



Fotos: Hyoun Vielz

Recht verstanden fühlt er sich wohl noch immer nicht. Man zerschlägt ihm nicht mehr das Instrument und lacht ihn nicht mehr von der Bühne. Renommierteste Häuser stehen ihm offen, namhafte Kollegen spielen seine Stücke, Musikwissenschaftler versuchen sich an seiner Theorie. Und doch scheiden sich an seiner Musik bis heute die Geister. Zum „70.“ des Saxophonisten, Komponisten und Innovators Ornette Coleman ein Portrait von Berthold Klostermann.

So war das nicht gemeint. Als Ornette Coleman kurz vor Weihnachten 1960 seine legendäre Platte „Free Jazz“ einspielte, hatte er kein programmatisches Manifest im Sinn, noch wollte er einen neuen „Stil“ aus der Taufe heben. Der Untertitel wurde deutlicher: „A Collective Improvisation by the Ornette Coleman Double Quartet“. So „free“, wie das Schlagwort, das bald zum Reizwort wurde, suggeriert, waren die knapp 37 Minuten Nonstop-Musik gar nicht. Verstand Coleman sich doch nicht allein als Improvisator, sondern eben auch als Komponist. Er hatte kurze, komponierte

Der Harmolodiker



Fotos: Hyoun Vielz

ORNETTE COLEMAN

Tutti-Passagen mitgebracht, zwischen denen ausgedehnte, freie Solo- und Kollektivimprovisationen standen. Die Aufteilung des Ensembles in Solo- und Begleitfunktionen, die Rolle des Bandleaders als Hauptsolist, die Reihenfolge der Solos (von den Bläsern über die Bassisten bis zu den Drummern), das weitgehend „beat“-bezogene Spiel der Rhythmusgruppe – all dies verband „Free Jazz“ noch mit der Stilistik des Bop. Doch trotz solch konventioneller Relikte sah der Rezensent der Zeitschrift „Down Beat“ hier eine Horde (un)musikalischer Bilderstürmer am Werk: „Kollektivimprovisation? Unfug. Das einzige, was dies mit Kollektivität zu tun hat, besteht darin, dass diese acht Nihilisten zur gleichen Zeit im gleichen Studio mit dem gleichen Ziel angetreten sind: die Musik zu zerstören, der sie ihre Existenz verdanken.“

Die acht „Nihilisten“, das waren Don Cherry (tp), Scott LaFaro (b) und Billy Higgins (dr), die mit Coleman das eine Quartett bildeten, sowie Eric Dolphy (bcl), Freddie Hubbard (tp), Charlie Haden (b) und Ed Blackwell (dr). Bis auf Dolphy und Hubbard gehörten sie alle zum engeren Coleman-Zirkel. Der Leader selbst befand sich just auf einem ersten Höhepunkt des Erfolges, und eigentlich sah es so aus, als seien die Jahre der Missachtung seiner Musik vorbei. In John Lewis, dem Pianisten des Modern Jazz Quartet, hatte er einen einflussreichen Mentor gefunden, der ihm im Jahr zuvor einen Vertrag mit Atlantic Records vermittelt und ihn von Los Angeles nach New York geholt hatte. Mit einem Engagement im Jazzclub „Five Spot“, das von zweieinhalb Wochen auf zweieinhalb Monate verlängert wurde, geriet Colemans Einstand im „Big Apple“ zu einer Sensation: Leonard Bernstein kam, die Regenbogenpresse berichtete, Mainstream-Musiker waren pikiert, Avantgardisten sorgten sich, der

Neuankömmling könnte ihnen die karge Butter vom Brot nehmen.

Gedarbt hatte Coleman selbst lange genug. Am 19. März 1930 in ärmlichen Verhältnissen in der texanischen Provinzmetropole Fort Worth geboren, begann er mit 14 Jahren, autodidaktisch Altsaxophon zu lernen. Und verstand prompt sein Lehrbuch falsch: hielt statt der C-Dur-Tonleiter die Reihe A, B (= dt. H), C, D, E, F, G für die Grundskala des Alto, das wiederum in Es gestimmt ist, so dass gespieltes C als Es erklingt. In diesem Missverständnis sieht Biograph Peter Niklas Wilson den Schlüssel zum System der „Harmolodics“, das Coleman später entwickelte und das bis heute für so manches Rätselraten gut ist.

