

Man soll sich hüten, alles in Kategorien, Typen und Schubladen einteilen zu wollen, besonders Menschen. Man soll sich vor nichts mehr hüten als vor jenem großen Kamm, den man unversehens in der Hand hält, bereit, alles und jeden darüber zu scheren. Ich will darum auch gar nicht erst versuchen, die Sammler von Jazzplatten in „Oldtimer“ und „Modernisten“, in „Stehkragenjazz“ und „Snobs“, in solche und solche einzuteilen. Aber ich habe in meinem Leben zwei Exemplare der Spezies homo jazziens kennengelernt, die ich schlicht und einfach einander gegenüberstellen möchte. Die Wahrheit liegt dann – wie übrigens immer – in der Mitte. Oder ein Viertel des Wegs vom einen zum anderen oder ein Dreiviertel der Strecke, wie immer man will.

Er war Assistent eines Assistenten eines mittelmäßig bekannten Mediziners in einer südwestdeutschen Universitätsstadt. Wer ihn im blütenweißen Berufskittel sah, begegnete einem ganz anderen Menschen, als wer zivil mit ihm umging. In der Klinik ein verbogener Arbeiter, ein Wühler und – auf seiner Station – ein ungekrönter König, Alleinherrscher, eine Persönlichkeit zwischen Leben und Tod, wirkte er privat beinahe ängstlich. Ein schizophrener Dasein zwischen Klinikfürst und unterbezahltem Auch-Akademiker. Sein Monatslohn: um die dreihundert Mark.

Die Hälfte davon gab er für sein Hobby aus, über das er selten und dann nur mit der Versicherung: „Eigentlich verstehe ich ja gar nichts davon“ sprach. Im Anzug von einer schon nahezu lächerlichen Korrektheit, im Habitus ebenso selbstmörderisch bemüht, um gar keinen Preis jemandem wehzutun, zu beleidigen oder gar zu widersprechen, war er ein denkbar schlechter Gesprächspartner. Er gab einem immer recht, freundlich, unverbindlich, liebenswürdig, unnahbar. Sogar als ich einmal äußerte, die kratzenden, blechernen, künstlich auf Pseudo-Hi-Fi gebrachten alten New Orleans-Aufnahmen könnten mir gestohlen bleiben, nickte er verständnisvoll mit dem Kopf.

Dafür regte er sich fürchterlich auf, als ein nichtsahnender Jazzfreund im trauten Gespräch beim Abhören einer Platte die Meinung äußerte, Johnny St. Cyr wäre wohl der Gitarrist, der Dodds da beim „Oriental Man“ begleite. Er bekam einen puterroten Kopf, stürzte mit einem Zug sein Glas Wein herunter und schrie: „Sie Idiot! Wie können Sie so etwas sagen! Johnny St. Cyr! Diese Aufnahme stammt aus der Feetwarmers-Session vom 3. Juli 1928, aber St. Cyr hat nur bis 26 mit Dodds gespielt im Lil-Hardin-Ensemble und ich finde es doch allerhand...!“

Er „stand auf Johnny Dodds“, wie man so sagt. Jazz an sich berührte ihn nur von ungefähr. Er sammelte Dodds-Aufnahmen der zwanziger Jahre, und wenn er einmal im Jahr, in den Ferien, nach Paris trampelte, dann nur deshalb, weil er dort in Schallplattenantiquariaten Dinge erwischte, für die er unter Umständen sein Leben gelassen hätte: etwa ein fast unspielbares „Papa Dip“ („Da ist bei der 13.-Juli-Sitzung also doch noch mehr herausgekommen, ich habe es immer gehaut, hier ist der Beweis!“), unter dem Pseudonym „New Orleans Bootblacks“ etikettiert, aber unfehlbar von ihm als echter Dodds identifiziert.

Er ging in keine Konzerte. Er las keine Jazz-Bücher (Berendt hatte ein Datum von

herumhockte und große Reden führte. Auf jeden Fall mußte er sich in unbürgerlichen Grenzen bewegen, denn wer könnte sich etwa einen Lehrer, einen Bürovorsteher, einen Universitätsassistenten mit schwarzem Existentialistenbart vorstellen? Auch die sogar im tiefsten Winter bei künstlicher Beleuchtung getragene Sonnenbrille und der sogar im heißesten Sommer kunstvoll um die Schultern geschwungene Wollschal wiesen nicht gerade auf eine Stelle in der Industrie oder einem öffentlichen Amt.

