

Eine Diskografie von  
Wolf-Eberhard von Lewinski

# CLARA HASKIL



Es ist selten, ja vielleicht noch nie geübt, daß man eine Diskografie nicht über eine Komposition in ihren verschiedenen Interpretationen schreibt, sondern über Interpretationen eines einzigen Künstlers von verschiedenen Kompositionen. Man könnte auch kaum Musiker nennen, die eine solche Diskografie verdienen, es sind ihrer in der Tat verschwindend wenige.

Es ist merkwürdig, daß man heute glattweg und ohne Sorge, in Übertreibung zu geraten, behaupten darf, Clara Haskil sei dieses Jahrhunderts bisher größter Klavier-Interpret gewesen, nicht nur etwa die bedeutendste der Pianistinnen. Das Merkwürdige nun liegt darin, daß man von einer Künstlerin so spricht, die keineswegs im Verhältnis zu ihrem Rang bekannt war. Gewiß, der Krieg hat hier ebenso wie die Krankheit der Haskil Schuld, mehr aber noch eine ihr angeborne Scheu. Man hat von ihrem „aschenbrödlischen“ Wesen gesprochen. Das Wort trifft. Wenigen war es vergönnt, mit ihr zu sprechen. Sie war abweisend, eigensinnig, schwierig. Wer wollte es ihr verdenken, ahnte er die Kraft der Überwindung, die es gekostet haben mußte, gegen den gebrechlichen Körper anzugehen, ihn vergessen zu lassen? Langsam kam in den letzten Jahren die Kunde durch, hier, beim Spiel der Clara Haskil, vollziehe sich etwas wie ein Wunder. Zuerst waren es gleichsam nur Eingeweihte, die von der

Haskil sprachen. Andere hatten kaum den Namen gehört. Wirklich: nie zuvor ist ein Pianist oder eine Pianistin so großartig und zugleich so wenig bekannt gewesen.

Am 7. Dezember 1960 starb sie, nachdem sie auf dem Bahnhof zu Brüssel beim Aussteigen gestürzt war, an den Folgen des Unfalls im Krankenhaus. Sie wollte zusammen mit dem Geiger Grumiaux ein Konzert in Brüssel geben. Sie lebte in Vevay am Genfer See, wo sie, die Rumänin, ein stilles Domizil gefunden hatte. Es ist hier nicht der Platz, ihre ohnehin schmale Biographie zu geben — man kann sie jetzt nachlesen in einer in diesen Tagen auf den Markt kommenden Publikation Wolfenbachers im Scherz-Verlag.

Hier ist der Platz, um zu sagen, was die Schallplatte, die überhaupt Clara Haskil vielen Musikfreunden vor allem in Deutschland erst zu einem Begriff hat werden lassen, nun als Dokument unvergleichlicher Art geleistet hat. Insgesamt fünfzig Titel sind auf 25 Platten eingespielt, einige Stücke doppelt. Man muß schon dankbar sein, diese Platten zu besitzen. Wer die Bedeutung der Haskil kennt, ist betrübt, daß man nicht viel mehr Aufnahmen mit ihr erzielen konnte. Mozart, den sie spielte wie niemand in unserer Zeit neben ihr, hätte man viel häufiger aufnehmen müssen, die Sonaten und Variationen vor allem, zumal sie keineswegs in mustergültigen Aufnahmen

Es gibt heute folgende Platten mit Clara Haskil:

**Scarlatti:**  
11 Sonaten Hel. 479019

**Bach:**  
Konzert für 2 Klaviere, C-dur + Mozart: Konzert für 2 Klaviere, KV 365 (Clara Haskil / Geza Anda)  
Columbia C 90519

**Mozart:**  
Konzerte F-dur, KV 459 und B-dur, KV 595 / Fricssay  
DGG LPM 18333  
F-dur, KV 459 und d-moll, KV 466 / Swoboda

Hel. 478059  
d-moll, KV 466 / Paumgartner Phil. GR 05334  
d-moll, KV 466 und c-moll, KV 491 / Markevitch

