

Sonny Rollins

Es gab Zeiten, da kultivierte er schon äußerlich das Image des „tough guy“: rasierte sich den Kopf kahl, ließ sich einen Irokesenschnitt verpassen, Jahre bevor Skins und Punks auftauchten. Für das Cover von „Way Out West“ (1957) posierte er als „lonesome cowboy“, mit Stetson-Hat und Patronenholster vor Kakteen und bleichem Rinderschädel in staubiger Prärie. Unterm Arm, herausfordernd in die Landschaft gestreckt, das Tenorsaxophon, halb Knarre, halb Phallus. Ein Mann hat sein Revier abgesteckt und brennt darauf, es zu verteidigen, bereit zum „showdown“.

Ein Instrument wie eine Waffe. Wie keinem anderen ist ihm die Lizenz zum Töten auf offener Bühne qua Jazztradition eingebaut. Wann hätte man je von Altsaxophon-, Trompeten-, Posaunen-„battles“ gehört. Es sind die „tenor battles“, die zum Jazz gehören, seit Lester Young und Herschel Evans Mitte der 30er Jahre in Kansas City den durchreisenden Coleman Hawkins herausforderten, den Mann, der das Tenor erst vom Kuriosum zum Instrument machte. Die „battles“, auch „cutting contests“ geheißen, zwischen Dexter Gordon und Wardell Gray, Gene Ammons und Sonny Stitt, Johnny Griffin und Eddie „Lockjaw“ Davis machten Jazzgeschichte.

Rollins gehörte nicht gerade zu denen, die einer zünftigen „battle“ aus dem Weg gingen – jener ritualisierten Performance aus Wettstreit, Initiation, Kampf ums Terrain, Balzverhalten und Zur-Strecke-bringen, bei der die Duellanten einander zuerst in ganzen Chorussen belauern, um sich dann gegenseitig durch immer kürzere Phrasen zu scheuchen. Dass Rollins in der zweiten Hälfte der 40er Jahre als Bebop-Youngster so manchen „cutting contest“ ausfocht, war Teil seiner Jazz-Sozialisation. Auf Platten dokumentiert sind vergleichsweise zahme Studio-„battles“ mit John Coltrane („Tenor Madness“, 1956) und Sonny Stitt („Sonny Side Up“, 1957). Begegnungen mit Übervater Coleman Hawkins („Sonny Meets Hawk“, 1963) und Jungstar Branford Marsalis („Falling in Love with Jazz“, 1989) gleichen nachsichtigen Dialogen zwischen zwei Generationen. Der Killerinstinkt, der Rollins bescheinigt worden ist, lässt sich hier nicht ausmachen.

Fotos: Hans Harzheim



Ein Mann und sein Revier

Der Titel eines frühen Albums wurde zum Markenzeichen: „Saxophone Colossus“. Selten ist man so sehr versucht, einen Künstler mit Begriffen zu charakterisieren, die Maskulin-Physisches meinen, wie bei dem musikalischen Schwergewicht Sonny Rollins. Kraftvoll sein Ton, muskulös seine Linien, patriarchalisch seine Rolle als Bandleader, überragend sein Rang auf dem Tenor. Am 7. September wird der „Koloss“ 70 Jahre alt.
Eine Würdigung von Berthold Klostermann.



Saxophon-Legenden: Sonny Rollins mit Ben Webster (linkes Bild) und mit Dexter Gordon.

Immerhin galt der Rollins der 50er Jahre als Protagonist des Hard Bop, und der hieß nicht von ungefähr „hard“. „Wir wurden damals als die zornigen ‚young tenors‘ etikettiert“, erinnert sich Rollins im Interview mit dem Schriftsteller Ishmael Reed. „Wir waren gegen die Stan Getzes jener Zeit; wir waren so ‚was wie die Antwort auf den Cool Jazz.“ Lester Young hatte über den Cool-Tenoristen, der so sehr von ihm selbst beeinflusst war, das Bonmot geprägt: „Getz gets the money.“ Gerade war es „hip“ geworden, so lässig, geschmeidig und distiguiert zu blasen wie Young, da kam Rollins daher: expressiv, kraftvoll bis ins tiefe Register; mit voluminösem, vokalen Ton von der Fülle eines Coleman Hawkins; mit Linien von Youngscher Flexibilität, aber perkussiv auf-

gebrochen; mit den rhythmischen und harmonischen Freiheiten eines Charlie Parker. Die „kolossale“ Souveränität, mit der er dies zu seinem Personalstil verband, ließ den Titel „Saxophone Colossus“ (1956) zu einer Zeit, als Rollins sein Terrain als neuer Star auf dem Tenor schon abgesteckt hatte, nicht mal anmaßend erscheinen. Dabei war dieser Star sich seiner selbst gar nicht immer so sicher. Drei Mal im Laufe seiner Karriere zog er sich für längere Zeit von der Szene zurück, um dann gesundheitlich, persönlich, teils auch musikalisch erneuert wieder einzusteigen.

