

Das Außergewöhnliche finden

Die Gitarristin Sharon Isbin machte von Minneapolis aus ganz allmählich ihren Weg an die Spitze der internationalen Gitarrenszenen. Mit 16 nahm sie nur bei ihrem langjährigen Lehrer in der Heimatstadt Unterricht, begeisterte sich dann, als Julian Bream und Andres Segovia kamen und Gastkurse gaben, für deren Spiel und Unterrichtsstil, ließ sich von Oscar Ghiglia, wohl einem der renommiertesten Gitarre-Pädagogen überhaupt, immer mehr für das Instrument Gitarre begeistern.

Sharon Isbin



Foto: Virgin/Lavigne

Eigentlich war die Gitarre nur ihr Hobby. Viel mehr faszinierte Sharon Isbin die Welt ihres Vaters, der Naturwissenschaftler war und an der Hochschule unterrichtete. „Ich zerlegte Insekten unter dem Mikroskop“, erinnert sie sich, „damit konnte ich Stunden zubringen.“

„Mich haben“, sagt Sharon Isbin, „immer vor allem Dinge fasziniert, die auf bestimmte Weise außergewöhnlich waren. Und die Gitarre war damals so etwas Außergewöhnliches, es gab noch keine

Gitarrenklassen an den Hochschulen. Dazu liebte ich an der Gitarre den Holzgeruch, dieses natürliche Gefühl beim Spiel, den intimen Klang.“ Und die Extreme im Ausdruck des Instrumentes zogen die Gitarristin an: sein lyrischer Charakter einerseits und andererseits seine perkussiven Möglichkeiten.

Das erklärt, warum Sharon Isbins erste Vorliebe dem spanischen Repertoire galt, seiner Wärme und Weichheit und der Fähigkeit zu leidenschaftlichem Ausdruck. Später interessierte sie sich für barocke Musik und Aufführungspraxis, studierte sieben Jahre lang bei der Barockspezialistin Rosalyn Tureck. Anschließend begann die Gitarristin mit der Edition der Bachschen Lautensuiten für Gitarre, nahm diese auch auf – und erreichte mit dieser Einspielung, die einen ungewohnt natürlichen Umgang mit agogischen Ideen der Musik und mit der Verzierungspraxis des Barock demonstriert, ihren ersten wirklich durchschlagenden internationalen Erfolg. Da war sie, die doch schon 1974 ihre erste professionelle Tournee (durch deutsch-amerikanische Institute) unternahm, die 1975 den ersten Preis beim renommierten Gitarrenwettbewerb in Toronto und ein Jahr später als erste Gitarristin überhaupt den Münchner ARD-Wettbewerb gewann, plötzlich ein Begriff. Mit ihrer zweiten CD trug sie ihrer Liebe zum lateinamerikanischen Repertoire Rechnung. Noch in Planung ist eine Aufnahme zeitgenössischer Werke von amerikanischen Komponisten. Schon seit langem arbeitet Sharon Isbin mit Komponisten zusammen; Leo Brouwer etwa widmete ihr seinen Balladen-Zyklus für Gitarre „El Decamerón Negro“.

„Sicherlich sind“, so Sharon Isbin, „für manche Komponisten die spezifischen Klangeigenschaften der Gitarre wenig attraktiv: Dieser leise, friedliche, sanfte und einfache Ton sperrt sich eigentlich gegen Kraftentfaltung und weiträumige Klangpracht. Und den meisten Komponisten, die für dieses Instrument noch nichts geschrieben haben, ist die Gitarre auch einfach fremd. Das ist eine

enorme Aufgabe für uns Gitarristen: uns da zu öffnen, zu erklären, zu initiieren...“ Schließlich sei Gitarrenmusik weit mehr als nur Altbekanntes von Giuliani, Carulli, Carcassi oder Sor – „Musik, die einen auf die Dauer verrückt machen kann...“

