der Begriff „Modern Jazz“ ging um.

Nicht nur die Tänzer hassten den Bebop, auch viele Jazz-Kritiker und Jazz-Musiker lehnten den neuen Stil ab. Louis Armstrong meinte, diese Musik komme nicht aus dem Herzen, und Tommy Dorsey behauptete sogar, sie werfe die Jazz-Entwicklung um 20 Jahre zurück. Böse Zungen fanden, Bebop sei die Musik der Stalinisten, Zuhälter und Gangster, klinge „wie ein Eisenwarenladen bei einem Erdbeben“ und sei so musikalisch „wie eine Mandelentzündung“. Als kurz vor Kriegsende das Heroin aufkam und zur verheerenden Musikerdroge wurde, verbesserte dies den Ruf des Bebop nicht gerade. Zum Glück hatte der neue Stil in Dizzy Gillespie einen eloquenten und witzigen Verteidiger und PR-Chef, der hin und wieder alle moderne Coolness vergaß, wenn er jemanden auf den Arm nehmen konnte. Wurde den Beboppers vorgeworfen, sie respektierten das Publikum nicht und spielten nur für Musiker, dann nannte Gillespie seine nächste Platte prompt „For Musicians Only“. Sein Beispiel machte den Bebop zum Kult: Baskenmütze, Sonnenbrille, Ziegenbärtchen und Zigarettenspitze wurden für den Fan des Modern Jazz zur Pflicht. ■

CD-Tipps

Charlie Parker: Complete Savoy & Dial Sessions; Definitive/H'Art

Dizzy Gillespie: Cubana Be, Cubana Bop; Dreyfus/Soulfood

Thelonious Monk: Genius of Modern Music Vol. 1 & 2; Blue Note/EMI

