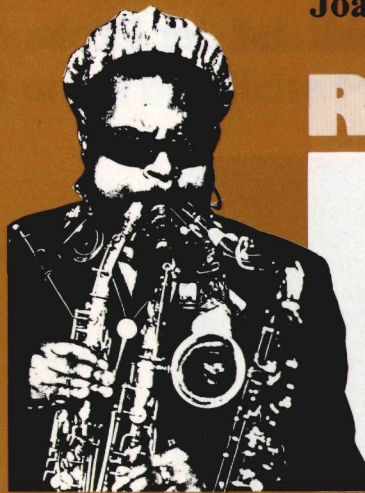




Rahsaan Roland

Kirk

1936-1977

„God Loves Black Sound.“ Das war Rahsaan Roland Kirks Credo. Gott liebt schwarzen Sound. Man kann einen guten Teil der Geschichte schwarzer Musik an Roland Kirks Platten demonstrieren. Da gibt es „Thank you, Bird“ und „New Orleans“ in zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Sätzen einer Suite, und darauf folgt Duke Ellingtons und Billy Strayhorns „Satin Doll“ und daran anschließend ein Thema aus Dvořáks „Symphonie aus der Neuen Welt“, das Dvořák zwar nicht – wie immer noch in bestimmten Musikbüchern zu lesen steht – aus schwarzen Spirituals übernommen, aber doch in deren Geist geschrieben hat und das nun von Roland Kirk gleichsam wieder zurückgeholt wird in die Welt des „black sound“. Ein anderes seiner Stücke heißt „From Bechet, Byas and Fats“: Da wird – so hat Roland Kirk es erklärt – der große Orleans-Musiker auf dem Manzello, Fats Waller vom Baß und Piano und Don Byas vom Tenor personifiziert. „Natürlich versuche ich nicht, ihre Musik Note für Note nachzuspielen. Es ist die Stimmung, in die sie mich versetzen und aus der heraus sie mich zu dem inspirieren, was ich selber spielen möchte.“ Auf der gleichen Platte („Rip, Rip & Panic“) gibt es das dem Tenorsaxophonisten Lester „President“ Young gewidmete „No Tonic Pres“. Roland: „Das Stück basiert auf einem Riff, den ich Pres (Lester Young) spielen gehört habe. Ich habe diesen Riff ausgedehnt – über mein ganzes Horn hinweg, von den tiefsten Tiefen zur höchsten Höhe. Ich kenne Pres' Musik. Deshalb bin ich in der Lage, mich selbst zu erweitern auf der Basis dessen, was er getan hat, statt einfach seine Figuren nachzublasen... Leute, die Pres kopieren wollen, verlieren ihn, weil sie sich selbst nicht ins Spiel bringen.“

Sich selbst erweitern auf der Basis dessen, was seine Vorläufer gespielt haben: das hat Roland Kirk sein Leben lang getan. Auf seinen Platten entfaltet sich der Kosmos schwarzer Musik: Bud Powell, Bird, Sidney Bechet, Billie Holiday (in Kirks „Lady's Blues“), Clifford Brown, John Lewis, Horace Silver (in dem schönen Stück „Silverisation“), Charles Mingus (zum Beispiel in dessen Gospel-inspirierten „Ecclesiastics“) und immer wieder John Coltrane, etwa in „Something for Trane“ (da Trane could have said“ oder in dem bewegenden Coltrane-Memorial-Stück, das er auf dem Newport-Jazz-Festival 1968 aufnahm, als die Jazz-Welt unter dem Eindruck des Todes dieses großen Jazz-Musikers stand: zusammengesetzt aus Duke Ellingtons und Billy Strayhorns „Lush Life“, aus Mongo Santamarias „Afro Blues“ und aus Coltranes eigenem „Bessie's Blues“, der seinerseits der großen Blues-Sängerin Bessie Smith gewidmet ist.

Ich kenne keinen zeitgenössischen Jazz-Musiker, in dessen Werk das Bewußtsein Schwarzer Musik so lebendig, so ständig präsent ist wie bei Rahsaan Roland Kirk. „Jazz ist schwarze Klassische Musik“, sagt er, „und wir müssen etwas dafür tun, daß die Leute das begreifen. Sie müssen begreifen, daß diese Musik genauso klassisch ist wie Beethoven oder Mozart. Der einzige Unterschied ist: Die eine Klassische Musik ist weiß, die andere ist schwarz.“

Ich werde nie vergessen, wie ich Roland Kirk zum ersten Mal hörte. Ich weiß nicht, ob er damals wirklich noch Straßenmusikant war (wie zuhause in seiner Heimatstadt Columbus, Ohio), aber er spielte auf der Straße: drei Saxophone im Mund, vor dem „Hotel“ stehend, in dem er wohnte, einer ärmlichen Absteige auf der South Side, dem schwarzen Getto Chicagos. Kinder, Frauen, die auf dem Wege zum Einkaufen waren, ein paar alte Männer standen um ihn herum und hörten zu.