Gegen Transkriptionen für Gitarre hat Sharon Isbin übrigens nichts: „Wenn sie so klingen, als seien es Originalkompositionen für Gitarre, dann können sie ungemein effektiv sein. Zum Beispiel Albéniz und Granados: Sie hatten dieses folkloristische Element der Gitarre im Sinn, als sie ihre Stücke für Klavier komponierten. Das rechtfertigt eine Transkription. Wichtig ist es, die Struktur und die Idee auf eine Art und Weise herauszuarbeiten, daß es dem Farbspektrum der Gitarre entspricht.“ Als jüngste Aufnahme der Gitarristin erschien soeben eine CD mit Joaquín Rodrigos „Concierto de Aranjuez“ und „Fantasía para un gentilhombre“ sowie Antonio Vivaldis Konzert für Gitarre (original: Laute) und Streicher RV 93. Gitarrenkonzerte sind – „jetzt, wo man die Gitarre auf natürliche Weise verstärken kann“ – eine weitere Vorliebe Sharon Isbins: „Wenn man im Rahmen eines ganz normalen Sinfoniekonzertes ein Gitarrenkonzert spielt, erreicht man ein völlig anderes Publikum. Nicht nur die Gitarre-Fans. Auf diesem Weg bewegt sich das Instrument – zumindest in den USA – erfolgreich aus seiner Isolation heraus.“ Sichtbares Zeichen dafür: Noch vor wenigen Jahren lud die New Yorker Juilliard School Andres Segovia zwar als Gastdozenten ein, wollte ihm jedoch keine feste Professur übertragen. Erst vor zwei Jahren gab man hier Sharon Isbin als erste Gitarristin die Leitung einer Gitarrenklasse und einer Klasse für Kammermusik mit Gitarre. Nebenbei: Die Gitarre ist eigentlich gar nicht das Instrument, das Sharon Isbin am meisten fasziniert. Ihr Ideal ist die menschliche Stimme – die, wie sie sagt, „direkteste, unmittelbarste Art, sich auszudrücken. Da liegen zwischen Tonproduktion und Klang weder Saite noch Metall noch Holz... Ich habe immer versucht, mit der Gitarre dieser

menschlichen Stimme möglichst nahe zu kommen.“ Weshalb eine weitere aktuelle CD der Gitarristin ein Wunsch-Projekt sein dürfte: „Love Songs and Lullabies“ ist ihr Titel, und Sharon Isbin begleitet Benita Valente und Thomas Allen. Zudem ist es eine Aufnahme, die sich um Grenzen zwischen ernster und unterhaltender Muse nicht schert: Sharon Isbin ist eine begeisterte Cross-over-Gitarristin.

Susanne Benda

Wagners „Ring“ in Brüssel

Erstmals Wagners „Ring“-Zyklus im „Bayreuther Tagesrhythmus“, dazu ganze 22 Rollendebüts – auch zum Abschluß seiner zehnjährigen Intendanz wollten Gérard Mortier und seine Mannschaft den Brüsseler Leitlinien treu bleiben. Somit waren alle bis an ihre Leistungsgrenze gefordert und speziell in der „Walküre“ wurden auch die musikalischen Grenzen unüberhörbar. Doch dieser Schock wirkte heilsam auf Konzentration und Engagement: zu dem durch Fluß und Transparenz beeindruckenden „Rheingold“ kamen nun in „Siegfried“ sozusagen französischer Sinn für Lyrik und Natur, kamen Kraft und Farbensinn für die spezifische „Götterdämmerung“-Harmonik. Was Alt-Wagnerianer als Manko empfanden, stellte sich als eine der Brüsseler Qualitäten heraus: den Finali von „Rheingold“, erstem und drittem „Walküren“-Akt, drittem Akt „Siegfried“ und speziell der „Götterdämmerung“ fehlten Rausch und Grandiosität – da korrespondierten nur einfach musikalische und szenische Interpretation. Silvain Cambreling und Herbert Wernicke waren nicht nur übereingekommen, die Tetralogie als ein Werk in zehn Akten zu sehen, sondern waren sich auch in der konzeptionellen Dramaturgie einig.