Geboren wurde Wajglter Theodore Rollins am 7. September 1930 in Harlem. Die Rollins' waren, wie Sonny sagt, „Teil der



‚middle class‘, mit Klavier im Wohnzimmer“, der Vater Klarinette spielender Offiziersanwärter bei der Navy, die Mutter Hausangestellte. Sie stammte von den Virgin Islands und gab ihm die Liebe zum Cälypso mit, die dem Jazz Klassiker wie „St. Thomas“ oder „Don't Stop the Carnival“ beschenken sollte. Alle drei Kinder erhielten Musikunterricht, die beiden älteren besuchten eine Schule für musisch Begabte. Nur Sonny konnte seinen Klavierstunden nicht viel abgewinnen. Sein Interesse an Musik erwachte, als er den Rhythm-&-Blues-Saxophonisten Louis Jordan sein funkelndes Alt spielen sah. 1942 schenkte die Mutter ihm ein gebrauchtes Alt. Nach ein wenig Unterricht lernte er autodidaktisch weiter, stand auf Charlie Parker – und wechselte vier Jahre später zum Tenor, beeindruckt von Coleman Hawkins.

Bald war Sonny mittendrin in der Bop-Szene, und er lernte von den Besten, darunter die Kultfiguren Bud Powell und Thelonious Monk. 1949 entstanden erste Aufnahmen mit dem Sänger Babs Gonzales, mit J.J. Johnson und Bud Powell. Doch der Tenorist tummelte sich nicht nur unter den Bopnern, er nahm auch deren Lebensstil an: Als Miles Davis ihn 1950 in seine Band holte, wurde Sonny wegen Drogenbesitzes für zehn Monate aus dem Verkehr gezogen. Erst im Jahr drauf kam es zu Aufnahmen mit Miles, auch zu ersten unter eigenem Namen, und 1953, nach einem weiteren Gefängnisaufenthalt, erneut mit



Miles, unter Beteiligung von Charlie Parker. „Bird“ war es, der Sonny bewog, von der Droge zu lassen – nicht durch eigenes Beispiel, aber durch seine Enttäuschung über Sonnys Sucht. Bevor der sich jedoch einer Entziehungskur unterzog, spielte er noch Platten mit Miles, Monk und als Leader ein. Ende 1954 verschwand er von der Szene und ging nach der Entlassung aus dem Hospital nach Chicago, wo er als Hausmeister und Transportarbeiter jobbte.

Als er ein Jahr später zurückkam, war er Mitglied des Max Roach / Clifford Brown Quintet. Jetzt begann die Zeit, in der er sich endgültig als Tenorgigant durchsetzte. Schon parallel zur Arbeit mit Roach / Brown entstanden, Schlag auf Schlag, seine bedeutendsten frühen Platten, zunächst meist im Quartett, dann in aufsehenerregenden pianolosen Trios. Und immer zeigte Rollins sich als der überragende Improvisator, der Material auch profanster Herkunft

– ob Cowboy-Song oder Broadway-Melodie – aufs melodische Skelett reduzieren, damit experimentieren und es bis an die Schwelle des Free Jazz dehnen konnte. Auf dem Höhepunkt des Erfolges zog er sich erneut zurück, diesmal für zwei Jahre, in denen er sich musikalisch weiterbildete und auf der Williamsburgh Bridge, die Manhattan und Brooklyn verbindet, übte. Bis ihn ein Reporter ausfindig machte.

Unter dem sinnigen Titel „The Bridge“ meldete Rollins sich 1961 wieder zur Stelle, weniger spektakulär als manche erwarteten, aber in einem hervorragenden Quartett mit dem Gitarristen Jim Hall. Als er 1963 zunächst mit den Ornette-Coleman-Gefährten Don Cherry (Trompete) und Billy Higgins (Drums), dann mit seinem Tenor-Gott Coleman Hawkins LPs einspielte, war die Jazzwelt vollends verblüfft – für Rollins nur verschiedene Seiten einer Kreativität, die sich auf Experiment oder Traditionsverbundenheit nicht festnageln ließ und einem weiteren Höhepunkt in seiner Laufbahn zusteuerte.

