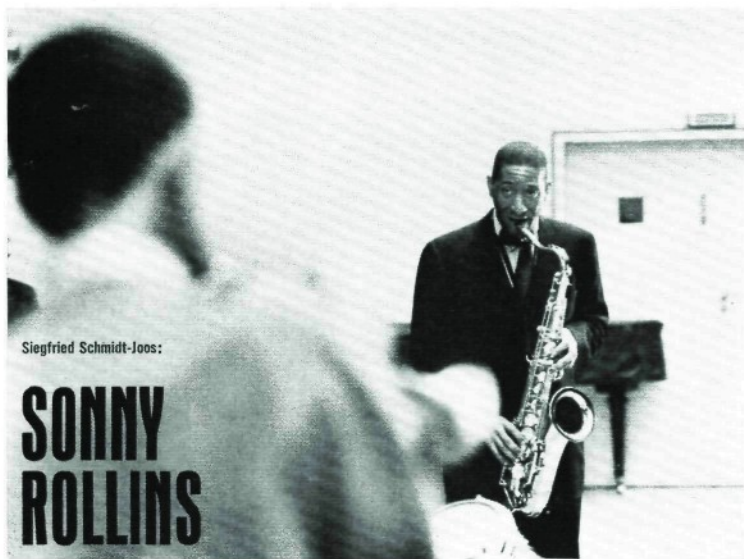




Siegfried Schmidt-Joos:

SONNY ROLLINS

„Ich bin augenblicklich in viele Probleme verstrickt. Die wichtigsten davon betreffen meine kompositorische Arbeit. Sie beanspruchen den größten Teil meiner Zeit, meiner Konzentration und meiner Energie. Ich glaube, daß ich sie am besten lösen kann, wenn ich mir eine Art von Klausur auferlege und mich für diese Zeit soweit als möglich von meiner beruflichen Karriere zurückziehe.“ Dies gab Sonny Rollins in der Down-Beat-Ausgabe vom 9. Juni 1960 zu Protokoll. Was zunächst niemand für möglich gehalten hatte, war geschehen: Der bekannte Tenorsaxophonist entsagte auf der Höhe seiner Schaffenskraft und seines Ruhms für zwei Jahre jeglichem öffentlichen Musizieren. Er zog sich zurück, um über sich selbst, über sein Leben und seine Musik nachzudenken, um ganz für sich allein zu probieren und zu entwerfen. Als bald umgab ihn ein Kranz von Legenden. In der Juli-Ausgabe 1961 der Zeitschrift Metronome erzählte Ralph Berton, wie er eines Nachts über die Brooklyn-Brücke gegangen sei und plötzlich den Sound eines einsamen Tenorsaxophons gehört habe. Sonny Rollins habe dagestanden und lange intensive Linien über die Wellen des East River hin geblasen. Mit einer kleinen Einschränkung war alles richtig, was Berton berichtet hatte. Es handelte sich nur um die Williamsburg Bridge, eine von Fußgängern wenig begangene Autostraße zwischen Manhattan und Brooklyn. „Ich wählte die Williamsburg-Brücke“, sagte Sonny später zu Bill Coss, „weil sie ganz in der Nähe meiner Wohnung liegt. Nur ganz wenige Fußgänger benutzen sie, die meisten wissen noch nicht einmal, daß sie einen Fußsteig besitzt. Die wenigen, die hinübergehen, nahmen kaum Notiz von mir. Einige blieben stehen, hörten zu und gingen weiter. Es ist ein wunderbarer Platz. Man fühlt sich wie auf dem Scheitelpunkt aller Dinge und man sieht weit und sieht viel. Und fast alles ist schön. Ich kann dort so laut blasen wie ich will und dabei schauen und beeindruckt sein. Das alles gab mir eine Perspektive auf Menschen, auf die Musik, auf alles eigentlich, wie ich sie vorher nicht besaß...“

Die Geschichte von Sonny Rollins' zweijähriger Klausur und vor allem ihre symbolträchtige Episode der Williamsburg Bridge werfen ein bezeichnendes Schlaglicht auf den Mann und seine Musik. Rollins ist der große Einzelgänger des modernen Jazz, buchstäblich — wie er einmal auf einer Plattentasche apostrophiert wurde — ein „Koloß“