Ein paar Tage später – im Juni 1960 – nahm mich Don DeMichael, damals

Chefredakteur der Zeitschrift „down beat“, ins Plattenstudio von Chess-Records, der Chicagoer Blues-Firma, mit. Als ich den Kontrollraum betrat, noch bevor ich einen Blick durch die Glasscheibe ins Studio werfen konnte, hörte ich drei Saxophonisten. „A nice sax section you got there“, sagte ich zu Jack Tracy, der offensichtlich als Produzent fungierte. Tracy darauf: „Das ist keine Gruppe, das ist nur ein einziger Saxophonist.“ Ich: „???“ – und Tracy: „Er heißt Roland Kirk.“ Und dann sah ich, nachdem ich mich in den kleinen, dicht besetzten Kontrollraum noch ein paar Schritte weiter hineinschieben konnte, den gleichen Mann, den ich ein paar Tage vorher auf der Straße gesehen hatte.

Nach der Aufnahme fragte ich Roland, ob er nach Deutschland kommen und auf einem Jazz-Festival in Essen spielen wolle. (Auf den Essener Jazz-Tagen probierten wir damals aus, was wir ein paar Jahre später auf den Berliner Jazz-Tagen in die Tat umsetzen.) Roland Kirk sah mich an, als spräche ein Verrückter zu ihm. Jahrelang war er durch Gettos und ärmliche Kneipen gezogen – und hier kam nun jemand, der ihn nach Deutschland holen wollte. Er glaubte mir nicht. Erst als er sein Ticket in der Hand hielt, fing er zu glauben an.

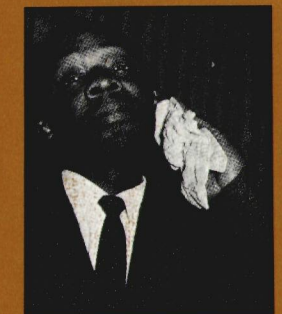
Ich schrieb einen begeisterten Artikel, aus dem im „down beat“ und anderswo zitiert wurde: „Roland Kirk hat die wilde, ungezähmte Kraft eines Straßenmusikanten, verbunden mit der Subtilität eines modernen Jazz-Musikers. Er ist wie einer der blinden Bluesmusiker, die in den Südstaaten mit dem Bündel ihrer Habseligkeiten und einem Instrument um den Hals herumlaufen und einfache Blues und Spirituals spielen – aber das alles hineinverpflanzt in die Welt des modernen Jazz. Kirk ist ein lebendiges Symbol für vieles, was in diesen Jahren im Jazz geschieht: Kultiviertheit aus Primitivität, sophistication aus wilder Kraft, Sensibilität aus Ursprünglichkeit...“

„Gott liebt schwarzen Sound“



Ein paar Monate später stand Roland Kirk wirklich auf der Bühne der Gruga-Halle in Essen: sein erster Festival-, ja überhaupt der erste Konzert-Auftritt seines Lebens! Der unbekannte Kirk erspielte sich einen Triumph in Essen – inmitten illustrier Konkurrenz von lauter berühmten Jazz-Musikern: Jay Jay Johnson, Coleman Hawkins, Buck Clayton, Buddy Tate, Dicky Wells, Bud Powell, Ella Fitzgerald... Weil es damals noch nicht so viele Jazz-Festivals gab, berichteten die Fachzeitschriften sogar in den USA mit Überraschung von den Erfolgen des unbekannten Mannes in „Old Germany“.

Nach den Essener Jazz-Tagen nahm ich Roland Kirk mit nach Baden-Baden und produzierte dort eine Fernseh-Sendung, in der er von Oscar Pettiford am Baß und Kenny Clarke am Schlagzeug



Kenny Clarke

begleitet wurde, der besten Rhythmus-Gruppe, die wir damals in Europa hatten; die Sendung ist rund um die Welt gegangen, von vielen Stationen übernommen. Jahre später hat Kirk einem Interviewer in London gesagt: „Mein Leben begann in Columbus/Ohio, aber mein Erfolg begann in Deutschland.“

Roland Kirk wurde 1935 in Columbus/Ohio geboren. Als er zwei Jahre alt war, wurde er blind („Ich glaube, eine Schwester tropfte zuviel Medizin in meine Augen und meine Mutter bemerkte es zu spät“). Solange er denken konnte, wollte er Musiker werden. Sein erstes Instrument, als er vier war, war ein Wasserschlauch: „Mein Onkel



pfliegte uns zu besuchen und Klavier zu spielen und er spielte wirklich „groovy“, in so guter Stimmung, mit so viel Gefühl; weißt du, zu der Zeit wußte ich noch nicht, was „groovy“ ist, aber es klang einfach gut und ich wollte mitmachen und deshalb ging ich in die Küche und da fand ich diesen alten Schlauch und dann habe ich einfach drauf geblasen.“

