



Foto: Mathias Geuziger
Jazz-Institut Darmstadt

Eine lebende Legende: Max Roach, das Foto zeigt ihn in den 80er Jahren, spielte mit Charlie Parker, Miles Davis und Dizzie Gillespie.

MAX ROACH

„Ich bin kein Jazzmusiker!“

Jede Jazzgeneration hatte ihre herausragenden Protagonisten. Ob New Orleans, Swing, Cool oder Free Jazz, jede Epoche war mit klangvollen Namen verbunden. Auch der Bebop, mit Abstand folgenreichste Stildekade für die Entwicklung des Jazz, füllt eine prominente Ahnengalerie. Doch ein Platz ist hier noch frei, einer hat sie alle überlebt, die Charlie Parker, Miles Davis und Dizzie Gillespie. Der Schlagzeuger Max Roach, der am 10. Januar 75 Jahre alt wird, ist von ungebrochenem Elan und hat mit seinen Projekten das nächste Jahrtausend bereits fest im Visier. Tom Fuchs und Manfred Müller trafen den „elder statesman“ des Bebop in Paris.

In diesem Jahr will Max Roach mit kleiner Besetzung wieder durch einige europäische Städte touren, in der längerfristigen Planung sind Kooperationen mit großen Sinfonieorchestern. Doch wehe, man nennt ihn einen Jazzmusiker. Dann keimt etwas auf von dem kämpferischen Habitus, für den Max Roach vor allem in den sechziger Jahren bekannt war. Liebenswürdig, aber bestimmt belehrt er uns eines Besseren.

Tom Fuchs/Manfred Müller: Herr Roach, obwohl Sie als einer der bekanntesten Vertreter des Jazz gelten, haben Sie Probleme mit dem Begriff – warum?

Max Roach: Ich möchte betonen, daß ich

mich nicht als Jazzmusiker bezeichne, obgleich ich die Musik von Charlie Parker, Miles Davis, Louis Armstrong und natürlich meine eigene spiele. Sie werden kein Interview finden, in dem sich Armstrong oder Ellington als Jazzmusiker bezeichnet hätten. Sie haben sich zwar nie darüber beschwert, wie ich es noch immer tue, aber ich weiß, daß sie genauso darüber gedacht haben.

F/M: Aber alle Welt bezeichnet diese Musik doch als Jazz...

MR: Ja, ich will Ihnen auch sagen, warum. Mit Jazz bezeichnet man eine Musik, die in kleinen Clubs gespielt wird, und das

bedeutet für uns Musiker, sich mit wenig Geld zufrieden zu geben. Wieviele großartige Musiker gibt es immer noch, die nie die Gelegenheit haben werden, außerhalb dieser Kneipen aufzutreten! Das Carnegie-Hall-Konzert 1938 und Jazz at the Philharmonic waren eher die Ausnahme. Wir haben nie die Möglichkeiten gehabt, die die Kollegen von der Klassik schon immer hatten. Dieser Begriff Jazz umschreibt also in erster Linie ein gesellschaftliches und ökonomisches Phänomen. Damit möchte ich jedoch nicht in Verbindung gebracht werden. You can ask me anything, but don't call me a jazz musician.

F/M: Hier in Europa ist der Begriff „Jazz“ jedoch nicht so negativ besetzt. Die Leute gebrauchen den Begriff, um die Musik zu definieren...

MR: Aber die Probleme haben Sie doch auch! Wo finden denn die allermeisten Konzerte nach wie vor statt? In Clubs, und dort wird sehr wenig bezahlt. Worum geht es denn im Leben? Man will doch, daß die Kinder eine anständige Ausbildung bekommen, man möchte sie auf die Universität schicken, alles Dinge, die uns größtenteils verwehrt geblieben sind. Nun, zumindest kann uns niemand den Spaß an der Musik nehmen, etwas, worum uns die klassischen Musiker stets beneidet haben. Sie kamen oft in den Pausen zu uns und sagten, wie sehr sie uns um unsere Situation beneiden, weil wir in jeder Hinsicht Teil des kreativen Prozesses sind, wohingegen sie hauptsächlich reine Repertoire-Musik machen. Spontaneität ist dort nicht angebracht.