(Saxophone Colossus, Prestige 7079), an dem nichts etwas zu ändern vermag, was nicht von innen käme. Dabei ist die vermeintliche Ruhe nur äußerlich. Unablässig sucht sein wacher Geist nach Möglichkeiten, „wesentlich“ zu werden (dies durchaus im Sinne der modernen Philosophie). Werner Burkhardt, der das Sonny-Rollins-Quartett im Januar 1963 auf seiner Deutschlandtournee begleitet hat, berichtete von ganzen Stapeln wertvoller und seltener Bücher über Alchimie und Magie, die Rollins in seinem Gepäck mitführe, von eisernem Willenstraining und magischen Praktiken, die es ihrem Meister ermöglichen sollen, an zwei verschiedenen Plätzen der Welt zugleich körperlich zu erscheinen. Daß er in der Zeit seines Exils Rosenkreuzer geworden ist, darf hinzugefügt werden. Schon früher hat Rollins, nach seinem musikalischen Credo befragt, die Antwort gegeben, sein künstlerisches Ideal sei es, ganz allein und ohne Begleitung über ein einfaches melodisches Thema zu improvisieren. In verschiedenen Platten finden sich dafür Belege, etwa ein grandioses „Body and Soul“ (MGM 65 006) oder ein nicht minder eindrucksvolles „It Could Happen To You“ (Riverside 12—241).

Sonny kam 1929 in New York zur Welt. Er hatte zunächst nur geringes Interesse an musikalischen Dingen. Daß er schließlich Saxophon lernen wollte, lag daran, daß einer seiner Freunde auf einem Foto mit dem Tenorsax im Arm so überaus dekorativ wirkte. Aber das Interesse erwachte schnell während des Übens. 1946 wechselte er vom Alto zum Tenor über und begann professionell zu arbeiten. Seitdem hat er mit fast allen wichtigen Musikern des Bop zusammengespield. Aus seiner Arbeit wuchsen in den Jahren seiner künstlerischen Laufbahn nicht so sehr neue stilistische Möglichkeiten, als daß er sein eigenes Format ausprägte, dies jedoch mit Fanatismus und wilder Entschlossenheit. Sein Stil war anfangs von den beiden Antipoden Coleman Hawkins und Charlie Parker geprägt: Hawkins bestimmte seinen Ton, Parker die Struktur seiner melodischen Linien.

Das einzige, das seine Bedeutung für den Jazz in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre rechtfertigte, war die Unbefangenheit, mit der er sich — noch über Parker hinausgehend — über die Akkordstruktur und die formalen Grenzen seiner Stücke hinwegsetzte. Es schien, als gehorche er nicht

mehr den Taktstrichen auf einem Notenblatt, sondern nur noch seiner eigenen Melodik, die ihn lange, geschlossene Phrasen über die Takteinschnitte hinwegspielen ließ. Ein Rollins-Solo war nicht mehr eine Folge von Chorussen, sondern ein zusammenhängendes musikalisches Werk. Oft faßte er ganze melodische Abläufe in einer gepreßt ausgestoßenen Figur zusammen, um diese dann nach verschiedenen Richtungen hin zu entwickeln und aufzuspulen, als gäbe es ein Knäuel Garn zu entwirren. Zugleich spielte er über die metrischen Markierungen des Grundrhythmus hinweg. An vielen Stellen war er im halben Tempo gegenüber der Rhythmusgruppe, manchmal im doppelten. Auf diese Weise erzeugte er von der Melodiebehandlung her eine rhythmische Intensität, die man vorher kaum kannte: indem die Melodie den Rhythmus negierte, machte sie ihn um so spürbarer.