„Nach dem Schlauch fing ich an, ein Signalhorn zu blasen, denn meine Familie, mein Vater, meine Mutter und ich gingen in den Ferien immer in ein Sommerlager. Meine Eltern arbeiteten dort und ich wollte auch etwas tun, um schon etwas Geld mitzuverdienen. Ich war sieben oder acht und ich blies im Lager morgens das Signalhorn zum Aufstehen... Dann wollte ich Trompete spielen. Und ich spielte sie wirklich, aber der Doktor sagte, ich solle damit aufhören, weil es zuviel Druck auf meine Augen sei. Deshalb habe ich angefangen, Saxophon zu spielen.“

Als Roland elf war, spielte er bereits in örtlichen Rhythm and Blues-Bands, aber seinen ersten wirklichen Job hatte er vorher: nicht als Musiker, sondern in einem Warenhaus. Er mußte dort Klei-

der zusammenlegen. Und obwohl er blind war, tat er das akkurater als die hierfür angestellten Mädchen.

Als Roland mir über seine Arbeit im Department Store erzählte, mußte ich an sein Hotelzimmer 1960 in Essen denken. Als er dort ankam, hatte er seinen ganzen Koffer ausgepackt – unendlich viel Kleinigkeiten: Isolierband, Schraubenzieher, Zangen, Saxophon-Blätter... Er legte das alles an verschiedene Stellen, und ich dachte mir: Wie kann er das je wiederfinden? Aber drei, vier Tage später, wenn er es brauchte, griff er an genau die Stelle, an die er es gelegt hatte und fand sofort, was er suchte. Später, in New York, bemerkte ich: Selbst, wenn er etwas wochenlang nicht angerührt hatte, kam es fast nie vor, daß er etwas suchen mußte. Er griff wie ein Sehender nach den Dingen und hielt immer genau das in der Hand, was er gerade benötigte.

Seit Roland 14 war, leitete er eigene Bands. Das hat er sein ganzes Leben lang getan – außer in den anderthalb Jahren, in denen er bei Mingus spielte.

„Aber“, so Roland, „ich war nicht zufrieden mit dem, was ich aus meinem Horn herausholte. Ich konnte viel mehr hören, als ich spielen konnte.“ „Als ich 16 war“, so erzählte er dem Jazz-Kritiker Leonard Feather, „hatte ich einen Traum. Mir träumte, daß ich drei Instrumente gleichzeitig spielte. Am nächsten Morgen ging ich zum Musikgeschäft und probierte alle Rohrblatt-Instrumente, die ich finden konnte, aus. Keines hatte den Sound, den ich in meinem Traum gehört hatte. Als ich es schon fast aufgeben wollte, nahmen sie mich in den Keller, um mir zu zeigen, was sie „Abfall“ nannten. Und da fand ich, was ich suchte.“

Roland Kirk fand zwei Saxophon-ähnliche Instrumente, die in den spanischen Pasodoble- und Marschbands des vergangenen Jahrhunderts verwendet worden sind, gleichsam „Ahnherren“ des heutigen Saxophons: das Manzellino, das wie ein Sopransaxophon aussieht, aber einen nach oben weisenden Trichter besitzt, und das Stritch, das eine Klarinetten-artige Form besitzt. Diese Instrumente, verbunden mit dem Tenorsaxophon, wurden zu seinen Markenzeichen. Er steckte sie alle zugleich in den Mund – „wie ein Kind, das drei Bananen zugleich aufessen will“.

Roland Kirk: „Manche Leute glauben, es ist nur ein Trick, eine Verkaufsmasche, aber das ist es nicht. Ich höre Sirenen und all diese Klänge in meinem Kopf, wenn ich spiele. Selbst Musiker haben mir manchmal gesagt, daß das, was ich mache, nichts mit guter Musik zu tun habe. Aber alles, was dich befähigt, etwas Schöpferisches zu tun und wirklich etwas auszudrücken – das ist Musik für mich...“ Auch Jahre später noch hatte Roland Angst, daß man ihn als „Musical Clown“ bezeichnen könne, weil er drei Instrumente gleichzeitig blies. Er konnte sehr ärgerlich darüber werden.

Roland Kirk hat nie aufgehört, sein Instrumentarium zu erweitern. Pfeifen und Sirenen kamen hinzu, die verschiedensten Flöten, auch eine Nasenflöte, so daß er gleichzeitig die eine Flöte mit dem Mund, die andere mit der Nase blasen konnte – und wenn er dann außerdem noch vokalisierte, entstand ein dreistimmiger Klang.