In seiner Umgebung hörte Ornette die Musik der schwarzen Kirche, populären Rhythm & Blues, noch populärere, swingende Big-Band-Musik. Den seinerzeit avantgardistischen Bebop erlebte er zum ersten Mal bei einem Besuch in New York 1945. Er war beeindruckt, spielte aber selbst zunächst in lokalen R&B-Bands, ja wechselte zum Tenor und eignete sich den expressiv-vokalen „honking style“ populärer Texas-Tenoristen an – inklusive der dazugehörigen ekstatischen Verrenkungen. Der Einfluss populärer Stile sollte ihn nie loslassen: Auch später waren seine komponierten Themen durchweg von folkloreartiger Schlichtheit; in seinem Ton auf dem Plastik-Alt, das er bevorzugt spielte, klang noch der vokale „cry“ des Texas-R&B an.

Nach der High School schloss Coleman sich 1949 einer fahrenden Minstrel-Show an, tingelte mit ihr durch die Südstaaten – und wurde alsbald gefeuert, weil er dauernd vom Bebop redete. Bei den Kollegen galt er eh als komischer Kauz: Vegetarier, zeitweilig Zeuge Jehovas, mit Bart und (vergleichsweise) langen Haaren. Und dann noch Bebop! Bald kam er wieder in einer R&B-Band unter und blieb Ende 1949 für eine Weile in New Orleans hängen, wo er die Bekanntheit dortiger Bebopper machte, darunter der Pianist Ellis Marsalis und, für Colemans Zukunft wichtiger, der Drummer Ed Blackwell. 1950 tauchte er in Los Angeles auf und verbrachte dort die 50er Jahre. „Wäre ich damals nach New York gegangen“, meinte er später, „hätte ich nicht fünf oder zehn Jahre meines Lebens vergeuden müssen“.

Inzwischen spielte er wieder Alt – das Tenor hatten ihm aufgebrachte R&B-Fans im Süden zerstört, denen er nicht orthodox genug blies. Aber auch Los Angeles hatte

nicht auf den Exzentriker aus der Provinz gewartet, der sich nicht eines elaborierten Tons befleißigte, sondern ihn splintern und explodieren ließ – ja, der nach gängigen Maßstäben sein Instrument nicht beherrschte. Man lachte ihn aus, schickte ihn von der Bühne, ließ ihn gar nicht erst einsteigen. Coleman schlug sich mit Gelegenheitsarbeiten durch; daneben las er über Theorie, komponierte, suchte nach Improvisationsverfahren, die nicht von „changes“ – also von der Harmonik –, sondern von der Melodie ausgingen: „Was spielt man nach dem Thema, wenn man sonst nichts hat, woran man sich festhalten kann?“

Mit dieser Frage fand er immerhin Gleichgesinnte: u. a. Ed Blackwell, Don Cherry, Charlie Haden und Billie Higgins. Mit seinen Kompositionen konnte



er den Top-Bassisten Red Mitchell überzeugen, der ihn mit dem Label Contemporary in Kontakt brachte. Dort spielte Coleman 1958 die LP „Something Else! The Music of Ornette Coleman“ ein, neben Cherry und Higgins mit zwei konventionelleren Musikern – Walter Norris (p) und Don Payne (b) –, die aber seit langem zu seinem Kreis gehörten. Die eigene Veröffentlichung brachte ihm endlich die Möglichkeit aufzutreten, wenn auch nur auf Sessions. So hörte ihn Percy Heath, Bassist des Modern Jazz Quartet, der seinen Kollegen John Lewis auf den Texaner aufmerksam machte, und Lewis forcierte dessen Übersiedlung nach New York.