Phil. AL 02071 und Stereo: Phil. AL 856075  
Es-dur, KV 271 / Sacher + Rondo A-dur, KV 386 /  
Paumgartner Phil. AL 00259

A-dur, KV 488 / Sacher Phil. GR 05335  
C-dur, KV 415 / Baumgartner, mit Sonate F-dur,  
KV 280 und Variationen über „Ah vous, dirai-je  
Maman“ DGG LPM 18670, Stereo: SLP 138670

Sonate C-dur, KV 330, mit Schubert: Sonate B-dur,  
op. posth., Phil. AL 00484  
**Mozart:**  
Violinsonaten: B-dur, KV 378, e-moll, KV 304,

alle vorliegen, so achtbar und bewundernswürdig die Einspielung Giesekings auch sein mag. Wer die Haskil gehört hat, kann aufnehmen, wie sie etwa mit Kempff oder Seemann angeboten werden, nur noch mit Ohrenscherzen — wenn überhaupt, hören. Da greift man schon lieber noch, so man in der glücklichen Lage dazu ist, zu den längst nicht mehr bei uns zu erhaltenden Aufnahmen mit Lili Kraus.

Ob Clara Haskil Scarlatti (11 Sonaten), ob Mozart, Beethoven, Bach, Schubert, Schumann, Chopin oder de Falla spielte — um die Komponisten zu nennen, von denen die Schallplatte Werke mit der Haskil anbietet — stets galt, was vorweg gesagt werden muß über ihre Art zu interpretieren: eine unerhörte Konzentration auf die rein musikalischen Kräfte einer Komposition, eine unwahrscheinliche Präzision, eine akribische Durchleuchtung des Werkes, dann aber vor allem eine Kunst der Nuancierung, wie sie nur einmal in hundert Jahren geschenkt zu werden scheint: fern der nur äußerlich-arabesken Nuancierung gab sie vom Musikalischen her bestimmte Differenzierung im Dynamischen, Anschlaglichen, Farblichen, die man nie zuvor gehört zu haben meint. Nichts Spielerisches, Unkontrolliertes, Poetisches schwang mit, alles war mit einer unaufdringlichen Intensität geboten, die der Geist der Musik forderte und von der Haskil ideal verwirklicht werden konnte. Hier war es — hat man je ein Konzert mit ihr erlebt — wirklich so, daß man nicht zu atmen wagte, um jene Nuancen mitzubekommen, die mit einer unauffälligen Selbstverständlichkeit in die Gesamtstruktur des Werkes eingebaut wurden. Allein die Phrasierungen, gerade bei Mozart, wo sie am schwierigsten sind, hat die Haskil mit einer Gestaltungsgabe gespielt, die nicht zu beschreiben ist. Was man vielleicht noch nie hat sagen können, hier ist es zu wagen: Clara Haskil hat so interpretiert, wie Mozart selbst gespielt haben dürfte.

So brillant im besten Sinne des Wortes, wie eine Lektion wahrer pianistischer Kunst, in der unbestechlichen Klarheit, Musikalität und Prägnanz die Scarlatti-Sonaten sein mögen, so hinreißend gemeißelt und erfüllt das Bachspiel war, bei dem Clara Haskil in Geza Anda beim Doppelkonzert in C-dur einen würdigen Partner fand, so ist das Zentrum der Haskilschen Kunst doch Mozart, wie Mozart selbst Mittelpunkt der Musik aller Zeiten genannt werden könnte. Eine der wundervollsten Platten, die es überhaupt gibt, ist die relativ neue Mozartplatte der DGG mit einer Sonate (KV 280),

Clara Haskil im Gespräch mit Igor Markevitch



F-dur, KV 376, G-dur, KV 301 (Arthur Grumiaux, Violine / Clara Haskil)  
B-dur, KV 454, A-dur, KV 526 (Arthur Grumiaux, Violine / Clara Haskil)