F/M: In den letzten Jahren haben Sie immer mal wieder mit klassisch geschulten Musikern zusammengespielt, woher kommt die Vorliebe für diese Besetzungen?

MR: Ich studierte Komposition und Schlagzeug an der Manhattan School Of Music und mußte mich auch mit dem klassischen Repertoire auseinandersetzen. Aber gerade Perkussion als Fach hat mich gelangweilt, da geschieht ja nicht viel, ab und zu mal ein Schlag auf die Pauken, und damit hat es sich auch schon. Da war die 52nd Street schon eine andere Schule, glauben Sie mir. Dort hörte ich „Big“ Sid Catlett und Chick Webb, eine völlig neue Welt tat sich da auf. Verstehen Sie mich nicht falsch: Wir alle – Bud Powell, Dizzie, Miles – wir haben die klassischen Komponisten studiert, deren

Werke analysiert und unsere eigenen Schlüsse daraus gezogen. In gewisser Weise sahen wir uns als die Erben Mozarts, Bud Powell fühlte sich sogar als der wiedergeborene Beethoven, weil wir das, was wir schufen, direkt in Musik umsetzen konnten. Wir haben also nichts interpretiert, wie unsere klassischen Kollegen, sondern haben etwas Eigenes geschaffen. Ich weiß, daß viele klassische Musiker sich danach sehnen, zu improvisieren. Das Uptown String Quartet, mit dem ich zusammenarbeite, spielt gelegentlich in den großen Broadway-Shows, aber diese Musik berührt sie nicht eigentlich, weil sie nicht ihre eigene ist. Wenn ich mit klassischen Musikern zusammenarbeite, dann haben die Kompositionen immer auch freie Partien, die für Improvisationen vorgesehen sind. Ich habe schon des öfteren mit großen Sinfonie-Orchestern gearbeitet, etwa mit dem aus Lugano. Was mich daran immer fasziniert, ist diese Kraft, der ungeheure Sound, der von diesem Klangkörper ausgeht.

F/M: Ihre letzte Platte haben Sie auch mit einem klassisch besetzten Ensemble eingespielt, zusammen mit dem So What Brass Quintet...

MR: Das war ursprünglich einmal als Hommage an meinen Freund Miles Davis gedacht, ich wollte ihm danken für die Zeit,

denn ist: Es ist ein rein akustisches Ensemble, wir benutzen keine Mikrophone oder sonstigen elektronischen Hilfsmittel. Darüber hinaus spielen wir ohne Noten, es gibt weder Pulte noch irgendwelche Arrangements, an denen sich die Musiker orientieren können. Das war zunächst sehr schwierig für sie, sie standen plötzlich wie nackt da, weil sie alles aus der Erinnerung rekapitulieren mußten. Aber der Erfolg der anschließenden Tournee durch Kalifornien gab mir recht: Das Publikum wußte es zu schätzen, daß es keine Barriere mehr zwischen ihnen und uns gab, wie sie ja in Form der Notenpulte und Mikrophone bestand.

F/M: Inwieweit hat sich denn dabei Ihr eigenes Spiel verändert?

MR: Ich muß natürlich darauf achten, daß ich nicht zu laut spiele. Ich bin sowieso der Meinung, daß unverstärkt der Sound von Perkussionsinstrumenten immer noch am besten klingt. Ansonsten nutze ich die Möglichkeiten des gesamten Drum Kits, ja, ich habe das Gefühl, daß ich noch nie so beschäftigt war als Drummer wie jetzt! [lacht]

F/M: Wie komponieren Sie Ihre Stücke, am Klavier?