Brüsseler „Ring“-Einsichten:

„Guitar Jam“ ist der Name ihres Gitarrentrios, und gespielt wird dort neben Klassik vor allem Bossanova und Jazz. Eine Frau, die das Außergewöhnliche reizt, die Berge besteigt, im Tiefschnee Ski fährt und die Galapagos-Inseln erkunden will, „sobald dort die Cholera-Epidemie ein bißchen abgeklungen ist“, dürfte sich da allerdings zu Hause fühlen.

Wernicke-Cambreling sehen die Handlung als „Welt-Theater“ nach einer großen Katastrophe, aus Musik erwachsend, von ihr getragen und geformt, mit ihr endend. Dem entspricht als durchgängiges Bild über die vier Abende ein ramponiertes Abbild von Wagners Konzertflügel, an dem Erda in Cosima Wagners Maske sitzt, beobachtet, eingreift und vom Machtwahn Hagens am Schluß beiseitegefeht wird. Imagination und Visualisierung einer Welt geschehen heute im Filmstudio; dementsprechend bildet eine halbverfallene Studiohalle das Einheitsbühnenbild, dazu sichtbare Scheinwerfer, wenige Dekorationsteile und ein leinwandgroßer Ausschnitt in der Rückmauer

zeigt „deutschen (Silber-)Wald“ und Hochgebirge; daraus macht die differenzierte Lichtregie Unterwasser-, Bergwerks- und Gipfelflandschaft. Dort wird Walhall als Walhalla installiert, der vergebliche deutsche Traum von Klassik. All dieses Bild-im-Bild-Spiel dient immer wieder der ironischen, entlarvenden Brechung von Realität – das Brüssel der Surrealisten Magritte und Delvaux läßt grüßen.

Entlarvung ist eine wesentliche Leitlinie von Wernickes Inszenierung. Da der Zeigefinger fehlt, wird erst allmählich klar, daß das Bühnenbild dem historischen Foto aus Hitlers Obersalzberg auf Wald und Gebirge nachgebaut ist. Entlarvt wird Wotans vermeintliche Grandiosität, klar gezeigt wird, daß neben dem Rheintöchter-Gold auch Alberich und seine Schlechtigkeit weiterbestehen werden, entlarvt wird, daß Siegmund und Siegfried (als reine und tumbe Toren im Trachtlerlook) scheitern müssen. Durchgängiges Bildsignal dafür ist Alberichs rotes Seil: Ariadne-Faden, der beide Wälungen-Helden führt, der wie eine Schlinge um Walhall(a) hinten auf dem Gebirge liegt, in dem sich Alberich selbst verfängt, Mime

Welttheater mit Blick vom Obersalzberg: Herbert Wernickes „Ring“-Inszenierung in Brüssel.



Foto: Lefebvre

bindet, mit dem die Nornen, Erda und Wotan vermeintlich spielen, denn auch die Assoziation „Blutspur“ ist unausweichlich. Wernicke läßt nämlich sämtliche Toten in der Szenerie liegen, zeigt, wie es trotz all der Leichen bei den Gibichungen zu einer gespenstischen Uniformierung und Militarisierung kommt, alles in einer abermaligen, noch größeren Katastrophe endet – in den Trümmern der eigenen Welt – und nichts dazugelernt wurde.

All dies wurde von einem Ensemble an Sängerpersönlichkeiten in packendes Bühnenleben umgesetzt: Janis Martins strahlender Brünnhilde, William Cochrans bulligem, aber auch lyrischem Siegfried, Franz-Ferdinand Nentwigs bewegendem Wotan, Victor Brauns Wanderer und Gunther, Livia Budais explosiver Fricka und Waltraute, Hubert Delamboyes gleißendem Loge-Debüt, Uwe Schönbecks gefährlicher Mime-Studie (ein singuläres Debüt), Franz-Josef Kapellmanns Alberich auf Neidlinger-Niveau. Musikalisches Theater auf der Höhe der Zeit – ein großes Erlebnis.

Wolf-Dieter Peter

Mit der Erschließung des Fonit-Cetra-Katalogs durch Dino Music werden zahlreiche Tondokumente aus italienischen Rundfunkarchiven auf CD herauskommen, darunter Live-Aufnahmen mit Victor de Sabata, Sergiu Celibidache und Lorin Maazel.