# **Beethoven:**

Sonaten op. 31,2 d-moll und 31,3 Es-dur

Violinsonaten (sämtlich): op. 23 und 24

op. 12,2 und 3 und 30,3

op. 30,1 und 47

op. 30,2 und 96

(Bei vorstehenden Aufnahmen ist immer Arthur Grumiaux, Violine, der Partner von Clara Haskil)

Klavierkonzert c-moll Nr. 3 / Markevitch

**Schumann:**

Abegg-Variationen + Bunte Blätter 1-8

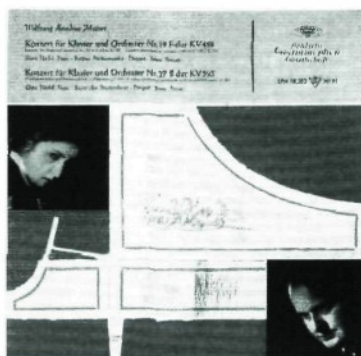
Kinderszenen

**Chopin:**

Klavierkonzert f-moll Nr. 2 / Markevitch + de Falla:

Nächte in spanischen Gärten / Markevitch

Phil. AL 02075 und Stereo: AY 835072



den bezaubernd locker und graziös gespielten Kinderlied-Variationen „Ah, vous dirai — je maman“ und dem frühen Wiener Klavierkonzert 415. Wie etwa der langsame Sonatensatz ausgingen wird, wie im Finale der punktierten Rhythmus zum Springen kommt, das ist hier tief bewegend und dort unmittelbar packend. Die Haskil hat die verkürzte Note des Finalthemas eine Idee akzentuiert und dadurch das ungewöhnlich Gespannte herausgeholt. Derselbe „Effekt“, der einen phänomenalen Anschlag verrät, ist in der Aufnahme des Klavierkonzertes KV 459 im ersten Satz zu hören, eigenartigerweise bei der Einspielung mit Fricay bei DGG viel deutlicher als bei der Wiedergabe unter Swoboda (Heliodor). Überhaupt sind die Heliodor-Aufnahmen nicht ganz befriedigend, entweder war der Flügel schlechter, auf dem die Haskil spielte, oder sie konnte sich unter dem Dirigenten nicht recht entfalten, oder die Aufnahmetechnik hat unzureichend gearbeitet. Bei Swobodas Aufnahmen ist der Klang entfernter, weicher, unproportionierter, sind die Tempi der Ecksätze fast immer schneller als bei den Dirigenten der anderen Aufnahmen (das gilt auch vom 3. Konzert Beethovens, hier unter Swoboda, dort unter Markevitch), aber nicht annähernd so intensiv. Die langsamen Sätze werden oft langsamer gewählt, was für Swoboda ebenfalls nicht einzunehmen vermag. Überhaupt sind nur Fricay und Markevitch Dirigenten, die sich neben der Haskil wirklich hören lassen können. Es ist ein Jammer, daß Aufnahmen unter Paumgartner (466 und Rondo 386) durch unprofiliertes und stilistisch unbefriedigendes Begleiten beeinträchtigen. Sacher (bei 271 und 488) und Baumgartner-Luzern (415) ist annehmbar. Wie die Haskil das d-moll-Werk etwa interpretiert, ohne in die hier naheliegende Romantik hineinzugeraten, ist beispielhaft genug. Sie wahrte die klanglichen, musikalisch-formalen wie expressiven Proportionen. Wärme und Glanz, nervig-spritziges Spiel zeichnet auch die Einspielung von 488 aus. Und 271 vollends, das frühe Es-dur-Werk, das mit persönlichste, das Mozart schrieb, hat den herben Reiz dieser Musik vollendet realisiert bekommen. Aufschlußreich ist hier eine Gegenüberstellung mit dem 491-c-moll-Konzert, der Kontrast zwischen frisch-jugendlicher Direktheit bei 271 und düsterer Dramatik im späteren Werk. Bei Clara Haskil kommen diese Perspektiven mit einer bewingenden Eindringlichkeit zur Geltung. Der Höhepunkt ist aber dennoch das letzte Mozart-Klavierkonzert, 595: Ich