Noch in Los Angeles spielte Coleman, gleichsam als Visitenkarte, zwei Platten für Atlantic ein, auf denen er sein reguläres Quartett mit Cherry, Haden und Higgins vorstellen konnte. Gemäß Colemans Interesse an melodiebezogener Improvisation war dieses Quartett nicht mit einem Harmonie-Instrument besetzt. Die Bläserlinien

entwickelten sich nach dem Prinzip motivischer Evolution: Anders als etwa in Sonny Rollins' pianolosen Trios wurden thematische Kürzel nicht wiederholt und variiert, sondern zu neuen Motiven umimprovisiert. Anstatt auf einen Grundton bezogen sie sich auf wechselnde tonale Zentren. Diese Bi- und Polytonalität wirkte auf viele, wie



falsch intoniert, zumal Coleman und Cherry in Unisono-Linien oft rhythmisch und tonal um eine Spur differierten, so dass Interferenzen und dissonante Reibungen entstanden. Formal folgten die Stücke dem Blues- oder Standard-Schema, konnten jedoch aus den vier- oder achttaktigen Einheiten ausbrechen. Dazu gab die Rhythmusgruppe zumeist einen swingenden, beat-bezogenen Puls vor.

Einmal in New York, konnte Coleman das Originalquartett nicht lange halten. Schon bei den „Free Jazz“-Aufnahmen gehörten Haden und Higgins nicht mehr zur regulären Gruppe. Nach Umbesetzungen an Bass (Scott LaFaro, dann Jimmy Garrison) und Schlagzeug (Ed Blackwell) ging 1961 auch Don Cherry (ersetzt durch Bob-

Ornette Coleman 1960 mit dem Trompeter Don Cherry (oben). Später griff Coleman auch selbst zur Trompete.

Literatur

Ian Carr, „Ornette Coleman“, in: ders. u.a., *Jazz: Rough Guide* (Stuttgart, Weimar: Metzler: 1999), S. 123 ff.

Ekkehard Jost, „Ornette Coleman“, in: *Free Jazz: Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre* (Mainz: Schott, 1975), S. 50 ff.

John Litweiler, „Ornette Coleman: Die Geburt der Freiheit“, in: *Das Prinzip Freiheit: Jazz nach 1958* (Schafflach: Oreos, 1988), S. 25 ff.

Peter Niklas Wilson, Ornette Coleman: Sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten (Schafflach: Oreos, 1989)

Peter Niklas Wilson, „Ornette Coleman: Zwölf Facetten einer harmolodischen Persönlichkeit“, in: Franz Xaver Ohnesorg (Hg.), *Die Befreiung der Musik: Eine Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts* (Berg, Gladbach: Lübke, 1994), S. 295 ff.



Foto: Jazz Institut Darmstadt

by Bradford). Beflügelt durch das verlängerte Engagement im „Five Spot“ und einige Anschlussjobs, hatte Coleman die Gagenforderung erhöht – und fand kaum noch Arbeit. Auf den Tag genau zwei Jahre nach dem Studiotermin zu „Free Jazz“ stellte er sich in einem selbst organisierten Konzert in der New Yorker Town Hall im Trio mit David Izenzon (Bass) und Charles Moffett (Drums) sowie als Komponist seines ersten Streichquartetts vor, „Dedication to Poets and Writers“. Dann zog er sich für zwei Jahre von der Szene zurück, in denen er – wiederum autodidaktisch und in der Spielweise

höchst gewöhnungsbedürftig – Trompete und Geige lernte. Beide sollte er in der Folgezeit nicht in konventionellem Sinne instrumentengerecht, sondern als Erweiterung seines Klangspektrums einsetzen, so auf der weitgehend selbst organisierten, neunmonatigen Europatour, mit der er sich 1965 im selben Trio zurückmeldete.

Mit dem Europaaufenthalt konnte Coleman sich endlich international etablieren. Fortan spielte er auf großen Festivals und Tourneen. 1968 hatte er ein Quartett, dem erneut Haden und Blackwell sowie der Tenorsaxophonist Dewey Redman angehörten. Doch parallel zur Arbeit mit reinen Jazzensembles widmete er sich jetzt auch verstärkt dem Komponieren. Sein Interesse an vielschichtigen Texturen, das bereits im „Free Jazz“-Doppelquartett Ausdruck gefunden hatte, richtete er mehr und mehr auf klassische Klangkörper. Das 1962er Streichquartett „Dedication to Poets and Writers“ oder das Bläserquintett „Sounds and Forms“ (1965) waren noch Gelegenheitsarbeiten gewesen. Ab 1967 machte er sich auch an größere Arbeiten, die 1972 in der Sinfonie „Skies of America“ gipfelten, eingespielt mit dem London Philharmonic Orchestra.