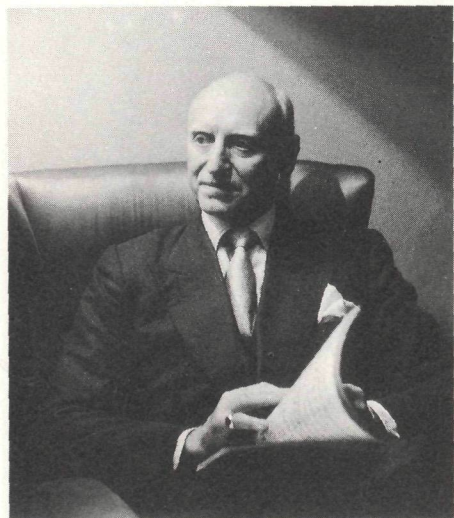
Dino übernimmt Fonit-Cetra-Katalog

Als Ursprungsland der Oper nimmt Italien auf dem Sektor denkwürdiger großer Opernaufführungen immer noch den ersten Rang ein. Die italienische Staatsfirma Fonit Cetra hatte mit Live-Mitschnitten von Opern und Konzerten nie Probleme, denn ihr standen die Tonbänder der ebenfalls staatlichen Rundfunkanstalten zur Veröffentlichung zur Verfügung. Und die Opernhäuser standen dem staatlichen Rundfunk für Übertragungen und Aufnahmen offen. Schließlich hat die italienische Urheberrechtsregelung jahrzehntelang die Interessen des Rundfunks, der Plattenproduktion und der Konsumenten gefördert – zuungunsten der Rechte der Künstler: Die italienische nationale Gesetzgebung sah vor, daß archivierte Aufnahmen schon nach 20 Jahren zur Veröffentlichung frei wurden.

In den Archiven der italienischen regionalen Sendestationen liegen nun unermessliche Schätze von Bändern vieler Opern, legendäre Bühnenergebnisse ebenso wie beachtenswerte Rundfunkproduktionen, die ein Mittelding darstellen zwischen der Bühnenaufführung und der Studioproduktion: Das Werk wurde in der Regel konzertant an einem Stück aufgeführt und unmittelbar übertragen. Aus diesem gewaltigen Fundus hat Fonit Cetra schon in der LP-Ära viele kostbare Momente der Interpretationsgeschichte zugänglich gemacht, darunter nicht nur Opern, sondern auch Instrumentalmusik. Die Fonit-Cetra-Kataloge der frühen 80er Jahre lesen sich wie ein Who's Who der Dirigenten und Instrumentalsolisten und ein Kalendarium großer Konzertereignisse. Durch die Verfügbarkeit von Live-Mitschnitten ihrer Konzerte war auch das Profil von Musikern wie Arturo Benedetti Michelangeli, Sergiu Celibidache, Victor de Sabata, Dimitri Mitropoulos, Furtwängler und Toscanini erst vollständig sichtbar geworden. Nur der Verkauf ihrer Platten außerhalb Italiens bereitete den Italienern Probleme. Das soll sich nun nach dem Willen von Frank Pietzsch, Präsident Europe der Pop-Firma Dino Music, ändern. Nachdem der Vertrieb von Fonit-Cetra-Produkten in der Vergangenheit mehrfach gewechselt hat, sicherte sich Dino einen wichtigen Teil des Katalogs. In Zusammenarbeit mit der italienischen Plattenfirma will Dino wertvolles Material, mit dessen Vermarktung außerhalb Italiens sie nicht gerade glücklich gewesen ist, der CD-hungrigen Welt erschließen. Um das umfangreiche Material zu ordnen und dem deutschen Liebhaber gleich einige Wegweiser durch die Planung mitzugeben, hat Dino seinen künftigen Katalog in fünf Abteilungen mit aussagekräftigen Schlagwörtern eingeteilt. In der Abteilung „Opera“ werden gleich zu Anfang der neuen Kooperation zehn große italienische Opernaufführungen



Fotos: FF-Archiv



The Name for



Classical Music

Sir Colin Davis

Also conducted
by Sir Colin Davis

Mozart

Le Nozze di Figaro
Ⓢ RD 60440 (3 CD)