Wer mit ihm ins Gespräch kam, kam sich nach zwanzig Minuten als hoffnungsloser Laie vor. Stets wußte er die Dinge ins Feld zu bringen, mit denen er sich gerade so intim beschäftigte, daß er firm in ihnen war. („Was, Sie haben ‚Chronology‘ von Ornette Coleman noch nicht gehört? Aber was heißt schon Ornette Coleman! Der Don Cherry macht natürlich das Quartett, allerdings sehr von Charlie Mingus inspiriert, im übrigen hat ‚Congeniality‘ viel mehr Verve. Sie machen so ein verständnisloses Gesicht. Was kennen Sie überhaupt?“)

Er ging, stets in Begleitung einer – häufig wechselnden – attraktiven pullovertragenden Existentialistin, in jedes Konzert und fand alle „matt“. Er warf mit Ausdrücken wie „Riff“, „Intellektualität“ oder „Dave Brubeck ist nichts wie Barber plus Monk plus Chutze“ umher, und er verabscheute jeden Musiker, den man zu schätzen vorgab, besaß aber von ihm die einzig annehmbare Platte (ausgerechnet diejenige, die man selbst nicht besaß). Er konnte von einem „Cat“ namens Fridolin Überzwerch erzählen, der das Vibes (= Vibrafon) schlug „wie ein junger Gott“, daß man nach halbjähriger Bekanntschaft die eigenen Jazzplatten am liebsten zerbrochen, verbrannt, verschenkt hätte.

Anscheinend verdiente er gut. Seine Diskothek umfaßte von Armstrong bis Jimmy Nobody alles und jeden, und wenn Aufnahmen von Buddy Bolden, dem sagenhaften Erfinder des Jazz überliefert wären, ich bin fest davon überzeugt: in seinem Besitz befände sich die einzig diskutable. Seine Urteile pflegte er mit dem stereotypen Satz: „Jochen meint zwar...“ zu beenden, und er flocht erst im dritten Satz danach ein, daß es sich bei diesem Jochen um Joachim E. Berendt handele, „Jazz-Buch“ bei S. Fischer, Auflage: 100.000. Er war schlechterdings unausstehlich und doch... (Die Welt wird vielleicht gerade von denen gerettet, die... aber das führt wiederum zu weit.)



Dodds verwechselt, man denke, da sieht man mal wieder, wie ungenau die arbeiten!). Er interessierte sich höchstens noch für Hörspiele. Sollte aber jemals irgendwo für diese Welt jemand gebraucht werden, der auswendig, vorwärts und rückwärts, jedes Aufnahmedatum hersagen kann, bei dem Johnny Dodds (1892–1940) gespielt, jede Besetzung, in der er mitgewirkt, jedes Stück, das er auf einer der kleinen runden magischen schwarzen 78er verewigt hat, ohne zu stottern, mit der Korrektheit einer algebräischen Formel: er wäre der einzige, der die Welt retten könnte.

(Leider läßt sich die Welt mit derartigen Dingen nicht retten, obwohl... aber das würde zu weit führen.)

Er war irgend etwas und sein Beruf spielte überhaupt keine Rolle. Ich bezweifle, daß selbst seine engsten Freunde wußten, womit er sich beschäftigte, wenn er nicht – wie nach Feierabend – im Jazzkeller

Verstehen Sie übrigens, daß ich Nr. 2 beinahe ebenso gern mochte wie Typ 1? Nein? Dann sind Sie gewiß kein „Jazzler“.

Der Jazz-amateur oder: Wie komme ich zu Geld?

Eine Methode von Ulrich Lachmann

Voraussetzungen: Alter bis 35 Jahre, etwa 50 - 100 DM Startkapital, etwas rhythmisches Empfinden, möglichst schlechtes musikalisches Gehör.

Sie wollen Geld verdienen? Werden Sie Jazzmusiker nach folgendem Rezept:

Zunächst besuchen Sie einen Musikinstrumentenhändler und lassen sich ein gebrauchtes Instrument zeigen. Welches Instrument Sie wählen sollen?

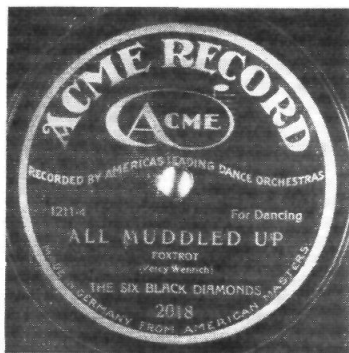
Als Phlegmatiker wählen Sie einen 50-DM-Schlagbaß (kann ruhig defekt sein, dringt ja so oder so nicht durch den Krach der anderen Instrumente). Sie brauchen sich nie anzustrengen, haben allerdings auch kaum die Chance zum Star.

Sind Sie vitalen Gemüts, lassen Sie sich eine Trompete, Klarinette oder Posaune zeigen. Dabei sollte Sie der niedrige Preis nicht irritieren: Beulen und Sprünge erhöhen den Jazzwert eines Instruments ebenso wie undichte Ventile.