MR: Nein, das spiele ich nur zu meinem eigenen Vergnügen. Ich stelle mir zum Beispiel den Klang einer Trompete vor, und das, was ich dann im Innern höre, schreibe ich nieder. Das ist die Methode, die man uns damals lehrte. Das Klavier könnte dabei eher zu anderen Resultaten führen.

F/M: Wenn Sie mit klassischen Musikern spielen, haben diese

dann auch die Möglichkeit zu improvisieren?

MR: Ja, aber bis dahin ist es ein langer Weg. Die meisten müssen zunächst einmal lernen, wie wir phrasieren. Mit meiner Tochter Maxine, die Bratsche spielt, habe ich eine Platte aufgenommen und sie vorher gelehrt, auf die Improvisationen unserer

Auswahl- diskographie

als Leader:

Jazz in Time, EmArcy 1957
 Plus Four, Newport 1958 Jazz Festival, EmArcy 1958
 Max, Argo, 1958
 On The Chicago Scene, EmArcy 1958
 Long As You Are Living, Enja 1960
 We Insist! – Freedom Now Suite, Candid 1960
 Percussion Bitter Suite, Impulse 1961
 It's Time, Impulse 1962
 Drums Unlimited, Atlantic 1966
 Lift Every Voice And Sing – Max Roach with the J. C. White Singers, Atlantic 1971
 The Loadstar, Horo 1977
 Galvary – Live In Japan, Jap. Denon 1977
 Confirmation, Fluid 1978
 Pictures In A Frame, Soul Note 1979
 Chattahoochee Red, CBS 1981
 In The Light, Soul Note 1982
 To The Max!, Enja 1992
 Max Roach With The New Orchestra Of Boston And The So What Brass Quintet, Blue Note, 1996

als Co-Leader:

Jazz at Massey Hall: The Quintet Of The Year, OJC 1953
 Live At The Bee Hive (mit Clifford Brown), CBS 1954
 At Basin Street (mit Clifford Brown), EXPR/IMS Import 1956
 The Long March (mit Archie Shepp), Hat Hut 1976
 Historic Concerts (mit Cecil Taylor), Soul Note 1977
 Birth And Rebirth (mit Anthony Braxton), Black Saint 1978
 One In Two – Two In One (mit Anthony Braxton), Hat Hut 1979

als Sideman:

Pre-Birth Of The Cool (mit Miles Davis), Cicala Jazz Live 1948
 Birth Of The Cool (mit Miles Davis), Capitol 1950
 Ezz-Thetic (mit Miles Davis u. Lee Konitz), Prestige 1951
 Brilliant Corners (mit Thelonious Monk), Riverside 1957
 The Genius Of Charlie Parker Vol 1-8, Verve 1957
 Money Jungle (mit Duke Ellington), United Artists 1962
 The Amazing Bud Powell Vol 1 & 2, Blue Note 1982



Foto: Manfred Müller

in der wir über Bartók, Debussy, Strawinsky diskutierten, unsere Helden damals. In dem Jahr, als Miles starb, habe ich ihm zu Ehren eine große Performance veranstaltet, mit Tänzern und Dichtern. Daraus entwickelte sich das Konzept für das So What Brass Quintet. Es besteht nur aus Blechbläsern, zwei Trompetern, Tuba, French Horn, Posaune und Schlagzeug. Und, was entschei-

großen Musiker wie Parker und Coltrane zu hören und sie dann nachzusingen.

F/M: Vermutlich ist es eine ungeheure Herausforderung für klassische Musiker, sich mit improvisierter Musik auseinanderzusetzen...

MR: So ist es. Aber auch für mich sind diese Begegnungen stets fruchtbar. Gerne erinnere ich mich an das Projekt mit dem Kronos Quartett, das wir bei den Donauschinger Musiktagen aufgeführt haben.

F/M: Gibt es ein vergleichbares Festival in den Staaten?