Mozart

Piano Concertos Nos. 9 & 21
Alicia de Larrocha
Ⓢ RD 60825

Brahms

Symphonies
No. 1 - Ⓢ RD 60382
No. 2 - Ⓢ RD 87980
No. 3 - Ⓢ RD 60118
No. 4 - Ⓢ RD 60383
Symphonieorchester des
Bayerischen Rundfunks



MOZART REQUIEM

Angela Maria Blasi
Marjana Lipovšek
Uwe Heilmann
Jan-Hendrik Rootering
Symphonieorchester des
Bayerischen Rundfunks
Ⓢ RD 60599

Erhältlich bei allen classico Handlern

BMG CLASSICS
BMG ARIOLA HAMBURG GMBH
A BERTELSMANN MUSIC GROUP COMPANY

der Jahre 1951 bis 1957 neu aufgelegt. Darunter sind einige Dokumente mit Maria Callas, doch auch andere Primadonnen wurden berücksichtigt: Renata Tebaldi, Graziella Sciutti und Lina Pagliughi findet man ebenso wie Gundula Janowitz (in einem „Don Giovanni“ mit Nicolai Ghiaurov) und Martha Mödl (in „Elektra“ unter Mitropoulos). Weitere CDs mit denkwürdigen Opernabenden hat Dino nicht neu herausgegeben, sondern übernimmt sie in der italienischen Originalaufmachung von Fonit Cetra. Dazu zählt der legendäre „Scala“-Ring unter Furtwängler. Einige der italienischen Gesangsstars werden mit eigenen Arien-Sammlungen in der Dino-Reihe „Belcanto“ besonders hervorgehoben, wobei gerade bei dieser Reihe das neue Design von Dino Classics ein Gewinn ist.

Der zweite Schwerpunkt bei der Auswahl aus dem italienischen Fundus fiel auf Instrumentalkonzerte. Unter dem Oberbegriff „Concerto“ werden, um nur einige Höhepunkte zu nennen, veröffentlicht: Martha Argerich mit Beethovens op. 101 und den „Kinderszenen“, Svatoslav Richter spielt die „Bilder einer Ausstellung“ und Schumanns „Bunte Blätter“, Celibidache dirigiert Schubert, zwei Schumann-Sinfonien und Bruckners Neunte mit dem RAI-Orchester, Lorin Maazel spielt und dirigiert ein Violinkonzert von Bach. Das Fonit-Cetra-Unterlabel „Italia“, in der Vergangenheit die Nobelserie der Italiener, wird von Dino importiert, und es ist zu wünschen, daß auch bald die Aufführung der „Lyrischen Sinfonie“ unter Gabriel Ferro herauskommt, ein wesentlicher Grundstein der Zemlinsky-Renaissance.

Unter dem Stichwort „Historia“ ist auch die Veröffentlichung von sogenannten „historischen“ Aufnahmen geplant. Daß die Klangqualität von Archivaufnahmen dem heutigen Standard angeglichen wird, ist für Dino-Chef Pietzsch eine Selbstverständlichkeit. Denn wie alle Produzenten glaubt er, daß alte Aufnahmen dem Publikum nicht mehr in ihrer originalen Klanggestalt zugemutet werden können. (Nur ein britischer Hersteller „wagt“ es, die alten Platten unbearbeitet auf CD überspielt anzubieten – und hat sogar Erfolg damit.) Die Fonit-Cetra-

Fachleute verweisen in dieser Hinsicht auf Erfahrungen im Umgang mit den modernsten Techniken. Speziell das von der Firma Sonic Solutions in den USA entwickelte „NoNoise“-Verfahren ist in Mailand von einem eigens dafür ausgebildeten Toningenieur für Tonbänder aus den 50er bis 70er Jahren demonstriert worden. Von den Ergebnissen ermutigt, hat man das Verfahren auch für noch ältere Aufnahmen angepriesen, die nach dem alten Verfahren auf Wachsmatrizen aufgenommen und in Schellack-Scheiben gepreßt wurden. Doch muß eindeutig festgestellt werden, daß die Anwendung von „NoNoise“ für Schellack-Schätze bisher wenig überzeugend verlief. Glücklicherweise muß die musikalische Qualität einer historischen Aufnahme für den heutigen Hörer nicht „verbessert“ werden.