Allgemein kaufen Sie mit einem Blasinstrument den Vorteil, lauter zu sein, dessen Folgen wir unten noch analysieren. Allenfalls das Schlagzeug läßt Ihnen noch gewisse Chancen. Vom Kauf einer „Töchter-Orgel“ (Klavier) sei schließlich völlig abgeraten. Sie müßten wahrscheinlich noch Noten lernen... Aus der Beobachtung eines Musikerfotos ersehen Sie die Hand- und Mundhaltung bei der Bedienung Ihres erstandenen Instruments. Der erste eigene Ton festigt Ihr Selbstvertrauen. Schon jetzt haben Sie ein völlig neues Verhältnis zu: Ihrem „Kollegen“ Armstrong bekommen. Nunmehr gehen Sie aus der Wohnung in den Kartoffelkeller zum Üben. Nicht daß Ihre musikalischen Talente bezweifelt seien, aber die ewiggestrigen deutschen Bürger sind noch nicht reif für diese Klänge, und so zeigen Sie sich durch Ihren Katakombenaufenthalt bereits dem Kampf der Jazzsekte gegen die Kulturheiden ver-

Bitte lesen Sie weiter auf Seite 35

Alte, historische deutsche Schallplattenmarken der Vorkriegszeit



„ACME RECORD“: Dies war eine Spezialmarke, die von Frühjahr 1923 bis etwa Februar 1925 in Deutschland im Handel war. Die Pressungen wurden von den Eisner-Werken vorgenommen (Eisner-Werke, Berlin-Mitte) und erschienen in der gleichen Bestellnummern-Serie wie die Artiphon-Platten der Eisner-Werke, einer 1000er und einer 2000er Serie, die jedoch unabhängig von der Artiphon-Serie war. So konnte man völlig verschiedene Aufnahmen unter der gleichen

Bestellnummer unter ACME und/oder auf Artiphon finden! Wie auch bei Artiphon, hatte jede Plattenseite eine andere Bestellnummer, welche auch konsequent bei unterschiedlichen Kopplungen verwendet wurde, z. B. 2044 gekoppelt mit 2037 (anstatt 2043 oder 2045). Im Gegensatz zu den Artiphon-Pressungen waren jedoch in den meisten Fällen die amerikanischen Originalmatrizennummern im Schellack zu erkennen, welche durchweg verraten, daß die Matrizen von den USA-Firmen Emerson, Banner-Regal und von Paramountunterlabels stammten. Über 95% der ACME-Aufnahmen (auch später als ACME-SCALE auf den Etiketten) stammten aus amerikanischen Beständen (s. oben)

und dann stand auf dem geschmackvoll entworfenen schwarzen, goldbedruckten ACME-Etikett: „Recorded By Americas Leading Dance Orchestras“ und darunter „Made in Germany from American Masters“. Handelte es sich um die nur wenigen Eigenaufnahmen (die in Berlin aufgenommen wurden), so stand auf den Etiketten: „Recorded by Leading International Dance Orchestras“ und darunter „Made in Germany“ mit zweistelligen Matrizennummern (Beispiel: R. 55 oder R. 64 usw.). Die Kopplungen waren ziemlich wild, und so wurden auch Eigenaufnahmen mit USA-Aufnahmen gekoppelt, wobei es vorkam, daß amerikanische Aufnahmen aus Versehen als „International Dance Orchestras“ liefen anstatt als „American Dance Orchestras“. Zumindest ist ein Fall dieser Art bekannt. Der Etikettentwurf war in fast allen Fällen gleich, bis auf ein weißes Etikett, welches bei den letzten Pressungen der ACME auftauchte und die Bezeichnung ACME-SCALE hatte, wobei das Wort SCALE oftmals aus unbekannten Gründen rot überdruckt, also ausgestrichen war. Im Wachs erkennbare Daten, wie z. B. B. 5. 3. 24, waren die Veröffentlichungsdaten der diversen Pressungen! Die älteste bisher bekannte ACME-Veröffentlichung hatte die Bestellnummer 1781 (Roy Collins Orchestra) und die letzte bekannte Platte hatte die Nummer 2102 (Joseph Samuels' Music Masters). Die Gesamtproduktion wird etwa 120 Titel (Schätzung) stark gewesen sein, von denen rund 50 heute wieder bekannt sind. Für den Jazzfreund fanden sich hier interessante Aufnahmen von Sam Lanin, The Six Black Diamonds, Lanin's Southern Serenaders (Memphis Five), The Original Memphis Five, Joseph Samuels Jazzband, die Pennsylvania Syncopators usw., während von den Berliner Eigenaufnahmen der ACME RECORD der „Monday Morning Blues“ von Austin Egen und „Rufenreddy“ von Fred Steamer (beides Pianosoli) von ziemlichem Interesse sind. Diese alte deutsche Spezialmarke zählt zu den seltensten Plattenmarken, die ein deutscher Jazzcollector oder Plattensammler auftreiben kann.