MR: Schon möglich. Aber die Gründe, warum es auf einmal keine Big Bands mehr gab, sind vielschichtiger. Natürlich wurden viele Musiker in die Army eingezogen, aber die Regierung hat sämtliche Vergnügungen, also auch die Big-Band-Tanzveranstaltungen, derart hoch besteuert, daß es sich nicht mehr lohnte, sie zu engagieren. Das musikalische Leben verlagerte sich also in die kleinen Clubs, wo der musikalische Schwerpunkt ein ganz anderer war. Hier war plötzlich Virtuosität gefragt, man konnte mit drei, vier Kollegen, für weitere Musiker war ja kein Platz auf der Bühne, an der Verbesserung der eigenen Technik arbeiten. Das

hauptein Platz auf den kleinen Bühnen in den Clubs. Und dort konnten nur die besten Musiker, die besten Solisten, bestehen. Alle anderen verschwanden von der Szene. Es war also ein ganz normaler Prozeß, der zum sogenannten Bebop führte.

F/M: Wie kam dieser Begriff eigentlich zustande, darüber kursieren ja viele Geschichten, wie war's wirklich?

MR: Nun, ich war dabei. Wir kamen eines nachts von der Bühne, Dizzie, ich und die anderen. Jemand von der Presse fragte uns, welches verrückte Zeug wir da zum Teufel bloß spielen. Und Dizzie antwortete ihm: „Das ist Bebop“, ein Song, den er gerade geschrieben hatte. Und so machte dann der Begriff die Runde. Der Begriff Ragtime ist übrigens unter ähnlichen Umständen zustande gekommen.

F/M: Vor Jahren haben Sie sich in einem Gespräch über den geistigen Niedergang der weltweiten Kultur beklagt, ja Sie sahen sogar in der Disco-Welle eine internationale Verschwörung am Werk, deren dumpfe Rhythmen die Menschen daran hinderten, sich kreativ mit Musik zu beschäftigen. Sehen Sie Ihre Befürchtungen nach Techno und HipHop in dieser Hinsicht bestätigt?

MR: [lacht] Nun, das habe ich in der Tat einmal geglaubt. Aber mittlerweile habe ich ein anderes Verhältnis dazu, nicht zuletzt durch den Einfluß meiner Kinder, die mich auch mit Rap-Musik bekannt gemacht haben. Ich begreife diese Musik als Teil einer großen soziologischen Veränderung, und ich maße mir jetzt nicht mehr an, über die Musik einer anderen Generation zu urteilen.

F/M: Sie sind einer der letzten Zeitzeugen einer längst vergangenen Epoche. Stört es Sie, daß Sie immer wieder nach Charlie Parker und Miles Davis gefragt werden?

MR: Das nun wieder nicht, nein. Schauen Sie, Mal Waldron rief mich vor kurzem an, und wir sprachen über die alten Zeiten. Er war damals der Pianist von Billie Holiday, und natürlich fragen ihn die Leute genauso über sie aus, wie ich nach den Bebop-Musikern gefragt werde. Aber ich habe damit keine Probleme, im Gegenteil, ich bin sehr stolz darauf, mit Charles Christopher Parker gespielt zu haben. □

Foto: Manfred Müller



Kämpferisch und
fröhlich: Max
Roach im
November '98 in
Paris.

MR: Nein, leider nicht, obwohl es die Voraussetzungen eigentlich gibt. Aber sie nutzen das kreative Potential einfach nicht. Solch experimentelle Musik zur Aufführung zu bringen, dafür fehlt bei uns die Tradition.

F/M: Wenn Sie an Ihre Anfangszeit zurückdenken, welcher Komponist hat Sie am meisten beeindruckt?

MR: Hindemith, das war unser Mann damals. Die Art, wie er Akkorde bildete, sprach uns an und kam unserer Spielweise sehr nahe.

F/M: Halten Sie es für möglich, daß Ihre Musik eine andere Entwicklung genommen hätte, wenn nicht das große „Big-Band-Sterben“ während des Zweiten Weltkriegs eingesetzt hätte?

war die Geburtsstunde der kleinen Bands. Nach dem Krieg konnten wir dann auch in Europa und Asien spielen, das ging bis in die Sechziger so weiter. Der nächste wirklich tiefgreifende Einschnitt erfolgte dann mit den Beatles, seitdem ist im Musicbusiness nichts mehr, wie es früher war. But that's another story.