kenne einen guten jungen Pianisten, der nach Abhören dieser Aufnahme erklärte, nun könne er eigentlich dieses Stück nicht mehr spielen. Man empfindet hier wirklich einen Grad an Vollendung der Darstellung, der unfassbar, unerreicherbar zu sein scheint. Der langsame Satz ist von einer schon übermenschlichen Ausstrahlungskraft bestimmt, das wehmütig schimmernde und doch maulstig durchtönte Finale hat soviel Transparenz und Gültigkeit, daß man sich keine zutreffendere Wiedergabe denken kann, daß man alles, was Mozart hier aussprach, wirklich glaubt. Hier schwingt etwas Geheimnisvolles, Ungreifbares mit, was auch bei der Aufnahme sofort in den Bann schlägt. Da ich die Haskil mit diesem Werk im Konzertsaal hörte, kann ich es beurteilen, kann die Aufnahme als — Ersatz zwar, aber als überraschend plastische und auch suggestive „Konservierung“ der Erinnerung anerkennen. Neben dieser Aufnahme und der eingangs genannten Platte mit Sonate, Variationen, Konzert 415 ist auch noch eine ältere Einspielung an die Spitze aller Haskil-Platten zu stellen: die der Sonate 330. Leider hat man bei der neuen Kombination mit der nachgelassenen Schubert-Sonate in B, die die Haskil so vehement und so träumerisch schön spielte wie sonst nur Eduard Erdmann noch, die kostbaren Mozart-Variationen 573 über das Dupont-Menuett, die früher mit der Sonate gekoppelt waren, weggelassen. Da ausgerechnet diese Variationen von der Haskil bestehend in der Ziselierung und Charakterisierung geboten wurden, sollte Philips diese Einspielung baldmöglichst wieder aufgreifen und auflegen.

Clara Haskil war aber nicht nur eine unerreichte Mozart-Interpretin. Sie verstand es, Beethoven fern des titanischen Habitus, der aufwendigen Gebärde zu spielen, dennoch scharf und vital, mächtig und mit viel Verve. Aber eine Vergeistigung kam hinzu, die man selten bei den Sonaten op. 31,2 und 3 zu hören bekommt. Vor allem ist es wieder das Klangbild, das einnimmt: man denke an das Scherzo von Nummer 3; mit wenigen Akzentuierungen in den Phrasierungen und den Läufen mit kleinen Werten ist der Charakter geprägt. Wie die linke Hand das Staccato als Melodie-Markierung im Untergrund erklingen läßt, ist ein Kabinettstück erlesener Klavierkunst. Oder wie die zweite Sonate der Gruppe 31 beim Beginn der Phrasen eine minimale Betonung erhält und dadurch eine beklemmende Spannung erreicht ist, wird wieder typisch für Haskils Art. Zugleich

erfährt man Beethoven-Pathos, wie wir es uns heute wünschen: ehrlich, deutlich, aber nie verschwommen oder aufgeblasen, eher gemeißelt, metallisch geschärft, gestochen markant. Wie die Pianissimo-Akkorde staccato und ohne Pedal hingesetzt sind, wie der Sechzehntel-Satz des Finale mit einer Fülle an Klangfarbe und dynamischen Varianten angereichert erscheint, wie die Linien unmerklich an Leben und Kontur gewinnen, all das ist ein Ereignis für sich. Diese Linien-Konturierung ist es ja auch, mit der die Haskil zur idealen Begleiterin Grumiaux wurde. Hier lernt man, was „Begleitung“ bei Mozart- und Beethoven-Sonaten zu heißen hat. An jeder einzelnen Aufnahme (leider fehlen einige Mozart-Sonaten, was recht bitter ist) könnte man nachweisen, wie die Haskil es vermodete, den Wechsel der Spannungen zwischen den Partnern auszukosten, wie sie die musikalischen Linien ineinander verweben konnte, wie sie (304!) die Melancholie meisterte, wie sie Motive hinein- oder zuwarf, wie sie einstimmige Passagen ergreifend zu singen wußte und sie doch nie vordringlich klingen ließ, wie eine den Noten nach gleichförmige Begleitbewegung dynamisch und anschlänglich durchpulst wurde und der Klavierteil harmonisch abgestimmt wie durchdacht war (op. 96).