Von 1968 bis 1971 kehrte er noch einmal dem Musikgeschäft den Rücken, diesmal um spirituelle Erneuerung zu suchen. In Japan und Indien widmete er sich Meditation und Zen-Buddhismus. Zurück auf der Szene, präsentierte er sich in den 70er Jahren auch am Sopran und dem elektronischen Lyricon, wie um zu zeigen, dass der Fusion-Jazz nicht ungehört an ihm vorübergegangen war. Mit vernachlässigten Ergebnissen freilich. Anders als der Name des Labels, unter dem er seither veröffentlicht (Milestone), erreichte sein Platten-Output kaum mehr den Meilenstein-Status früherer Zeiten. Doch seit den 80ern bestellt Rollins wieder ausschließlich auf dem Tenor sein ureigenes Terrain, lässt sein Denkmal von Ehefrau Lucille pflegen, die seine Managerin und Koproduzentin wurde – und es sogar einmal schaffte, ihn zu einer Platteneinspielung mit den Rolling Stones zu überreden („Tattoo You“, 1981). Am anderen Ende des Spektrums steht sein Konzert für Tenorsaxophon und Sinfonieor-



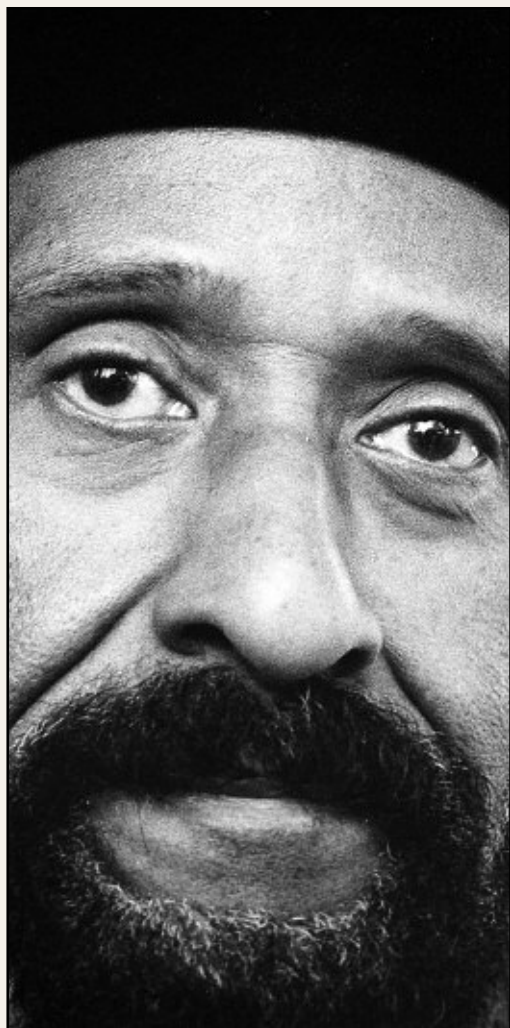
Auf dem Höhepunkt der Karriere: Sonny Rollins in Düsseldorf ca. 1963/64.

chester, das er 1986 in Japan zur Uraufführung brachte.

Heute kommt Rollins alle paar Jahre mit einem respektablen Album auf den Markt. Seine Farm in Germantown bei New York verlässt er am liebsten nur, um bei großen Festivals oder in repräsentativen Konzerthäusern aufzutreten. Wenn er gut in Form ist, lässt er dann noch mal die Muskeln spielen, und sein kolossaler Ton geht einem wieder bis ins Mark. □

CD-Tipps

Work Time (OJC/ZYX)
 Tenor Madness (OJC/ZYX)
 Saxophone Colossus (OJC/ZYX)
 Way Out West (OJC/ZYX)
 A Night at the Village Vanguard, Vol. 1 & 2 (Blue Note/EMI)
 Freedom Suite (OJC/ZYX)
 The Bridge (RCA/BMG)
 Our Man in Jazz (RCA/BMG)
 Sonny Meets Hawk! (RCA/BMG)
 On Impulse! (Impulse!/Universal)
 Easy Living (Milestone/ZYX)
 Sunny Days, Starry Nights (Milestone/ZYX)
 G-Man (Milestone/ZYX)
 Old Flames (Milestone/ZYX)
 Global Warming (Milestone/ZYX)





Esperanza Fernandez und
Chano Dominguez

Jazzpaña II

Flamenco- Jazz-Treffen

Eine Wortschöpfung, so griffig, wie die Idee faszinierend ist, Jazz und spanische Musik organisch zu verbinden – „Jazzpaña“. Wortschöpfer und treibende Kraft hinter der Idee ist Plattenproduzent und Labelchef Siegfried E. Loch. Er legt jetzt das jüngste Ergebnis seiner Jahrzehnte alten Liebe zum Flamenco vor. Mit dem Macher und seinen Hauptakteuren, Gerardo Nuñez und Chano Dominguez, sprach Berthold Klostermann.