F/M: Als Sie, Parker, Gillespie und ein paar andere in den Clubs auf der 52nd Street spielten, hatten Sie da das Gefühl, daß Sie Teil einer vollkommen neuen Bewegung sind?

MR: Wie gesagt, der Krieg veränderte alles. Auch die Bedingungen, wie wir probten. Alle Big Bands, ob Ellington oder Glenn Miller, sie alle probten nach Sektionen, die Saxophone, Trompeter, alle probten in ihrer Gruppe. Dazu war jetzt über-

Biographie

Die einschlägigen Fachlexika sind sich nicht einig, in welchem Jahr Max Roach zur Welt kam. Uns ist verbürgt, daß es der 10. Januar 1924 in New Land, North Carolina, war. Keine Frage ist, daß Roach bereits als Kind begann, Schlagzeug zu spielen. Unverkennbar ist der Einfluß von Kenny Clarke, obwohl Roach damals keinen Zutritt zu Kelly's Stable Club auf der 52nd Street hatte, um Kenny live zu erleben. Clarke erinnert sich in seiner Autobiographie an die erste Begegnung mit Roach: „Er pfiff ständig beim Rühren, das schien er zu brauchen, egal, was Bird gerade spielte. Zu der Zeit arbeitete er nur mit den Besen, und als ich ihn danach fragte, gestand er mir, er sei noch nicht so weit, daß er mit Stöcken spielen könne. ‚Ich fang doch gerade erst an‘, meinte er, ‚und ich fänd's toll, wenn Du mir ein paar Sachen zeigen würdest‘, was ich dann auch tat.“

Nach seinem Schulabschluß 1942 spielte Roach mit Charlie Parker im Monroe's Uptown House und stieg gleich in eine musikalische Revolution ein. „Dies betraf auch meine Spielweise am Schlagzeug. Bird war in der Tat dafür verantwortlich, nicht nur, weil sein Stil ein besonderes Trommeln verlangte, sondern auch, weil er so rasante Tempi benutzte, die einen geradlinigen Beat in der Manier von Cozy Cole geradezu unmöglich machten. Wir mußten uns daher Variationen ausdenken.“

Roach war beeindruckt, wie Clarke das große Becken spielte. Vorher hatten sich die meisten Drummer an „Poppa“ Jo Jones und an seiner sogenannten „sock-cymbal“-Begleitung auf der Hi-Hat orientiert. In den dreißiger Jahren war der Basie-Timekeeper neben „Big“ Sid Catlett und Chick Webb der wohl einflußreichste Drummer; ein Triumvirat, das jedoch bald von einer anderen Generation abgelöst werden sollte. Kenny Clarke machte nur den Anfang, Max Roach und Art Blakey traten kurz darauf in Erscheinung. Clarke, in jeder Hinsicht der perfekte Gentleman, war fair genug, im Rückblick die Leistung seines früheren Bewunderers anzuerkennen: „Als ich 1946 aus dem Krieg in Europa zurückkam, war ich erstaunt, welche Fortschritte Max gemacht hatte. Der Junge hatte wirklich einen eigenen Stil gefunden, und ich war begierig, mir einige Dinge anzuzeigen, die sich während meiner Abwesenheit entwickelt hatten.“

Roach war der erste Drummer, der melodische Soli spielte. Streng konstruiert, bis ins Detail durchdacht, entwickeln sie sich in perfekter dynamischer Abstufung. Er besitzt über jedes Teil seines „trap set“, d.h. ein Schlagzeug in spartanischer Grundausstattung mit Bass- und Snare Drum, zwei Tom Toms, zwei Becken und Hi Hat – mehr bedarf es für die Demonstration eines wahren Meisters nicht –, die volle Kontrolle; vielleicht am besten nachvollziehbar an seinem dreiminütigen Meisterwerk „For Big Sid“ auf dem '66er Album „Drums Unlimited“, einer liebevollen Hommage an einen Meister vergangener Zeiten.