Als ihm einmal beim Tenorsaxophon-Spielen das Blatt sprang, nahm er das Mundstück ab und blies ohne Mundstück weiter. Roland: „It worked like a brass-instrument.“ Von da an hat er diesen Klang geliebt: die Verwendung des Saxophons als Blech-Blas-Instrument. Später konstruierte er sich ein Instrument, das er „Surolophone“ nannte, eine Art Zug-Posaune für Kinder, aber nun umgekehrt: nicht mit einem Posauen-, sondern mit einem Saxophon-Mundstück geblasen. Gern spielte er auch Kazoo und einen selbstgebauten „Summ-Kasten“, den er „evil-box“ nannte, Roland Kirks „Büchse der Pandora“. Das alles hingte er sich um den Hals – alles zusammen rund 30 Kilo schwer! Roland hielt es mit unendlich viel Schnüren und Strippen und Isolierband zusammen, und er fand immer im genau richtigen Augenblick das Instrument, das er brauchte. Dell Shields von der Radio-Station WLBB hat Rolands Instrumente gezählt: 45 Stück!

Roland Kirk lebte in einer Welt aus Klängen. Dieser Satz schreibt sich leicht hin, aber man muß sich vergegenwärtigen, was er bedeutet: Klänge waren für ihn das, was andere Menschen sehen oder greifen können. Sein Raum war ein Klangraum – wie der Raum sehender Menschen ein Zimmer ist oder ein Haus oder ein Platz – und diesen Raum füllte er schöpferisch. In seiner Musik gibt es klirrende Gläser, vorbeifahrende Autos, Straßengeräusche und die trappelnden Schritte eines nach Hause kommenden Menschen, das Klicken der Steptänzer, das Klängen der Registrierkassen, rasende Eisenbahnzüge: was immer er hörte, es wurde Musik für ihn – oder zumindest: Er prüfte es darauf, ob es sich für seine Musik verwenden ließ.

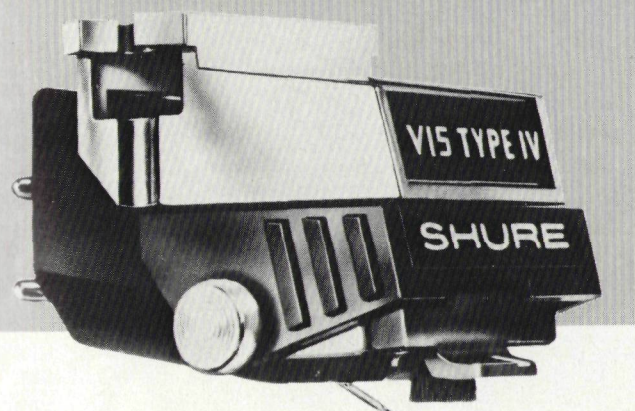
Er hat an Musik gehört, was immer er hören konnte. Mitte der sechziger Jahre ließ er mir einen Brief schreiben: es gäbe da in Deutschland einen neuen Mann namens „Stockhouse“ (so ließ er den Namen schreiben); ich möchte ihm doch unbedingt etwas von ihm schicken, und dann schickte ich ihm Platten und Bänder mit Stockhausens Werken. Auf einer seiner Platten hat er ein Thema aus Hindemiths Oper „Mathis der Maler“ verwendet (das seinerseits zurückgeht auf ein deutsches Volkslied aus dem 13. Jahrhundert: „Es sangen drei Engel“; auch Albert Mangelsdorff hat es gespielt). Gelegentlich gibt es bei Kirk Klang- und Geräusch-Montagen im Stile von Edgar Varese. Anfang der siebziger Jahre fing er an, indische Musik zu hören. Ich schickte ihm die Platte, die ich in Bali aufgenommen

Tatsache: Typ IV bringt - was gespielt wird.

Neu!

Shure V 15 Type IV
**SUPER
TRACK IV**

Stereo Dynetic® Tonabnehmer System



Die Entwicklung eines überlegenen Abtast-Systems, das alle bisherigen Tonabnehmer übertrifft, stellt heute eine außerordentliche Herausforderung dar.