Er hat die Idee nicht erfunden. Doch er wurde zu ihrem rührigsten Verfechter. Was bereits mit zwei Grammy-Nominierungen, beachtlichen Verkaufszahlen und dem German Jazz Award belohnt wurde. Gegenstand von so viel Ehr war Siegfried E. Lochs spektakuläre Produktion „Jazzpaña“ (1993).

Ein Erfolg, der ihn erst recht ermunterte weiterzumachen. Diesmal freilich ganz anders. Doch wenn er jetzt mit „Jazzpaña“ in die zweite Runde geht, ist beiden Ausgaben, bei allen Unterschieden, das Ziel gemeinsam: Loch will nicht dokumentieren, er will Impulse geben, initiieren, gestalten. Dazu stellt er führende spanische Musiker, die aus der Tradition heraus aktuelle Spielarten des Flamenco entwickeln, in einen ungewohnten Kontext. 1993 kombinierte er sie mit amerikanischen Top-Solisten (Michael Brecker, Al Di Meola, Steve Khan, Peter Erskine), der WDR Big Band und legte ihnen moderne Arrangements von Vince Mendoza und Arif Mardin vor. Jetzt bündelt er sie zu einem kleineren Ensemble, einer veritablen „Spanish All Star Band“. Was behutsame Eingriffe des britischen Arrangeurs Colin Towns oder die Beteiligung des Saxophonstars Michael Brecker nicht ausschließt.

Der Produzent will gestalten

Ein reiner „aficionado“, wie man den harten Kern der Flamenco-Fans nennt, ist Loch nie gewesen. Er begegnete der spanischen Musik auf dem Umweg über den Jazz: „Sketches of Spain“ (1960) von Miles Davis und Gil Evans, „Olé“ (1961) von John Coltrane. Als Lippmann & Rau 1965 das „Festival Flamenco Gitano“ auf Europatour schickten, lernte er die „wahre Lehre“ kennen. „Da ging mir ein Licht auf, und ich hielt dieses Ereignis gleich auf Platte fest. So entstand eine beeindruckende Aufnahme, die selbst in Spanien noch als Klassiker gilt. Solch eine Form der Aufzeichnung von Flamenco-Kunst hatte es bis dahin nicht gegeben. Wir kartten die Musiker vom Friedrichstadtpalast, wo das Konzert stattfand, hinüber ins heute legendäre Esplanade-Studio von Philips in West-Berlin und nahmen sie noch in der Nacht auf.“

Das war der Grundstein einer Liebe zum Flamenco, die vielleicht am treffendsten mit Worten Albert Mangelsdorffs zu charakterisieren ist: „Never Let It End“, so der Titel eines spanischen Walzers, den das Mangelsdorff-Quartett 1970 der berühmten andalusischen Flamenco-Tänzerin La Singla



Perico Sambeat, Michael
Brecker und Jorge Pardo

widmete. „Das alles“, so Loch, „waren aber nur Jazzanleihen beim Flamenco. Selbst die Sachen von Miles Davis / Bill Evans und John Coltrane bis hin zu Chick Corea. Hinter Coltrane's „Olé“ verbirgt sich ja ein Original-Flamenco mit dem Titel „El Vito“ – auf der Platte steht das nicht mal drauf. Die erste Jazzaufnahme mit spanischen Musikern war dann „Flamenco Jazz“, 1967 von Joachim-Ernst Berendt produziert, mit dem damals völlig unbekannten Paco de Lucia in der Band des Saxophonisten Pedro Iturral-

Termine

Jazzpaña mit Gerardo Nuñez (g), Chano Dominguez (p), Javier Collina (b), Perico Sambeat (sax, fl), Esperanza Fernandez (voc), Cepillo (perc), Guillermo McGill (dr)

16.09. Viersen, Jazztage
27.10. Berlin, Tränenpalast
28.10. Gschwend, Kulturfenster
30.10. Essen, Grillo-Theater
31.10. Bruxelles, Halles de Schaerbeek
02.11. Mainz, Frankfurter Hof
03.11. Nürnberg, Jazztage
04.11. Elmau, Jazzfestival