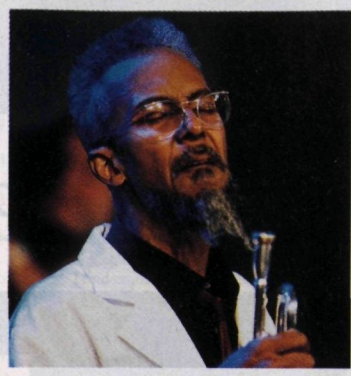




Im obligatorischen
Arztkittel: Lester
Bowie am 17. Oktober
'99 bei seinem
letzten Konzert in
Leverkusen.

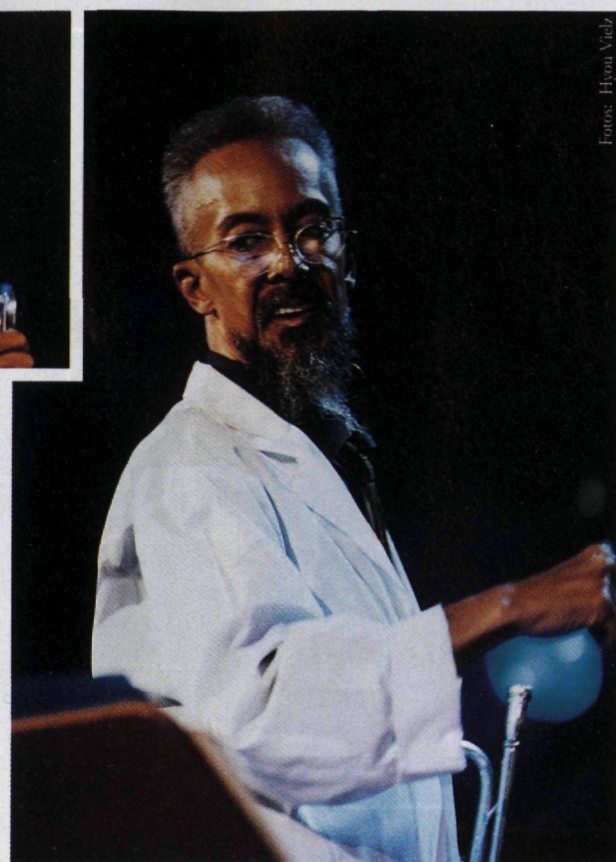


Foto: Heon Vich

Als der Posaunist Ray Anderson die Nachricht hörte, widmete er ihm für den Rest der Europatour mit seiner Pocket Brass Band Abend für Abend Scott Joplins „Pineapple Rag“. Angemessene Verbeugung vor dem Trompeter, der den Ton des traditionellen Jazz in die Avantgarde zurückbrachte. Wenige Wochen zuvor war er noch auf europäischen Festivals aufgetreten, von Krankheit und Therapie bereits schwer gezeichnet. Berthold Klostermann erinnert an Lester Bowie, der am 8. November in Brooklyn gestorben ist.

Mit dem Ton der Tradition

Ja, der Jazz und die Tradition! Mit seiner kleinen Geste stellte Anderson ohne viele Worte klar: Er hat Bowies Traditionsverständnis verstanden – und teilt es. Der Worte waren ja auch genug gewechselt. Denn wenn einer dazu beitrug, dass sich im Verlauf der 90er Jahre unter zumeist afroamerikanischen Jazzmusikern an ebendieser Frage die Geister schieden, so Lester Bowie, als er sich den Neotraditionalisten Wynton

Marsalis zum Lieblingsfeind erkor. Als künstlerischer Leiter der Jazzabteilung am New Yorker Lincoln Center sei Wynton ein „pisspot teacher“, der durch seine konservative Jazzauffassung den vermeintlich „richtigen“ Jazz kanonisierte, ins Museum stelle und alles, was nach Monk und dem mittleren Coltrane kam, nicht gelten lasse. Auch am Künstler Marsalis ließ er kein gutes Haar: „Er ist ein Marketing-Clou von CBS-Records, er wurde designt, ein bestimmtes Publikum anzusprechen und dem Jazzmarkt neue Käuferschichten zu erschließen.“

Marsalis seinerseits ließ sich nicht lumpen und schoss zurück: „Wie er zu einem der besten Jazztrompeter ernannt werden konnte, ist mir unbegreiflich. Seine Brass Fantasy ist bestimmt ganz lustig, eine nette Unterhaltung von der ganz leichten Sorte. Ihre Kopie des New-Orleans-Sounds ist schlecht, aber Lester wird das auch wissen. Schließlich reißt er doch immer die Klappe auf, um von New Orleans zu erzählen. Lester Bowie sollte lieber mal etwas Trom-

petenunterricht am St. Louis Conservatory nehmen.“

Der Schlagabtausch hat etwas vom „dissing“, den eloquenten Beleidigungsritualen schwarzer Ghetto-Kids, mit denen man sich verbal in Szene setzt und in der Gang an Ansehen gewinnt, indem man den Kontrahenten brüskiert. Über Rap und HipHop kam das „dissing“ in die populäre Musik, wo es sich einmal sogar bis zu fatalen Auswüchsen hochschaukelte: dem Krieg zwischen Rappern von Ost- und Westküste, der 1996/97 in den Morden an Tupac Shakur (Los Angeles) und The Notorious B.I.G. (New York) gipfelte. Daran gemessen nimmt sich der Bowie-Marsalis-Streit nachgerade beschaulich aus.