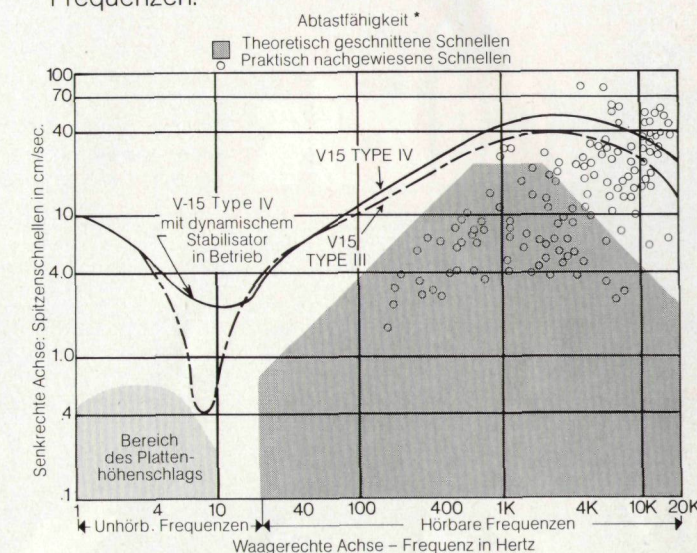
Unsere Antwort ist das neue Shure V 15 Typ IV.

In mehrjähriger Forschungs- und Entwicklungsarbeit entstand ein von Grund auf neu durchdachtes System, das sich deutlich vom bisher erreichten Leistungsniveau abhebt. Sein hoher Fertigungsstandard, seine eindrucksvollen technischen Daten und seine beispiellose Musikalität erfüllen Ansprüche, vor denen die Technik bisher versagte.

Wir haben den Fortschritt weiterentwickelt. Typ IV bringt, was gespielt wird.

Mehr Leistung:

- Verbesserte Abtastfähigkeit in allen hörbaren Bereichen, besonders bei den kritischen mittleren und hohen Frequenzen.



* Abtastfähigkeit gemessen am SME 3009 Tonarm bei einer Auflagekraft von 10 mN (1p).

- Die dynamisch stabilisierte Abtastung des V 15 Typ IV beseitigt alle durch Plattenhörschlag verursachten Probleme: Schwankende Auflagekraft, variierender Abtastwinkel und Tonhörschwankungen gehören der Vergangenheit an.
- Das Reinigungssystem des V 15 Typ IV entfernt Staubteilchen und -fasern.
- Die elektrostatische Entladung der Schallplatte durch das V 15 Typ IV verhindert die Ansammlung von Staubteilchen und verlängert die Lebensdauer ihrer Schallplatten.
- Mit dem hyperelliptisch geschliffenen Abtaststift werden harmonische und Intermodulationsverzerrungen drastisch verringert.
- Der lineal-gerade Frequenzgang reduziert die Maximalschwankung auf ± 1 db.
- Die verringerte dynamische Masse des bewegten Systems vermindert die mechanische Impedanz und erreicht damit eine überragende Abtastung auch bei äußerst geringen Auflagekräften.

Verlangen Sie unsere kostenlose Broschüre, Kennziffer AL 569. Sie ersehen daraus, wie weit die SHURE-Forschung und -Entwicklung den Stand der Technik vorangetrieben hat. SHURE Vertretungen informieren Sie.



Deutschland: Sonetic Tontechnik GmbH, Frankfurter Allee 19-21, 6236 Eschborn
Schweiz: Telion AG, Albisriederstr. 232, 8047 Zürich
Österreich: H. Lurf, Reichsratstr. 17, 1010 Wien

Niederlande: Tempofoon, Tilburg
Dänemark: Elton, Dr. Olgasvej 20-22, Kopenhagen F
Belgien: Belram S. A., Ave. des Mimosas 43, 1150 Brüssel

hatte. Als ich ihn ein paar Jahre später auf den Berliner Jazztagen traf, sang er sie mir vor.

Unter dem Einfluß indischer und arabischer Musik entwickelte Roland sein „Circular Breathing“. Am eindrucksvollsten demonstrierte er es in seinem „Saxophon-Concerto“ von 1973: eine 21 Minuten lange Saxophon-Linie, bei der er kein einziges Mal Atem zu holen scheint. Es ist wie ein Wunder: Die Linie erneuert sich ständig aus sich selbst. Sie fließt und fließt und nirgendwo, 21 Minuten lang, gibt es auch nur den kleinsten Bruch, der ihm Zeit gelassen hätte, Atem zu holen. Es ist eine Technik, die die Zoukra-Bläser der Beduinen-Karawanen und die indischen Shenai-Spieler geschaffen haben. Einige amerikanische Jazz-Musiker haben versucht, sie zu übernehmen. Niemand beherrschte sie so meisterhaft wie Roland

Kirk. Mark Davis nannte das „Saxophon-Concerto“ ein „Non-stop-Breathathon“: einen Marathonlauf für einen Saxophonisten – und das genau war es.