Eigenartig schließlich bei dem Kapitel Beethoven, wie musikalisch stichhaltig das 3. Konzert wirkt, wie eine Innenspannung alle vordergründige Pathetik irrelevant werden läßt, wie einige Partien völlig anders als gewohnt, verhaltener, durchsichtiger, zarter kommen, gewiß ein wenig nach Mozart hin, aber dafür eben auch im Sinne einer Vergeistigung, von der man nicht sagen darf, daß sie Beethoven hier nicht anstünde, zumal vom eigentlichen Impuls her nichts verloren geht. All das, was ich bereits sagte, prädestiniert die Haskil-Kunst für die Wiedergabe romantischer Musik. Das ist kein Widerspruch für denjenigen, der erkannt hat, daß der spätromantische Verzerrungs-Aspekt, unter dem viele Interpretationen immer noch zu leiden haben, nur einen Teil der romantischen Werte andeutet. Man ist beispielsweise gefesselt von Schumanns Klavierkonzert, gerade weil es mit einer an Bach gemahnenden Genauigkeit und Akkuratess gespielt wird (Kadenz erster Satz!). Der herrliche Schwung ist vorhanden, die Leuchtkraft des Klaviers, die Stimmungs-Intensität der Zwischentöne, auch wenn Otterloos Begleitung da nicht immer gleichzieht. Von

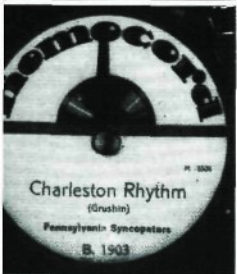
Fortsetzung Seite 40

# FÜR DEN JAZZCOLLECTOR

**Alte, historische deutsche Schallplattenmarken der Vorkriegszeit** (8. Folge)

„HOMOCORD“ war das Stammetikett der Deutschen Homophon Company m.b.H., die bereits vor dem ersten Weltkrieg gegründet wurde. Damals war die Schreibweise von „Homocord“ noch mit K, erst 1924 wechselte man zum c über. Zwischen 1911 bis 1923 hatte man ein schwarzes Etikett mit Goldaufdruck, dessen Titelhöfe sich im Laufe der Jahre langsam „modernisierten“, jedoch ständig das damalige Warenzeichen, eine nackte Harfenspielerin, zeigten. In der gleichen Epoche galten die Matrizennummern gleichzeitig als Bestellnummern (10000er Serien). 1922 kam ein radikaler Wechsel; die Homophon führte in einer B-Serie drei- und vierstellige Bestellnummern ein, wie es auch bei anderen großen Firmen gehandhabt wurde, um die Übersicht zu erleichtern. Ein kurzlebiges knallbuntes Etikett mußte bald dem modern schlichten „Homocord“-Etikett weichen, dessen neues Warenzeichen eine Art Obelisk vor einer halben Schallplatte war. Das neue Etikett war weiß, hatte eine Goldumrandung, rote Firmenbezeichnung und dunkelblauen Titel- und Kapellenaufdruck. Nach Einführung der elektrischen Aufnahmetechnik bei Homocord, um 1926, wurde der Firmenaufdruck in Grün gehalten, und man vermerkte „Elektrisch aufgenommen“ auf den Etiketten. Bei den Bestellnummern wurde der Kennbuchstabe B. zur Kennzahl 4-. 1929 wurde das Etikett abwärts modernisiert, man ging zum schwarzen Untergrund mit Goldaufdruck zurück. Um diese Zeit war die Homophon Company bereits von der gewaltigen Lindström-Gesellschaft aufgekauft worden, die dann im Sommer 1932 das „Homocord“-Etikett sterben ließ. In der gleichen Zeit verschwanden zahlreiche andere Marken vom deutschen Schallplattenmarkt. Für den Jazzsammler hatte die Homocord-Platte schon etwas zu bieten. Da waren die Ragtimeaufnahmen von 1912 bis 1914, ferner die ersten sogenannten „Jazz“-Aufnahmen nach dem Weltkrieg, z. B. der „Tiger Rag“ der Original Excentric Band, veröffentlicht im Januar 1920! Die Pseudojazzaufnahmen der Piccadilly Jazz Band von 1921. Dann ab 1925 die Aufnahmen von Julian Fuhs, Lud Gluskin, die New Yorkers und etliche andere Bands, nicht zu vergessen die diversen Studiobands unter Leitung des Recordingmanagers der Firma, Fred Bird, alias Felix Lehmann, der unter weiteren Namen aufnahm und