Doch selbst einem Marsalis, der ja Rap und HipHop als Musik demonstrativ ignoriert, ist das verbale Ritual geläufig, und sei es nur so angelernt wie die Jazzstile, die er reproduziert und um deren Nobilitierung er bemüht ist. Bowie dagegen fühlte sich der Straße und der populären Kultur verbun-

den. Aus ihren mündlichen Ausdrucksformen bezog er Inspiration, an ihnen entwickelte er seinen stimmhaften Ton auf dem Instrument. Darum quäkte und growlte er auf der Trompete, spielte „dirty“, mit halb gedrückten Ventilen, Glissandi und Überblaseffekten und brachte den vokalen Sound der New-Orleans-Veteranen und der Ellingtonschen „jungle style“-Trompeter Bubber Miley und Cootie Williams in den zeitgenössischen Jazz. Nachdem die Trompete seit dem Bebop immer geschmeidiger und saxophonähnlicher geworden war, spielte er sie wieder als Trompete, mit breitem, protzigem Ton. Und stand damit, ohne Traditionalist zu sein, „New Orleans“ näher als der aus der Hafenstadt am Mississippi-Delta stammende Marsalis.

Am 11. Oktober 1941 in Frederick (Maryland) geboren, wuchs Bowie in St. Louis auf. Ersten Trompetenunterricht erhielt er mit fünf Jahren von seinem Vater und lernte anhand von Louis-Armstrong-Platten weiter: „Ich las die Geschichte, wie Louis Armstrong zur Band King Olivers kam, und daher spielte ich beim Üben immer aus dem Fenster heraus, in der Hoffnung, dass Louis Armstrong vorbeikommen und mich für seine Gruppe engagieren würde.“

Einstweilen spielte er in Schul-, Militär- und Kanevaskapellen, begleitete Blues- und Soul-Größen wie Little Milton, Albert King oder seine damalige Frau Fontella Bass und war als Studiomusiker an zahlreichen Einspielungen des berühmten Chicagoer Chess-Labels beteiligt. In Chicago, wo er 1965 ankam, schloss er sich der Experimental Band und dem Musikerkollektiv

AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) um den Pianisten Muhal Richard Abrams an. Angesichts mangelnden Interesses etablierter Jazzclubs an innovativer Musik organisierte diese Kooperative selbst Konzerte, bald auch Kurse und Workshops in kleinen Theatern, Kultur- und Gemeindezentren. Zunächst ein rein lokales Phänomen, sollte das AACM zahlreiche Gruppen hervorbringen, die bald weltweit für einen Free Jazz spezifisch Chicagoer Prägung standen.

Im AACM lernte Bowie den Saxophonisten Roscoe Mitchell kennen, der ab 1966 wechselnde Formationen unter dem Namen Roscoe Mitchell Art Ensemble leitete. An allen war Bowie beteiligt. Bis 1969 stießen der Bassist Malachi Favors sowie der Saxophonist und Poet Joseph Jarman hinzu. Als Quartett ohne Schlagzeuger bezog die Gruppe ein ganzes Arsenal von Percussion, ethnischen Instrumentarium und sonstigen Klangerzeugern ein; die beiden Saxophonisten bedienten außer der kompletten Saxophonfamilie auch Flöten, Klarinetten, Pfeifen; alle vier betätigten sich als Multi-Instrumentalisten. In dieser Besetzung zogen sie nach Paris, wo sie erstmals unter dem Namen Art Ensemble of Chicago auftraten. Anderthalb Jahre blieben sie dort, nahmen schier unermüdlich Platten auf, 18 an der Zahl – und erweiterten sich zum Quintett: Der Schlagzeuger und Perkussionist Don Moye schloss sich ihnen an und bereicherte den Gruppenklang durch sein kraftvolles, farbenreiches, polyrhythmisches Spiel. Das Art Ensemble of Chicago hatte seine für die nächsten Jahrzehnte gültige Form gefunden, bis Joseph Jarman vor wenigen Jahren die Gruppe verließ, um sich der Tätigkeit als buddhistischer Priester zu widmen.