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre experimentierte Roland mit elektrischen und elektronischen Klängen. Er probierte aus, was sich ihm anbot, aber ein paar Jahre später stand für ihn fest: „Ich bin der Meister meines Instrumentes und ich brauche keine Elektrizität, um meine Musik zu präsentieren. Weißt du, all diese verdammte Elektrizität gibt keine Antwort. Sie hatten keine Elektrizität in Afrika, wo all diese wunderbare schwarze Musik herkommt.“

„Nächstens wirst du auch noch einen Stecker in die Wand stecken müssen, wenn du eine Frau lieben willst. Für mich ist das Schlimmste an der elektronischen Musik, daß ein Musiker mit einem Mal das Gefühl bekommt, er hat so viel power, so viel Kraft und Gewalt, wie er nie zuvor in seinem Leben gehabt hat... Ich glaube, daß die elektrische Musik einen Haufen Leute verdorben hat, weil sie ihnen ein falsches Machtgefühl gibt... Man kann zu einem Punkt kommen, wo die Elektrizität auf dem Musiker spielt, statt umgekehrt. Es war wunderbar, in den 50er Jahren nach Detroit zu fahren und all die tollen Klavierspieler dort zu hören: Tommy Flanagan, Barry Harris, Boo-Boo Turner, Hugh Lawson, Claude Black und all die anderen. All diese Burschen hatten einen eigenen Stil. Es war der ‚Detroit-Sound‘. Und dann konntest du nach Chicago gehen und Klavierspieler wie Ahmad Jamal, John Young und Jodie Christian hören und auch die hatten ihren eigenen Stil. Und dann fuhrst du herüber nach Kalifornien und dort gab es wieder Leute mit einem anderen Stil. Wenn du nach New York zurückkamst, konntest du die New Yorker Sachen hören. Und die Philadelphia-Sachen. Heute aber klingen all die elektrischen Pianospiele gleich.“

„Die meisten jungen Musiker, die heute auf die Szene kommen, haben nicht mehr ihren eigenen Stil. Jedenfalls nicht für meine Ohren. Du kommst in irgendeine Stadt und hörst dort eine elektrische Band und dann kommst du in eine andere Stadt und hörst dieselbe Art von Elektrizität...“

Früher konnte man von Columbus/Ohio nach Cleveland/Ohio fahren und im Radio die verschiedensten Dinge hören: Heute hörst du dieselben Sachen, dieselben Programme, dieselben Diskjockeys, dieselben Nachrichten, dieselbe Musik – überall im Land.“

Auch Menschen waren für Roland Kirk „Sounds“: „Das ist es, wie ich mir eine Vorstellung von einer Person mache – durch seine Stimme.“ 1973 spielte er auf den Berliner Jazztagen. Jemand führte ihn zum Musiker-Foyer der Berliner Philharmonie hinein. Ich stand etwa zwölf Meter vom Eingang entfernt und unterhielt mich mit einem Bekannten. In dem allgemeinen Stim-



marantz®

Musik wird wahr.



Erst die wahrheitsgetreue Wiedergabe von Musik öffnet uns die Augen beim Hören, läßt uns Musik erleben und erfühlen, erlaubt uns, den Gedanken eines Komponisten wirklich nahezukommen. Der Fotograf Peter Klumbach hörte George Zamphir „Flute de Pan“ auf einer Marantz-Anlage. Was er dabei sah, fotografierte er für uns. Marantz ist weltweit der Name für HiFi der Superlative.

Sorgfältige Endkontrollen und eine überdurchschnittliche deutsche Vollgarantie stehen für die hochwertige Qualität unserer HiFi-Bausteine. Marantz-Technik ist perfekt, oftmals perfekter als die meisten Meßinstrumente. Im HiFi-Fachhandel können Sie unter mehr als 60 Marantz-Komponenten auswählen. Gern nennen wir Ihnen Bezugsquellen in Ihrer Nähe.

SUPERSCOPE GmbH · Max-Planck-Straße 22 · 6072 Dreieich



mengewirr, das dort während der Jazztage herrscht, kann ein normaler Mensch unmöglich auf eine solche Entfernung die Stimme eines anderen erkennen. Roland blieb am Eingang stehen und rief: „That's Joe Berendt standing over there. Joe, come to me.“ Ich hatte damals Roland Kirk drei Jahre lang nicht gesehen.

Seit 1970 nannte er sich Rahsaan. Der Name war ihm im Traum gekommen. Viele Dinge in Rolands Leben begannen mit einem Traum: „Dieser Name hat mit meiner Religion zu tun. Es ist die Religion von Träumen und Geistern. Vergangenes Jahr, am Tage vor meinem Geburtstag, träumte ich von einem Haufen Leute, die mich ‚Rahsaan, Rahsaan, Rahsaan‘ riefen.“ „Meine Musik entsteht aus einem Traum, der mir geschah.“

Jedes Mal, wenn man Roland wieder sah, kam er mit ein paar neuen Instrumenten an. Er hätte Bastler, Techniker, Erfinder werden können und wäre in diesen Berufen genauso gut geworden wie als Musiker.