nach all dieser Glanzzeit vor einigen Jahren als Würstchenhändler sterben mußte. Neben all den feinen Eigenaufnahmen der Homocord, die auch technisch gut gelungen waren, ganz gleich, ob akustisch oder elektrisch aufgenommen, wurden ab 1922 amerikanische Matrizen der USA-Firma Aeolian-Vocalion eingeführt, wobei man im Gegensatz zu der britischen Schwestergesellschaft gleichen Namens nur sehr wenige USA-Aufnahmen übernahm. Wie bei der Lindström-Gesellschaft, auf ihrem Odeon-Etikett, wurden bei der Homocord die Originalbezeichnungen einfach in die Kollektivbegriffe „Original Amerikanische Jazz-Band“, „Jazz-Band“ oder „Homocord Jazz-Band“ abgeändert, weil die amerikanischen Namen wohl für den deutschen Käufer ohne Belang waren. Diese Pseudonyme vergaben die Orchester von Ben Selvin, Al Jockey, Rudy Wiedoeft, Yerke's S. S. Flotilla Orchestra, die Memphis Five, die Broadway Syncopators, Ben Bernie, das Bar Harbor Society Orchestra, Al Katz Ambassadors u. a. Ab 1924 wurden auch einige Emerson-Matrizen, Bell-Matrizen und Grey-Gull-Matrizen von der Homocord verwendet, deren Aufnahmen sämtlich als unter „Pennsylvania Syncopators“ veröffentlicht wurden, was in den meisten Fällen der amerikanischen Originalbezeichnung entsprach, jedoch nicht immer! Im Verhältnis zur Eigenproduktion waren die Auslandsübernahmen der Homocord jedoch winzig, und die Spitzenaufnahmen für den Jazzfan waren die Aufnahmen der Original Memphis Five (als „Homocord Jazz Band“) auf Homocord B. 359, B. 363 und B. 360. Es ist zu bedauern, daß die Homocord den Matrizen austausch nicht mehr ausschöpfte. Die bis 1927 in alle Homocord-Platten eingestanzten Daten (z. B. A. 14. 1. 20) sind keine Aufnahmedaten, sondern waren die Veröffentlichungsdaten der diversen Pressungen.



Schuberts Sonate sprach ich schon, bleibt noch Schumanns „Kleinkunst“, hier die fast pikant gebotenen Abegg-Variationen, prickelnd und markig, dort acht „bunte Blätter“, schwärmerisch, dunkel abgetönt, mit Klangstufungen von verschwenderischer Feinheit fern des Dekorativen oder nur Ästhetischen, die Kinderszenen dann, endlich einmal ohne Sentimentalität oder „Bedeutung“, schlicht, aber mit einer Unerbittlichkeit, die frappt. Es gibt diese Stücke dutzendweise auf Platte, aber nicht einmal so mitreißend wie hier bei der Haskil. Sie hat Schumann nicht weniger als Mozart geliebt und — verstanden. Ich schätze das Klavierkonzert Schumanns bei der Haskil am meisten. Fast als Überraschung konnte noch nach ihrem Tode eine Aufnahme wirken, die Chopins f-moll-Konzert mit de Fallas „Nächten in spanischen Gärten“ zusammenfaßte, wieder unter Markevitch mit dem Lamoureux-Orchester. Die Farben des Spaniers sind einmal klavieristisch, dann auch im Verhältnis zum Orchester mit einer stupenden Sicherheit und Klarheit gesetzt. Chopin erhält nicht nur Parfüm, sondern Geist: konzentrierte Verinnerlichung, weniger auf scheinheiliger poetischen Gehalt hin angelegt, mehr auf musikalische Tragfähigkeit hin gespielt. Und plötzlich spürt man einen Chopin, der nichts mehr von Salon an sich hat, der reine und reiche Musik ist. Alles, was die Haskil spielte, wurde unter ihren Händen zu Musik, die sofort den ganzen Hörer einsaugte, nicht mit fadenscheinigen Überredungskünsten, lediglich mit den geheimen Strömungen musikalischen Geistes, denen nachzuspüren und die neu zu schaffen Clara Haskil in unadäquater Art geschenkt war. Das Vermächtnis, das die Schallplatte vermittelt, ist unbezahlbar.