1948 hörte man die Stimme von Sonny Rollins zum erstenmal auf einer Schallplatte von Babs Gonzales. Danach spielte er in den Combos von Art Blakey, Tadd Dameron und Bud Powell, bis er 1951 zu Miles Davis stieß. Die Verpflichtung durch Miles, in dessen Gruppe er zunächst sechs Monate lang spielte, erfolgte zwangsläufig. Davis war von Anfang an der große Solist, der neben anderen spielte, aber nur selten mit ihnen. Seine Aufmerksamkeit galt stets dem eigenen Solo. Was die anderen spielten, interessierte ihn — solange es gut war — nur am Rande. Rollins, der frühzeitig eine ähnliche Mentalität entwickelt hatte, leistete in dieser für Selbmademen überaus fruchtbaren Atmosphäre im Januar 51 seine ersten wesentlichen Solobeiträge. Er spielte zunächst neben Al Cohn und Zoot Sims in einer größeren Studiobesetzung von Miles Davis Arrangements von Cohn und John Lewis („Miles Davis and Horns“, Prestige 7025), aber noch im gleichen Monat zeichnete ihn Miles vor seinen Tenorsaxophon-Kollegen aus, indem er Rollins in einem reinen Tenor-Quartett-Titel herausstellte. Mit dieser Variation über sein eigenes Thema „I Know“, in der ihn Miles Davis (p), Percy Heath (b) und Roy Haynes (dm) begleiteten, stellte sich ein musikalisch voll ausgereifter Rollins auf dem Plattenmarkt vor (Prestige 7029). Eine ausgedehnte Plattensession am 5. Oktober des gleichen Jahres hielt, was „I Know“ versprochen hatte. Sonny war zur zweiten wichtigen Solostimme im Miles-Davis-Sextett geworden. Die Aufnahmen dieser Session mit Jackie McLean (as), Walter Bishop (p), Tommy Potter (b) und Art Blakey (dm) kamen auf einer Davis-LP mit dem Titel „Dig“ (Prestige 7012) auf den Markt, zwei von ihnen — „Conception“ und „My Old Flame“ — erschienen später in anderem Zusammenhang auf Prestige 7013. Sonny's Affinität zur Miles-Davis-Gruppe blieb auch in den folgenden Jahren erhalten. 1954 holte ihn Miles erneut zu einer Plattenaufnahme mit der Rhythmusgruppe Horace Silver, Percy Heath und Kenny Clarke, in der so großartige Titel wie „Oleo“, „Airegin“ oder „Doxy“ entstanden (Prestige 187).

Weitere vier Jahre später, als Rollins längst auf dem Höhepunkt seiner Karriere stand und jeder Musiker sich um die Chance gerissen hätte, mit ihm Platten aufzunehmen, borgte er sich für die LP „Tenor Madness“ (Prestige 7047) seinerseits die ganze Miles-Davis-Combo ohne Miles aus. Philly Joe Jones, der an den Drums saß (die anderen beiden Rhythmiker waren Red Garland und Paul Chambers), erzählte, Sonny habe nach jeder Nummer nur unzufrieden mit dem Kopf geschüttelt. Dennoch wurde „Tenor Madness“ eine der besten Rollins-Platten, die es gibt. Vor allem das Titelstück sollte in keiner modernen Jazzplatten-Sammlung fehlen: ein mitreißender Dialog zwischen den beiden Giganten des Bop-Tenors Sonny Rollins und John Coltrane.

Eine ganz anders geartete, wenngleich nicht weniger intensive Beziehung entwickelte Rollins zum Modern-Jazz-Quartett. An diesem Ensemble interessierten ihn nicht so sehr die Freiheit, die der Solist besaß, als die perfekte Begleitung. Für ihn war das Quartett nicht mehr als eine völlig integrierte Begleitbesetzung, die geschlossen und einheitlich auf jede seiner melodisch-rhythmischen Ideen reagierte. Am 7. Oktober 1953, als das MJQ gerade wenige Monate in dieser Form bestand, nahm Rollins mit John Lewis, Milt Jackson, Percy Heath und Kenny Clarke vier Titel auf (Prestige 7029). Man muß gehört haben, wie Rollins über den Stop-Time-Riffs der Gruppe in „The Stopper“ federnd und schwingend sein Solo entwickelt oder mit welcher Einföhrung er über das Thema „In A Sentimental Mood“ zusammen mit dem MJQ eine der klassischen Balladenimprovisationen des modernen Jazz gestaltet. Eine weitere Begegnung mit dem Quartett ergab sich während der sommerlichen Ferienkurse in John Lewis' Jazzschule Music Inn in Lenox, Massachusetts. Während Jimmy Giuffrè als Gast des MJQ in erster Linie bemüht war, die Integration des zusätzlichen Instruments, seiner Klarinette, in den Stimmenablauf der Combo möglichst vollkommen zu erreichen (Atlantic 1247), betrachtete Rollins das Ensemble zunächst wieder nur als Rhythmusgruppe. Aber diesmal stand ihm eine prominente, gefestigte und routinierte Company aus vier geistreichen Musikanten gegenüber.