Es gab keine Situation, in der er sich nicht zurecht fand. Auch mit Frauen und Mädchen. Ich habe noch nie einen Blinden gesehen, der auch in diesem

Punkt so völlig unbehindert zu agieren schien.

In Essen 1960 hatte er ein Mädchen kennengelernt, die man damals oft auf Jazz-Konzerten in der Bundesrepublik sah – jene Art Mädchen, die oft mehr vom Jazz verstehen als die meisten Kritiker (weil sie ihre Kenntnisse aus erster Hand haben: von den Musikern). Vier Jahre später, nach einer Jam-Session bei den ersten Berliner Jazz-Tagen, die uns allen unvergeßlich geblieben ist, passierte folgendes: Ich stand wartend vor dem Lokal, in dem die Session stattgefunden hatte, Roland kam heraus, ging auf eine Telefonzelle zu. Es war mir unerklärlich, wie er sie fand; vielleicht hatte er es sich erklären lassen, aber auch dann ist es bewundernswert, wie schnurstracks er auf sie zuging. Mein erster Impuls war, ihm zu helfen, aber dann dachte ich: Jetzt schau doch mal zu, was da läuft. Roland also holt Geld aus der Tasche – deutsches Geld! – findet nach kurzem Suchen den richtigen Schlitz – nicht etwa für Fünfziger oder Markstücke, sondern richtig für Groschen, wählt eine Nummer, scheint offensichtlich Verbindung zu bekommen, spricht eine Weile, verläßt die Zelle, erwischt sofort den richtigen Passanten, der ihm ein Taxi ruft, und beim Einsteigen höre ich noch, wie er „Hilton“ sagt... Am nächsten Vormittag, als ich die Budapest-Strasse hinunter fuhr, sah ich ihn mit seiner Essener Freundin von vier Jahre zuvor aus dem Hilton kommen. Wahrhaftig, ein Sehender hätte es nicht richtiger machen können.

Rahsaan Roland Kirk hatte gesundes Selbstbewußtsein. Einmal, bei einer Ansage in einem Klub, wünschte er allen, die seine Platten nicht kaufen würden, einen Schlaganfall. Immer wieder sprach er davon, daß er seine Musik von einem höheren Wesen empfangt (aber in der Welt aus Geistern und Träumen, in der er lebte, war das eben so für ihn!).

Er war ein Meister der Jam-Session, einer Kunst, die viele junge Musiker nur noch dem Namen nach kennen. Es gab Jam-Sessions, an denen er in der vorher bewußt gefaßten Absicht teilnahm, alle anderen an die Wand zu spielen. Manchmal wurde ihm das übel genommen, besonders schlimm auf dem Newport-New-York-Festival 1972. Damals kam es zu einem giftigen Briefwechsel, den „down beat“ veröffentlichte. Ein Briefschreiber warf Rahsaan „eine egoistische und elitäre Haltung“ vor. Tatsächlich hatte Roland einen Teil seiner Kollegen – darunter so berühmte Musiker wie Dexter Gordon und Zoot Sims – kaum zu Wort kommen lassen. Und doch gilt in derartigen Situationen auch der Gesichtspunkt des einfachen Fans, der einfach meinte: Roland war eben der Beste von allen. Es war deshalb richtig, daß er so viel mehr spielte, als die anderen.

Roland besaß großes Verantwortungsgefühl. Zu Todd Barkan sagte er:

„Wenn ich eine Platte mache, dann weiß ich, ich habe mit dieser Platte für den Rest meines Lebens zu leben... Ich empfinde eine Verantwortung, wenn ich das Saxophon in die Hand nehme. Leute wie Ben Webster und Coleman Hawkins und Coltrane haben uns Musik hinterlassen, die auch weiterhin gespielt werden muß, und ich glaube, es ist ein Teil des Sinns meines Lebens, daß ich diese Musik lebendig erhalten muß. Ich will damit nicht sagen, daß ich dieselben Stücke jahraus, jahrein spielen will und keine Beziehung mehr haben will zu der Zeit, in der ich lebe. Aber ich glaube, daß du diese große Musik nehmen und sie in unsere heutige Zeit versetzen kannst.“

Und Roland hatte auch Humor. Über sein Stück „Bright Moments“ sagte er, es handele unter anderem davon, wie „Richard Nixon an einer Straßenecke in Harlem steht und versucht, seine Watergate-Bänder, das Stück für 50 Cents, zu verkaufen.“