## BUCHBESPRECHUNGEN

**Hans Jürgen Winkler und Erich Ferst: Jazz für jedermann**  
Südwest-Verlag, München, 320 Seiten, 8,90 DM

Ist schon allein dieser Titel einer kritischen Überlegung wert, wird die Skepsis gegenüber solchem Unterfangen, ein Buch über Jazz für jedermann herauszubringen, durch einige Bemerkungen im Vorwort noch verstärkt. „Herausgeber und Verlag waren in erster Linie darum bemüht, eine Tür zu öffnen — und dort, wo die Tür schon offen steht, die Sympathien für den Jazz durch einen lebendigen Diskussionsbeitrag weiter zu stecken.“ Und weiter unten ist von der Überlegung die Rede, „wie man den nachrückenden, jungen Jazz-Aktiven Hilfestellung geben könnte“. Nun ist einerseits kein Zweifel, daß in einer Zeit, in der ein ganzer Bücherschrank voll Jazz-Literatur auf dem Buchmarkt angeboten wird, in der selbst Fachleute Mühe haben, die Flut von Schallplatten-Neuerscheinungen mit Jazz auch nur vollständig durchzuhören, in der alle Rundfunksender mehrere Stunden Jazz wöchentlich im Programm haben, wirklich keine Türen mehr aufgeschlossen zu werden brauchen. Jazz liegt — so könnte man apostrophierend sagen — in der Luft, und der wirklich Interessierte hat allenthalben Gelegenheit, sich seinen Teil aus der Fülle des Angebotenen herauszusuchen. Andererseits: man lernt Jazz nicht aus Büchern, und der allzu leicht gemachte Weg seiner Aneignung dürfte dem Niveau der Jazz-Diskussion eher schädlich als nützlich sein. Von Kunst ist dann nicht mehr die Rede, man propagiert das Gesellschaftsspiel Jazz, von dem sich all jene immer mehr distanzieren, denen es wirklich um Jazz als eine neue künstlerische Sprache geht. Freilich ist dieser vorweg geäußerte Einwand eine stark subjektiv geformte Regung des Rezensenten. Daß es andere Haltungen gegenüber dem Phänomen Jazz geben mag, wird damit nicht bestritten. In leicht lesbarer, sehr eingängiger und immer wieder durch persönliche Anekdoten aufgelegter Form erzählt Hans Jürgen Winkler die Story vom Jazz, die Geschichte seiner Resonanz bei jung und alt in Europa, die Bemühungen der Jazzkritik und der Jazzpropagandisten, ergänzt durch Erich Fersts didaktischen Teil „Jazz — praktisch“. Man könnte dieses Buch mit einigem Recht ein „Neues Universum der Jazzmusik“ nennen und deutet damit an, welchen Leserkreis es in erster Linie anspricht: die Dreizehn- bis Siebzehnjährigen — und unzweifelhaft ist für diesen Leserkreis bisher kein verdäulicheres Buch über Jazz geschrieben worden als dieses. Einige verschwommene Pauschalurteile und eine Fülle von unbegründeten Superlativen werden sich — so möchte man hoffen — beim größeren Teil der Leser dieses Buches durch das Anhören von Schallplatten und durch ein persönliches Urteil später erhärten — oder verworfen werden.

S. Sch.-J.