Helmut Haack



Foto: FF-Archiv

„Ihre Stimme ist von metallischer Härte, intellektueller Strahlkraft und voll dämonischer Tiefen, ihre Darstellung ist das Ergebnis einer absoluten Identifikation mit der Rolle“ (Wieland Wagner über Astrid Varnay).

50 Jahre auf der Opernbühne

Du bist der Lenz' sung by Miss Varnay, making her debut today, singing Sieglinde in place of Madame Lotte Lehmann...“ – diese Radio-Ansage beendete am Vormittag des 6. Dezember 1941 die seit dem Vortag andauernde Aufregung. Da nämlich hatte Lotte Lehmann wegen Indisposition abgesagt; nach kurzer Überlegung kamen die Direktion der Metropolitan Opera und Dirigent Erich Leinsdorf überein, der 23jährigen Astrid Varnay, die einige Zeit zuvor in einem zweistündigen Vorsingen quer durch Wagners „Ring“ überzeugt hatte, deren Debüt für den Januar 1942 als Elsa in „Lohengrin“ vorgesehen war, sofort eine Chance zu geben und die Rundfunkübertragung aus der Met zu retten (Walküre: Myto/TIS 3 CD 913.14). Die erfahrenen Kollegen waren Hilfe und Stütze: Lauritz Melchior als Siegmund, Alexander Kipnis als Hunding, Helen Traubel als Brünnhilde. Dem Sensationserfolg folgte eine stupende Karriere – Stoff für Lexika-Spalten und Biographien, für Rundfunksendungen und Fernseh-Talkshows –, eine Karriere über 50 Jahre hinweg bis heute. Denn in der eindringlich dichten Schaaf-Inszenierung von Mussorgskys „Boris Godunow“ im Münchner Nationaltheater werden die beiden Kinder des Zaren zum Gespräch mit dem Vater natürlich von ihrer Amme auf die Bühne geführt: einem schwarzgewandeten, matriarchalischen Ungetüm, das nur mit Blicken, mal lauernd, mal eisig, mal unnahbar, mal drohend das Familiengespräch und schließlich wissend Schuiskis Meldung vom toten Zarewitsch begleitet. Stumm, aber sprechend: Astrid Varnay, 50 Jahre auf den Brettern, die für sie und durch sie meist „die Welt“ bedeutet haben.

Ein „Opern-Elternhaus“ hat dazu sicher das Fundament gelegt: Der Vater Tenor und Regisseur, die Mutter Sopranistin und Gesangslehrerin. Die häusliche Aus-

bildung hat später Hermann Weigert, der Studienleiter an der Met und spätere Ehemann, vertieft, er hat Artikulation und Interpretation geformt und verfeinert, später kontrolliert und beruhigend gewirkt – denn natürlich wurde Raubbau an der Stimme getrieben, von den Impresarii und Direktoren und ohne den Widerstand des Theater-Vollbluts. Doch die früh hörbaren Abnutzungerscheinungen beeinträchtigten nie die Wirkung „der Varnay“.

„Lernen Sie, mit dem Ton zu handeln“. Diese Maxime des singulären Theaterpraktikers Stanislawski hat Astrid Varnay verinnerlicht und projiziert, in jugendlich-dramatischen, hochdramatischen, wenigen belkantesken, schließlich in Mezzo- und Charakterrollen. Lange vor Felsensteins Musiktheater, vor den Regiegrößen eines Wieland Wagner und Günther Rennert, vor der Dominanz des „Regie-Theaters“ auf den Opernbühnen der 70er Jahre stand da eine Künstlerin auf der Bühne, die sich nie eitel-selbstgefällig auf den klanglichen Mitteln ihrer Stimme ausruhte. Immer waren darstellerische Intensität und psychologische Suggestionskraft überwältigend, was Wieland Wagner für sein entrümpeltes Neu-Bayreuth in dem Satz zusammenfaßte: „Was brauche ich einen Baum auf der Bühne, wenn ich Astrid Varnay habe!“ Immer hatte „die Varnay“ die künstlerische Kraft zur erfüllten hochexpressiven Geste, früh schon und bis heute besaß sie den Mut zum abgründig Wilden und – in einer Kulturwelt des Chics und des Designs – zum entstellend Häßlichen. Sie ließ ihr Publikum damit sehend und hörend erlebend, daß nicht „Schönheit“ Ziel der Kunst ist, sondern „Wahrheit“. Ein wunderbar ernster Grund „Danke“ zu sagen – und „Noch viele Auftritte“ zu wünschen. Wolf-Dieter Peter