Für mich ist dies einer der amüsantesten Momente im Jazz der letzten zehn Jahre: Sonny beginnt sein Solo über „Bags Groove“ mit einer Parodie auf das Thema, das ja von Milt Jackson stammt. Offenbar will er kein ernsthaftes Solo, sondern auf John Lewis' ureigenstem Terrain eine MJQ-Persiflage liefern. Doch Lewis und Jackson zwingen ihn durch ihre nun ihrerseits Rollins persiflierende Begleitung zu einigen erstklassigen Chorussen, die er dann über „Night In Tunisia“ fortführt (Atlantic 1299). Im gleichen Konzert wurde eine zweite Platte für Metrojazz, das Jazz-Label von MGM mitgeschnitten, wo Sonny zu dieser Zeit unter Vertrag war. Und hier dominiert er nun wieder völlig. Milt Jackson ist ausgestiegen, und John Lewis, Percy Heath und Conny Kay bilden wieder die geforderte ideale Rhythmusgruppe (Metrojazz E 1011). Die Zusammenarbeit mit Thelonious Monk begann unter einem unglücklichen Stern —, am 13. November 1953, der auf einen Freitag fiel. Im WOR-Studio in New York hatte man stundenlang auf die beiden gewartet, während die kostbare Aufnahmezeit verstrich. Sie hatten einen leichten Autounfall gehabt. An Stelle des erkrankten Trompeters Ray Copeland hatte man den Hornisten Julius Watkins verpflichtet, der die Stücke, die eingespielt werden sollten, nie vorher gesehen hatte. Die Stimmung des Tages spiegelte sich vortrefflich in dem einzigen langen Titel, der schließlich noch aufgenommen wurde: „Friday The Thirteenth“ (Prestige 7169). Ein Jahr später war Sonny wieder mit Monk im Studio, diesmal in Quartettbesetzung mit Tommy Potter (b) und Art Taylor (dm).

In jeder Beziehung war diese Session das Gegenteil jenes Freitags. Ausgeruht und gelöst kam man ins Studio. Drei Titel wurden aufgenommen, die am Ende überlegene und sensitive Soli aller beteiligten Musiker vereinen sollten: „The Way You Look Tonight“, „I Want To Be Happy“ und „More Than You Know“. Die ersten beiden erschienen auf einer Langspielplatte unter Monks Namen (Prestige 7169), der dritte neben vier Einspielungen mit Kenny Dorham und Art Blakey auf einer Rollins-LP (Prestige 7058). Und wieder blieb Sonny über das Jahr 1954 hinaus der Liaison mit Thelonious Monk treu. Im Verein mit Ernie

Henry (as), Clark Terry (ts), Oscar Pettiford und Paul Chambers (b) und Max Roach (dm) produzierte er unter Monks Namen später für Riverside in verschiedenen Sitzungen so vorzüglich gelungene Stücke wie „Pannonica“, „Bemsha Swing“, „Balme Bolivar“ oder „Brilliant Corners“ (Riverside 12—226).