In den Liner-Notes zur Platte findet sich erstmals der Begriff „Harmolodics“, der Colemans musikalisches Denken bestimmt. Die Wortschöpfung aus „HARmony“, „MOVement“ und „meLODIC“ postuliert die Gleichwertigkeit und Unabhängigkeit der entsprechenden musikalischen Parameter und ist eine Erweiterung des Konzepts unabhängiger Linien mit unterschiedlichen tonalen Zentren auf die anderen Bereiche. Die damit verbundene Auflösung einer Rollenverteilung von solistischen und begleitenden, von melodischen, harmonischen und rhythmischen Funktionen innerhalb des Ensembles kann auf den Uneingeweihten wirken, als würden alle Stimmen gleichzeitig solieren. Man kann sich so auf einzelne Stimmen konzentrieren oder das Ganze als energiegeladenes Klanggeflecht wahrnehmen.

Kein Wunder, dass Coleman fasziniert sein musste, als ihm der Journalist und Klarinetist Robert Palmer über Jahrhunderte überlieferte, rituelle Musik der marokkanischen Master Musicians of Joujouka vorspielte. Darin schaffen vielköpfige „Orchester“ auf nicht temperierten, oboenartigen Algaitas, dreisaitigen, bundlosen Gimbris

sowie Trommeln ein dichtes Geflecht voller melodisch-rhythmischer Interferenzen mit Trance erzeugender, für den Sufi-Mystizismus sogar heilender Wirkung. 1973 reiste Coleman in das Dorf am Rande des Rif-Gebirges, um mit den Master Musicians zusammenzuspielen. Eine kurze „Kostprobe“ der Aufnahmen erschien zwei Jahre später auf dem Album „Dancing in Your Head“, das ein neues, elektrisches Ensemble vorstellte, aus dem dann die bis heute bestehende Formation Prime Time hervorging. In ihr überträgt er die „orchestrale“, trancehafte Dichte der Linien und des Rhythmus auf eine Band, in der außer der Bläserstimme alle Positionen doppelt besetzt sind: zwei E-Gitarren, zwei E-Bässe, zwei Schlagzeuge. Mit Musikern wie James „Blood“ Ulmer (g), Jamaaladeen Tacuma (b) sowie Ronald Shannon Jackson und seinem Sohn Denardo Coleman (beide: dr) wurde Prime Time zur Keimzelle des „Free Funk“ harmolodischer Prägung. Das Bemühen um

1972 folgte eine Sinfonie

orchestrale Texturen brachte einen „Stil“ hervor, den Anhänger des „akustischen“ Coleman als „recht zusammengestoppelt“ und „bloß monoton“ (Ian Carr) bekritteln.

Auf dem Album „In All Languages“ konfrontierte Coleman 1987 Prime Time mit seinem Originalquartett (mit Cherry, Haden, Higgins) und spielte zum Teil dieselben Stücke in beiden Besetzungen. Der Vergleich zeigt, dass seine Musik auch schon zu frühen akustischen Zeiten von dem geprägt war, was später den Namen „Harmolodics“ bekam. Zwei Jahre zuvor war ein spektakuläres Album mit Pat Metheny erschienen, das Fans der Pat Metheny Group verschreckte und den Stargitarrierten für viele in neuem Licht zeigte. Dabei hatte der verkappte Harmolodiker schon früher gern Coleman-Stücke auf seinen eigenen Platten interpretiert. Mit Blick auf Colemans jahrzehntelange Laufbahn müsste eine andere Entwicklung viel mehr überraschen: die Zusammenarbeit mit Geri Allen und Joachim Kühn. In ihnen hat der Saxophonist, der nach seinem 1959er Debüt „Something Else!“ nie wieder mit Harmonie-Instrumenten arbeitete oder diese, im Falle der E-Gitarren, nicht konventionell harmonisch einsetzte, Pianisten gefunden, die statt in Akkordprogressionen auch harmolodisch denken und spielen können. Man beginnt eben doch, ihn zu verstehen. □