1975 hatte Roland einen ersten Schlaganfall, 1976 folgte ein zweiter. Dazwischen gab es spektakuläre Comebacks. Die ganze rechte Seite seines Körpers war gelähmt – von oben bis unten, sogar der rechte Teil des Mundes! Die Ärzte meinten, Roland werde nie wieder spielen können. Aber Rahsaan gab nicht auf. Von seiner Saxophon-Firma ließ er sich – unter eigener tätiger Konstruktions-Mithilfe – ein Saxophon bauen, das nur mit der linken Hand gespielt werden konnte. Auf dem Newport-New-York-Festival 1976 gab es in der Radio City Music Hall ein Benefiz-Konzert, dessen Einnahmen zum Teil dazu bestimmt waren, Rolands Behandlungskosten decken zu helfen. Ich habe selten so viele berühmte Namen in einem einzigen Konzert spielen sehen. Schließlich trat Roland Kirk selber auf. Die Fachwelt war sich einig: Er spielte „mit einer Hand mehr Saxophon als die meisten mit zweien“.

Anfang 1977 schien er sich so weit erholt zu haben, daß er in East Orange, New Jersey, eine Schule eröffnen konnte, seine „Vibration School of Music“. Aber ein paar Monate später ging es zu Ende. Rahsaan Roland Kirk starb am 5. Dezember 1977.

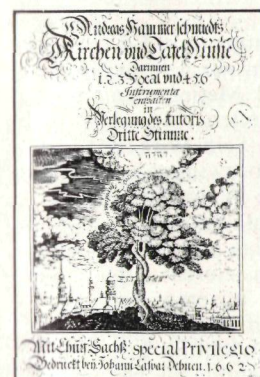
Jon Hendricks: „Ich habe keinen Zweifel, daß Rahsaan Roland Kirk einer der würdigsten Erben der Tradition ist, die uns von Musikern wie Coleman Hawkins, Charlie Parker und John Coltrane übergeben wurde. Er ist einer der wichtigsten Exponenten des Saxophon-Spiels in der heutigen Zeit. Niemand kommt ihm gleich.“

Roland Kirk selbst: „Wir alle werden von einer unsichtbaren Peitsche getrieben. Manche beeilen sich, manche haben Spaß, manche sind hip, andere traurig, aber wir alle gehorchen der unsichtbaren Peitsche.“

Und Andre Perry: „Rahsaan, Rahsaan, Rahsaan und seine Vibration Society sind heute und werden immer sein.“



1554
Zur Musik von Miguel de Fuenllana, der blind geboren war, ein Titelblatt mit dem Zeichen des spanischen Königshauses.



1662
Die „Kirchen- und Tafelmusik“ wurde von dem Komponisten Andreas Hammerschmidt selbst in Zittau veröffentlicht.



1773
Einige dieser sechs Quartette für Flöte, Violine, Viola und Cello von Joseph Haydn wurden in dieser Ausgabe zum ersten Mal veröffentlicht.

Durch Notenschrift wird Musik festgehalten. Künstlerisch gestaltete Titelblätter lassen auf ebenso künstlerischen Noteninhalt schließen.

5

Vielseitige Raum- und Hörgestaltung bietet die neue HiFi Universal Box. Auf kleinstem Raum höchstmöglicher Hörgenuss.

HC100 Die Universelle Für jeden Raum



Coupon
Ausführliche Informationen über alle Canton HiFi Erzeugnisse erhalten Sie von
Canton Elektronik GmbH + Co. Postfach D-6390 Usingen im Taunus
Österreich: Canton Elektronik Ges.m.b.H. Blumenberggasse 14/1d, A-1160 Wien
Schweiz: Videosonic AG, Langgrütstr. 112, CH-8047 Zürich

Name _____ Strasse _____
PLZ/Ort _____ Land _____ „C 1190-F“



HiFi Box in Pultform
Gehäuse aus Aluminium-Druckguss. Robust und verwindungsfrei. Höchste Klangqualität trotz minimalster Abmessungen. In jeder Ecke und im kleinsten Raum findet diese Box Platz. Schnell und einfach durch Einpunkt-Befestigung montiert oder auf kleinsten Flächen rutschfest aufgestellt.



Das Universal-Konzept
Die neue Canton HiFi Box HC 100 bringt HiFi-Klang in alle Räume: Ob Kellerbar oder Arbeitszimmer, Manager-Schreibtisch oder Zimmer des Juniors, Terrasse oder Esszimmer und für besonders hohe Hörqualität im Auto.



HC 100-Technik
Abmessungen B x H x T
190 x 120 x 144 mm
Nenn-/Musikbelastbarkeit
35/60 Watt
Übertragungsbereich
48...30.000 Hz
Zweiweg-System
Übergangsfrequenz
1700 Hz
Aluminium-Druckguss-Gehäuse schwarz oder metallic lackiert.