1955 bot Miles Davis Rollins an, zum zweitenmal als reguläres Bandmitglied in seine Combo zu kommen und mit ihm auf Tournee zu gehen. Sonny lehnte damals — und das ist wiederum sehr typisch für ihn — mit der Begründung ab, er sei noch nicht reif genug und er habe gerade beschlossen, für ein Jahr in Chicago zu bleiben und sich musikalischen Studien zu widmen. Schon damals also eine Atempause, um Einkehr zu halten. Sein Comeback 1956 erfolgte weniger spektakulär, aber gewiß nicht weniger erfolgreich wie das von 1961. Das Clifford-Brown-Max-Roach-Quintett gastierte zu dieser Zeit in Chicago, und Rollins wurde gebeten, für den Tenorsaxophonisten Harold Land einzuspringen, der aus familiären Gründen kurzfristig nach Kalifornien reisen mußte. Er sagte zu, verließ mit dem Clifford-Brown-Ensemble die Stadt und war bis zu Brownies tragischem Tod am 26. Juni des gleichen Jahres Mitglied der Band, welche nach der zu Ende gehenden Cool-Epoche das Signal für den Beginn des Hard Bop gaben.

Die epochenmachende Platte aus jenen Monaten mit den wegweisenden Rollins-Titeln „Valse Hot“ und „Pent Up House“ erschien unter dem Titel „Sonny Rollins Plus 4“ (Prestige 7038).

Rollins hat in den Jahren 1948 bis 1959 mit zahllosen berühmten Jazzmusikern zusammengespield. Neben Schallplatten unter den Namen von Miles Davis, Thelonious Monk und anderen seiner Kollegen erschienen immer wieder eigene Rollins-Scheiben in den unterschiedlichsten Besetzungen. In verschiedenen Stadien seiner Karriere war der Trompeter Kenny Dorham sein Weggefährte. Im August 1954 nahm er zusammen mit ihm und einer Rhythmusgruppe, in der Art Blakey am Schlagzeug saß, „Movin' On“ und drei weitere Titel auf (Prestige 7058). Dann gab es eine Riverside-LP unter Kennys Namen und mit Max Roach am Schlagzeug („Jazz Contrasts“, RLP 12—239). Und ganz zum Schluß, als Sonny 1960 längst seine innere Emigration angetreten hatte, erinnerte sich der Prestige-Chef Bob Weinstock an bisher unveröffentlichtes Sonny-Rollins-Material. Die Platte erschien unter dem Titel „Sonny Boy“ (Prestige 7207) und in „The House I Live In“, dem einzigen Quintett-Titel neben viel Quartett-Aufnahmen, spielte wieder Kenny Dorham Trompete.

In einer Plattensitzung am 4. November 1957 war Sonny mit dem Posaunisten Jimmy Cleveland zusammen. Die besten Titel dieses Tages waren zwei Blues: „Sonny Moon For Two“ und „Hot And Cool Blues“ (Jazztone J 1243). Am 11. Juli 1958 nahm Leonard Feather in den New Yorker Metropolitan Studios vier Rollins-Titel mit Big-Band-Begleitung auf. Ernie Wilkins hatte die Arrangements geschrieben, und die Platte „Sonny Rollins and the Big Brass“ (MGM 65 006) wurde ein Bestseller. Die beiden großen Quartett-Platten der Jahre 1957 und 1958 erschienen unter den Titeln „The Sounds Of Sonny“ (Riverside 12—241) und „Saxophone Colossus“ (Prestige 7079). Am Ende dieser imponierenden Reihe glanzvoller Jazz-Schallplatten stehen zwei Verve-Einspielungen unter Dizzy Gillespies Namen, in denen der King der Bebop-Trompete zusammen mit Sonny Rollins und Sonny Stitt jampte: „Dizzy Gillespie Duets“ (Verve V 8260) und die vielfach preisgekrönte LP „Sonny Side Up“ (Verve V 8262). Rückblickend auf die grandiose Karriere von Sonny Rollins schrieb Nat Hentoff damals,

es gäbe keinen Tenorsaxophonisten, der heute mit mehr Autorität swinge als er, und kaum ein Musiker des zeitgenössischen Jazz verfüge über einen so gleichmäßigen drive.