Zeit seines Lebens ist Roach ein Experimentator, ein Sucher nach neuen bislang unbeschrrittenen Wegen geblieben. Schon vor über vierzig Jahren trat er den Beweis an, daß das Swing-Feeling nicht unbedingt mit einem 4/4-Takt gleichzusetzen ist („Jazz in 3/4 Time“). Doch bis dahin war es ein

langer Weg voll neuer Erfahrungen und vor allem der Begegnungen mit den besten Musikern ihrer Zeit.

Sein Schallplattendebüt machte Roach bei Coleman Hawkins für das Apollo-Label im Februar 1944. Im selben Jahr gehörte er auch zur ersten Bebop-Combo, dem Gillespie-Oscar-Pettiford-Quintett.

Etwas überraschend verließ Roach die Band, um sich dem Benny-Carter-Orchester anzuschließen. Zusammen mit Parker war er aber dann im Frühjahr 1945 für ein Engagement im Three Deuces wieder mit von der Partie in der Gillespie-Combo. Dizzy meinte rückblickend, diese Gruppe, der noch der Pianist Bud Powell und der Bassist Curley Russell angehörten, habe damals den Gipfel an Perfektion der neuen Musik markiert. Außer Powell waren alle auch bei der berühmten Aufnahme von „Ko-Ko“ für Savoy mit dabei. Als aber Dizzys Sextett im folgenden Monat nach Kalifornien fuhr, nahm Stan Levey den Platz von Roach ein. Max galt zu diesem Zeitpunkt als der vollkommenste aller modernen Schlagzeuger und unterwarf sich einem hektischen Zeitplan voll von Auftritten und Aufnahmeterminen mit Hawkins, Bud Powell, Miles Davis, J.J. Johnson und vielen anderen. Im Frühjahr '47 folgte Roach Parker nach Kalifornien. Mehr als zwei Jahre spielte er mit Parker und ist auf allen Savoy- und Dial-

Aufnahmen der Gruppe zu hören. Mit Duke Jordan am Piano, mit dem Roach allerdings

mehr als einmal wegen verschiedener Auffassung von „time“ aneinandergeriet, Tommy Potter am Baß und Roach am Schlagzeug war diese Parker-Rhythm-Section ein verschworenes Team.

Roach sollte dann wenig später an der Einspielung eines weiteren Meilensteins in der Jazzgeschichte beteiligt sein: Er spielte in der berühmten „Birth Of The Cool“-Band, die Miles um sich versammelte. Im Mai '49 besuchte Roach als Drummer bei Parker das „Paris Jazz Festival“, drei Jahre später war er in Europa auf einer Tournee von „Jazz At The Philharmonic“. Freiberuflich blieb Roach weiterhin erfolgreich und kam schließlich für das legendäre Massey-Hall-Konzert („Quintet Of The Year“) in Toronto 1953 mit Parker und Gillespie wieder zusammen.

Roach entwickelte aber zunehmend Ambitionen, eine eigene Gruppe zu leiten. Im Sommer 1953, nachdem er weitere Studien an der Manhattan School Of Music absolviert hatte, übernahm er den Platz des Schlagzeugers von Shelley Manne bei den Lighthouse All Stars in Los Angeles. Die Westküste war einfach reif für eine „hard-swingende-Post-Bop-Gruppe“ aus dem Osten, wie er sich ausdrückt. Er rief deshalb den jungen aufstrebenden Trompeten-Star Clifford Brown in New York an, erklärte ihm seine Ideen, und die beiden beschlossen, in den Westen zu gehen und gemeinsam eine neue Gruppe aufzubauen. Nach einigen Umbesetzungen gehörten der Pianist Richie Powell, der Tenorsaxophonist Harold Land und der Bassist George Morrow zum festen Stamm der Band, die man als eine Fortentwicklung des Gillespie/Parker Quintetts bezeichnen kann. Brown, ein Fackelträger des modernen Trompetenspiels, und Powell blieben bis zu ihrem tragischen Tod bei einem Autoun-

fall im Juni 1957 Mitglieder der Gruppe. Der plötzliche Verlust traf Roach tief, eine zeitlang zog er sich ganz aus der Musikszene zurück.