Regen fällt auf das nasse Pflaster. Eine junge Frau überquert die Straße. Ihr Gesicht wirkt verstört. In ihren Augen spiegelt sich Melancholie. Jene Melancholie, die sich auch in dem langgezogenen vibratolosen Trompetenton findet, der beinahe schwerelos über der Szenerie zu schweben scheint. Filmmusik. Oder eben doch nicht, denn was der damals dreißigjährige Miles Davis da im abgedunkelten Pariser Studio zu den laufenden Filmbildern improvisiert, ist alles andere als ein künstlerischer Kompromiß. Kein verhaßter Broterwerb, sondern eine Musik, die auch ganz ohne Bilder auskommt, ohne Louis Malles „Ascenseur pour l'échafaud“ mit der atemberaubend schönen Jeanne Moreau; eine Musik, die sich um Miles' Trompetenspiel zu ranken scheint, im Mittelpunkt jener Ton, der wie kein anderer zur Chiffre existenzieller Verlorenheit geworden ist, der Jazzgeschichte geschrieben hat.

1957 – es war Miles' erste Reise nach Europa – lag ihm die Existenzialistenelite des Club St. Germain zu Füßen, Boris Vian, Juliette Greco und Jean-Paul Sartre. Miles Davis hatte damals schon mit Charlie Parker und Dizzy Gillespie gespielt, galt als Wegbereiter des Cool Jazz und war so etwas wie ein Star, aber eine solche Sympathie über alle Rassenschranken hinweg war für ihn neu. Dabei kam Davis keineswegs aus den ärmlichen Schwarzenghettos, wie so viele seiner Kollegen. 1926 geboren, wuchs er in behüteten Verhältnissen auf. Sein Vater war Zahnarzt; die Familie gehörte zur etablierten schwarzen Mittelschicht von East St. Louis.

„Ich hole aus den Leuten nur 'raus, was in ihnen drin ist“, hat er einmal gesagt. Mit einem untrüglichen Gespür für Qualität besetzte er seine Bands über die Jahrzehnte immer mit den besten, den innovativsten Musikern der Szene. Und er ließ sie miteinander spielen, oft ganz ohne vorherige Absprachen. Miles setzte auf die Spannungsmomente einer unmittelbar erfundenen, offenen und spontanen Musik. Und die Aufnahmen geben ihm Recht.

1969 – „Bitches Brew“ wird eingespielt, das Album, das die unversöhnlichen musikalischen Ge-

Miles Davis – die Grenze des Sagbaren



Foto: Friedhelm Fetz

gensätze des Jazz und Rock zusammenbindet. Miles experimentiert nun zunehmend mit elektronischen Verfremdungen und verzerrt seine Trompete mit einem Wah-Wah-Pedal. Die Demontage des eigenen Tons beginnt. Über den dichten perkussiven Klangteppich bläst Miles nur mehr abstrakte, kryptische Kürzel. Da ist die Grenze des Sagbaren erreicht. Und die Kritiker sprechen Mitte der 70er Jahre vom Ende eines Mythos. Miles muß sich schwerkrank zurückziehen. Erst Anfang der 80er gelingt ihm das Comeback. 1991 steht er am Bühnrand, gebeugt. Die Trompete tief zwischen den Knien, sucht er den Ton. Und da ist er wieder, dieser weiche, gedämpfte, langgezogene einsame Sound.

Miles Davis ist tot. Er starb am 28. 9. 1991 in seinem Haus in Santa Monica/USA. Tilman Urbach