Im Spätherbst 1961 erschien Rollins nach dem Williamsburg-Bridge-Intermezzo wieder auf der Szene. Die New Yorker „Jazz Gallery“ hatte das Ende der Klausur angezeigt und aus dem ganzen Lande trafen körbe- weise Briefe und Glückwunschtelegramme ein. Das Publikum erwartete gespannt den „neuen“ Sonny Rollins. Gab es Neues in seiner Musik? Wer seine erste neue Platte mit dem beziehungsreichen Titel „The Bridge“ (RCA LPM 2527) hörte, konnte daran zweifeln. Zwar genügte sie auch den höchsten Ansprüchen verwöhnter Rollins-Fans, aber einen stilistisch veränderten Musiker zeigte sie nicht. Daß sich dennoch etwas geändert hatte, erfuhren wir erst im Januar 1963 während einer Europatournee des Rollins-Quartetts. Sonny hatte sich dazu zwei Musiker aus dem avantgardistischen Kreis von Ornette Coleman engagiert: den Trompeter Don Cherry und den Schlagzeuger Billy Higgins. Dazu kam der bewährte Bassist Henry Grimes. Die Konzerte dieser Gruppe in Düsseldorf, München oder Berlin waren vielleicht die unterschiedlichsten, die jemals ein amerikanisches Ensemble innerhalb der gleichen Tournee in Deutschland absolviert hatte. Das „Neue“ an Sonny Rollins ist eine geänderte Auführungspraxis.

Um mit einem Satz aus einer Rezension von Hanns Krammer fortzufahren: „Der neue Rollins... ist nicht mehr ein Mann, der an der Rampe ein fertiges Konzert abliefert. Es handelt sich vielmehr um ein Experimentieren vor zahlendem Publikum. Es sind Themen da, Nummern mit Namen, aber es ist nicht vorauszu- sehen, was aus ihnen wird und wie lange sie ausgespielen werden. Sie werden auch nicht mehr scharf voneinander getrennt... Es ist alles nur schwer zu verstehen, aber es hat etwas Bohrendes, Suchendes, es läßt mich John Coltrane vergessen. Ein rätselhafter Abend, ein faszinierendes Konzert...“ Eine Aufnahme von „Oleo“, die RCA mit dieser gleichen Besetzung in dem New Yorker Jazzlokal Village Gate mitgeschnitten hat („Our Man In Jazz“, RCA LPM 2612), nimmt eine ganze Plattenseite ein, über 25 Minuten. Als man Rollins bat, doch im Studio den einen oder anderen Chorus herauszuschneiden, damit das Stück auf eine für die Platte akzeptable Länge käme, lehnte er ab: Er konnte es nicht, denn die Version war vom ersten bis zum letzten Takt ein gelungener Wurf, und er wußte, daß er das Thema nie wieder so spielen würde.

Einem Trapezkünstler gleich vollbringt Sonny Rollins heute Abend für Abend mit seinem Tenorsaxophon einen atemberaubenden Balanceakt. Er verschmäh es, sich Kadenz und Phrasenbewegungen zurecht-zulegen. Der im Augenblick entstehende Entwurf eines Stückes, der Vorgang ist wichtiger als ein Ergebnis, an dem lange Zeit gefeilt wurde. Rollins tritt mit diesem Akt ohne Scheu vor sein Publikum. Es soll teilhaben an einer ungeheuren geistigen Anstrengung. Die Zeit, in der es ein harmloser Spaß war, Jazz zu hören, ist auch bei ihm ein für allemal vorbei. Seine Skizzen und Entwürfe zielen auf der einen Seite in die unerbittliche Welt großer Kunst, auf der anderen in den nicht weniger asketischen Bereich der Folklore. Auf die Frage, wie es weitergehen werde mit dem Jazz, hatte Dizzy Gillespie einmal geantwortet: „Wahrscheinlich wird es dorthin gehen, wo es einmal angefangen hat. Ein Mann, der auf eine Trommel schlägt.“ In seinen großen Dialogen mit dem kubanischen Trommler Candido auf der Platte „What's New?“ (RCA LPM 2572) ist Rollins heute genau dort angekommen.