CD-Tipps

Ornette Coleman

Something Else! The Music of Ornette Coleman (Contemporary/OJC/ZYX)
Beauty Is a Rare Thing: The Complete Atlantic Recordings (Rhino/Atlantic/Warner)
Town Hall 1962 (ESP/ZYX)
At the „Golden Circle“, Stockholm, Vol. 1 & 2 (Blue Note/EMI)

New York Is Now! (Blue Note/EMI)
Love Call (Blue Note/EMI)

Dancing in Your Head (A&M/Universal)
In All Languages (Harmolodic/Verve/Universal)

Ornette Coleman & Prime Time

Virgin Beauty (Portrait/CBS/Sony)
Tone Dialing (Harmolodic/Verve/Universal)

Ornette Coleman Sound Museum

Hidden Man (Harmolodic/Verve/Universal)
Three Women (Harmolodic/Verve/Universal)

mit anderen Künstlern

Jackie McLean, New And Old Gospel (Blue Note/EMI)
Pat Metheny/Ornette Coleman, Song X (Geffen/Universal)
Ornette Coleman & Joachim Kühn, Colors (Harmolodic/Verve/Universal)

MIKE STERN

Feuer aus dem Herzen

Als der Gitarrist Mike Stern 1981 in Miles Davis' erster Band nach einer fünfjährigen Auftrittspause auftauchte, wusste die Öffentlichkeit mal wieder nicht, woran sie war: Da spielte ein langhaari-ger Rocker, der zwei Jahre bei Blood Sweat and Tears verbracht hatte, plötzlich bei dem damals wichtigsten Jazzmusiker Soli mit der Power des Hard Rock, die trotzdem die Komplexität des modernen Jazz besaßen. Fast zwanzig Jahre später schwankt das Bild von Stern immer noch zwischen Jazz und Rock. Im Gespräch mit Stephan Richter aber zeigt er sich als das, was ihm selbst wohl am wichtigsten ist: als Musiker.

Stephan Richter Welches Verhältnis haben Sie zu klassischer Musik?

Mike Stern Es war vermutlich die erste Musik, die ich hörte. Meine Mutter war klassische Pianistin. Bach, Händel, Brahms. Mit neun Jahren spielte ich in einer Aufführung von „Tosca“ mit. Zu der Zeit hörte ich Oper mit der gleichen Begeisterung wie Blues. Noch heute höre ich sehr viel klassische Musik, sie berührt mein Herz. Ich übe Bach, gerade die Sonaten und Partiten für Violine, auf der Gitarre natürlich, nicht so sehr, um sie aufzuführen, sondern um sie für Improvisationen verwenden zu können. Es ist Teil meines Übungsprogramms.

SR Wie viel üben Sie denn?

MS Wenn ich daheim bin, mindestens zwei Stunden morgens und zwei Stunden nachmittags; wenn ich abends einen Auftritt habe, kommt das noch dazu. Es ist also eine Menge Gitarre. Normalerweise übe ich auch transkribierte Solos. Ich klinge gern wie ein Bläser und verwende Phrasierungen von Bläserlinien auf der Gitarre. Ich transkribiere zum Beispiel John Coltrane und spiele seine Solos nach; allerdings nicht, um

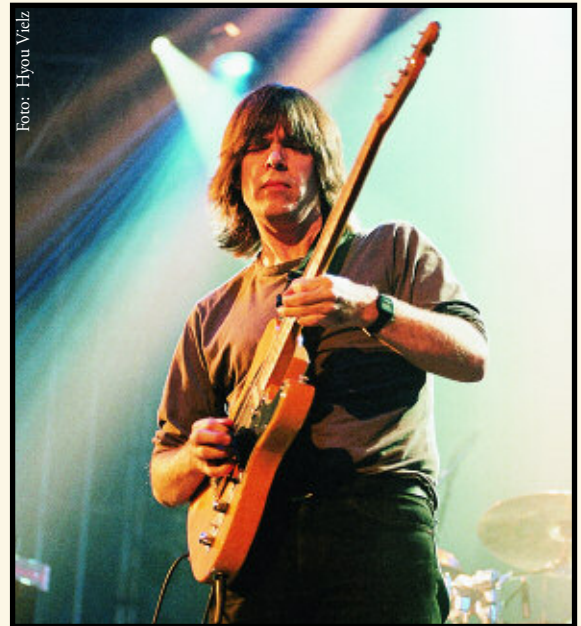
sie auswendig zu lernen. Denn manchmal lernt man durch Osmose – also unbewusst – mehr. Wenn man Solos aufschreibt, zwingt es einen, wirklich zuzuhören, wie jemand spielt, wie er phrasiert, wie er atmet. Und ich versuche da gerne, Saxophonisten, Trompetern, den ganzen Bläsern zu folgen. Aber auch Pianisten, etwa Bill Evans oder McCoy Tyner.