Noch Jahre später war er nicht imstande, die gemeinsamen Platten zu hören. Ein weiterer harter Schlag sollte ihn wenig später treffen: Booker Little, der Trompeter, der die Linie Browns fortführen sollte, starb ebenfalls, nachdem er drei Jahre in Roachs Gruppe gespielt hatte. Auch weiterhin förderte der Schlagzeuger Talente, wie etwa die Brüder Tommy und Stanley Turrentine, Ray Draper (als Tuba-Solist eine Rarität), Eric Dolphy, Clifford Jordan, Art Davis und Julian Priest.

1960 spielte Roach mit seiner damaligen Frau, der Sängerin Abbey Lincoln, die „Freedom Now-Suite“ ein, eine Platte, die erst den Auftakt für eine ganze Reihe von musikalischen Statements in den nächsten Jahren bilden sollte und deren Songtitel beredt Auskunft geben über die politi-

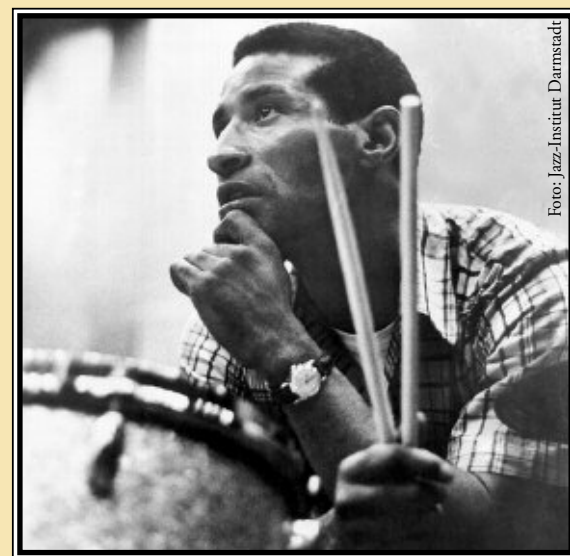


Foto: Jazz-Institut Darmstadt

sche Stoßrichtung: „Freedom Day“, „Tears in Johannesburg“, „Praise for a Martyr“ und „Man from South Africa“. Durch seine politischen Ansichten und entschiedenen Äußerungen verursachte Max Roach mitunter eine heftige Kontroverse in der Presse, etwa, als er zur Unterstützung der Black-Power-Bewegung aufrief. „Max hat einen sehr hohen Preis bezahlt für seine Grundsätze“, erzählt Abbey Lincoln im Rückblick, „die Jazzpresse boykottierte ihn, die Journalisten schrieben über jeden, der ihnen in den Sinn kam, solange es nur nicht Max Roach war.“ Auch in späteren Jahren war sich Roach nicht zu schade, vehement für die Beseitigung aller Rassenschranken und Diskriminierungen einzutreten. Häufig sah man ihn bei Konzerten mit einem Stirnband, darin der Protesthaltung koreanischer Studenten nicht unähnlich, das die Losung „Free Mandela“ trug. Sein Interesse für die afrikanischen Wurzeln des Jazz zeigt sich auch in M'Boom, einem reinen Percussion-Ensemble, das er mit anderen Schlagzeugkollegen in den Achtzigern ins Leben rief.

Roachs Hauptaugenmerk neben seinen Solo- und Duoprojekten gilt seit längerem der reizvollen Kombination von kleiner Besetzung mit großen Orchestern, um das Spannungsverhältnis zwischen improvisierter und auskomponierter Musik immer wieder neu auszuloten.

Jugendbildnis:
Max Roach in
den 50er
Jahren.