Ein typisches Produkt der Blütezeit des Free Jazz, war die Musik des Art Ensemble of Chicago doch immer mehr als nur Free Jazz. Unter dem Motto „Great Black Music – from the Ancient to the Future“ schlug die Gruppe einen großen Bogen von afrikanischen und afroamerikanischen Traditionen über avantgardistischen Jazz bis hin zu Anleihen bei Strawinsky. Ihre Auftritte waren nie bloß Konzerte, sondern Performances, die mit afrikanischen Traditionen nachempfundenen Kostümierungen und Gesichtsbemalungen auch theatralische Momente einbezogen. Und inmitten des

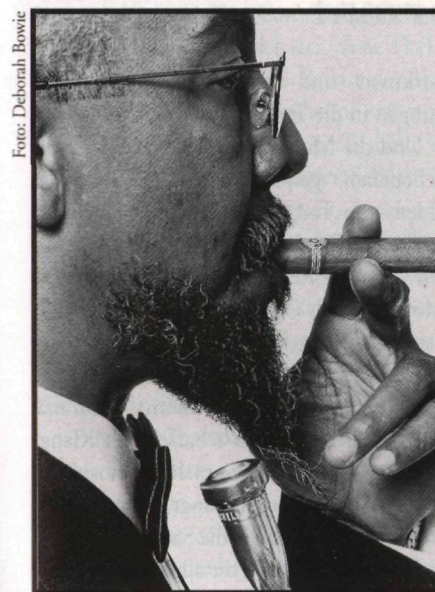


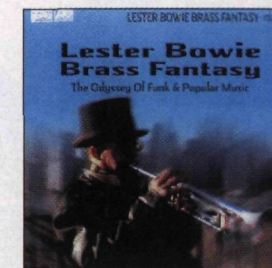
Foto: Deborah Bowie

CD-Tipps

Art Ensemble of Chicago
Urban Bushmen (ECM/Universal 2 CD 839394-2)
Coming Home Jamaica
(Atlantic/eastwest CD 3984-24792-2)

Lester Bowie
The Great Pretender
(ECM/Universal CD 230 1209)
Works (ECM/Universal CD 837 274-2)

Lester Bowie's Brass Fantasy
The Fire This Time (In + Out/in-akustik CD 7019-2)
The Odyssey of Funk & Popular Music (Atlantic/eastwest CD 3984-23026-2)



exotischen Treibens hielt Lester Bowie im weißen Kittel die Stellung, blies vulgär und schräg, ließ sein Blech erstrahlen und funktionierte die Bühne zum Labor um, wo Archaik und Avantgarde musikalischen Experimenten ausgesetzt wurden.

Gegenüber dem Art Ensemble, das den Kunstsanspruch bereits im Namen führte, war Bowies 1985 gegründete Brass Fantasy seine Showband. In ihr übertrug er den stilistischen Eklektizismus auf eine furiose Blaskapelle, zog als Trompeten-As ebenso alle Register wie als Entertainer. Was dem konventionellen Mainstream-Jazz der Standards, waren der Brass Fantasy die Hits von Fats Domino und den Platters, von Whitney Houston, Michael Jackson und den Spice Girls – herrlich schräg und frech geblasen, versteht sich. Vor Drums und Percussion pustete sich eine Schar lungenstarker Blechspezialisten durch die schwarze Jazz- und Popgeschichte, angefangen bei den Marching Bands von New Orleans über R&B und Schmusesoul bis zu Funk und Reggae. Oder aber – und das war die andere, die politisch-rebellische Seite des Lester Bowie – er gab in Stücken wie „The Fire This Time“ oder Billie Holidays „Strange Fruit“ seinen musikalischen Kommentar zu den Rassenbeziehungen in den USA. Dazu säuselte und trötete, klagte und kicherte, wimmerte und wieherte er auf der Trompete. Sarkastischer hätte ein verbaler Kommentar kaum sein können.

Mit der Brass Fantasy besuchte er im Oktober noch einmal Europa. „Dies ist meine letzte Tour“, verabschiedete er sich in Leverkusen und Frankfurt, natürlich im obligaten Arztkittel. Sein Leberkrebs ließ sich davon nicht beeindrucken. □

Literatur

- Christian Bröcking**, „Wynton Marsalis: Community? That's Me!“ und „Lester Bowie: Heute haben wir nichts“, Der Marsalis-Faktor: Gespräche über afroamerikanische Kultur in den neunziger Jahren (Waakirchen: Oreos, 1995), S. 90 ff. u. 153 ff.
Ekkehard Jost, Free Jazz: Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre (Mainz: Schott, 1975)
Wolf Kampmann, „Lester Bowie: Von der Unerstlichkeit eines Menschen“, Jazzthetik 12/99-1/00, S. 14 ff.
Reinhard Köchl, „Lester Bowie: Rollenspiele für die Revolution“, Jazz Thing, Nr. 27, Februar/März 1999, S. 26 ff.
John Litweiler, Das Prinzip Freiheit: Jazz nach 1958 (Schafflach: Oreos, 1988)