SR Wen halten Sie für den einflussreichsten Gitarristen, heute und überhaupt?

MS Das ist unmöglich zu sagen. Der populärste ist wohl Pat Metheny, aber das liegt nicht unbedingt an seinem Gitarrenspiel. John Scofield natürlich, Bill Frisell, George Benson, aber das ist etwas früher. Wes Montgomery war als Jazzgitarrist unheimlich einflussreich, und Jimi Hendrix muss natürlich einflussreicher genannt werden als alle anderen. Auch Eric Clapton. Er war nicht so sehr intellektuell beeindruckend, aber er war sicher einflussreich dadurch, wie er den Blues interpretierte und durch die besondere Art, in der sich das Zusammenspiel seiner Gruppe Cream entwickelte.

SR Sehen Sie sich als Jazzmusiker?

MS Ja. Ich würde sagen, nach heutigen Maßstäben bin ich natürlich ein Jazzmusiker, so wie John Scofield oder Bill Frisell. Als ich zuerst bei Miles spielte, wusste niemand was mit mir anzufangen. Aber das war eine andere Zeit; und es ist lustig, wie ich jetzt akzeptiert werde. Es ist im Jazz nun fast wie in der Klassik. Es gibt viele verschiedene Richtungen. Man kann nicht ignorieren, dass es Hendrix gegeben hat oder James Brown. Als Gitarrist ist das Teil deines Vokabulars.



SR Mit wem werden Sie auf Tour gehen?

MS Voraussichtlich mit Ben Perowsky am Schlagzeug, Lincoln Goines am Bass und Bob Malach am Saxophon.

SR Ich war sehr beeindruckt von Lincoln Goines' Spiel auf Ihrer aktuellen CD „Play“.

MS Es freut mich, dass Sie das bemerkt haben. Er gehört zu der Art von Spielern, bei denen man ein bestimmtes Ohr braucht, um sie schätzen zu können. Alle Musiker lieben ihn, aber viele Hörer bemerken den Bassisten nur, wenn er viele Noten spielt.

SR Sie unterrichten viel. Wie lautet Ihre Botschaft für junge Musiker?

MS Das Wichtigste, das ich von Miles gelernt habe, ist: immer zu tun, was man tun will. Ich habe Joe Henderson gefragt, was er von Stevie Ray Vaughan hält, und er sagte: „Stevie Ray Vaughan was a mother-fucker.“ Joe spricht normalerweise in einer sehr gelehrten Art, und ihn dieses Wort aussprechen zu hören ... Musiker wie er begeistern mich mit ihrer Offenheit. Und Miles war ihr König. Außerdem ist es wichtig, immer aus dem Herzen zu spielen und das Feuer in der Musik zu halten. □

Termine

11.3. Minden, Jazzclub, Tel. 0571/26666
12.3. Bonn, Jazz Galerie, Tel. 0228/650662
20.3. Rüsselsheim, Adam Opel A.G. Werkshalle A1, Tel. 06142/130-24/25
21.3. Aachen, Jakobshof, Tel. 0241/1802-960 bis -965
26.3. Unterschleißheim, Bürgerhaus, Tel. 089/31009200
27.3. Aschaffenburg, Colos-Saal, Tel. 06021/27239

Aktuelle CD

Mike Stern, Play
Atlantic/Warner CD
7567-83219-2

Mike Stern im Internet:
www.mikestern.org