Was man uns so schreibt

Antworten auf technische Fragen von Karl Tetzner

fono forum erhält, obwohl vorzugsweise mit künstlerischen Themen befaßt, immer wieder technische Fragen aus seinem Leserkreis gestellt. Das ist verständlich, denn die Schallplatte ist ein Stück verzwickte Technik, und die Abspielgeräte sind es in einem noch größeren Maße. Viele dieser Anfragen und Bitten um Ratschläge sind von allgemeinem Interesse; einige davon wollen wir hier zu beantworten versuchen. Dabei ist Vorsicht geboten und wird Toleranz erbeten: der echte Plattenfreund entwickelt sich manchmal zu einem mittleren Fanatiker, einem lautstarken Verfechter dieser oder jener Richtung. Soweit diese im künstlerischen Sektor angesiedelt ist . . . bitte sehr. Hingegen bleibt die Technik eine nüchterne Angelegenheit; sie ist bis zu einem gewissen Grade mit Meßinstrumenten erfassbar, jedoch keine Weltanschauung – daher das Ersuchen um Toleranz.

Das ist Vorspruch Nummer eins. Prolog Nummer zwei: Aus vielen Briefen unserer Leser spricht ein Mißtrauen gegen die Werbeschlagworte der Industrie und die kommerziell bedingte Voreingenommenheit des Handels bezüglich dieses oder jenes Fabrikates und Erzeugnisses. Schlicht gesagt: der Handel würde häufig nicht nach streng technisch-sachlichen Gesichtspunkten beraten, sondern mit einem intensiven Blick auf die Ladenkasse. Demzufolge fragt man uns immer wieder, was denn nun die „richtige“ oder die „beste“ Anlage ist. Aus vielen Gründen können wir diese Antworten (soweit wir sie wissen) nur brieflich geben. Unsere bescheidene Redaktionseinrichtung wäre in Gefahr, wenn wir harmlos erklärten, „Verstärker X ist ein Schmarren, Verstärker Y dagegen das beste, was es gibt“.

K. G. in Essen fragt, ob die Zahl der im Rundfunkgerät vorhandenen Röhren für die Qualität der Wiedergabe von Schallplatten wichtig ist (1) und ob die von einer 1400-DM-Musiktruhe wiedergegebene Schallplattenmusik besser ist als die von einer 1000-DM-Anlage (2).

(1) Ja – und nein! Ein Rundfunkgerät besteht aus zwei Teilen. Der erste empfängt und verstärkt die Rundfunksender – und der zweite verstärkt die vom Rundfunksender und vom Tonabnehmer stammende Tonfrequenz, die Musik also. Es ist klar, daß die Röhren, die sich nur dem Empfang und der Verstärkung des Rundfunkprogrammes widmen, auf die Schallplattenwiedergabe keinen Einfluß haben. Hingegen vermittelt ein Tonfrequenz-(Niederfrequenz-)Verstärker mit mehr Röhren, etwa mit Gegenakt-Ausgang, in der Regel eine bessere Klangwiedergabe als ein Verstärker mit weniger Röhren.

(2) Das kommt darauf an. Wenn in einem Musikschrank der Aufmachung und dem Möbelstück ein besonders großer Anteil am Gesamtpreis zugebilligt wird (wir denken hier an Musiktruhen der Stilrichtung „antik“), so kann die technische Ausstattung der 1400-DM-Ausführung ganz oder fast ganz der der 1000-DM-Ausführung entsprechen. Allerdings ist das selten der Fall; meistens enthält die große Truhe auch mehr „Technik“ in Form eines Verstärkers mit größerer Ausgangsleistung und in Form von mehr und größeren Lautsprechern.

F. Sch. in Hagen möchte sich ein Tonbandgerät anschaffen und fragt, ob allein die Bandgeschwindigkeit 19 cm/sec für die Aufnahme von Oper und Konzert brauchbar ist.

Die Laboratorien der Tonbandgerätehersteller haben die Geschwindigkeit 9,5 cm/sec und neuerdings auch 4,75 cm/sec recht weit entwickelt, so daß die Kriterien wie Frequenzumfang, Dynamik, Srörabstand und Gleichlauf auch bei den niedrigen Geschwindigkeiten gegenüber von vor zwei oder drei Jahren erheblich verbessert worden sind. Trotzdem meinen wir, daß für hohe Qualitätsansprüche 9,5 cm/sec „gerade noch so“ ausreichen, wobei es entscheidend auf Modell und Fabrikat ankommt. 4,75 cm/sec sind vorerst noch nicht für den vorgesehenen Zweck brauchbar. Man muß wissen, daß die Rundfunkanstalten ihre hochwertigen Aufnahmen heute noch mit 38 cm/sec bewerkstelligen. Unser Rat: eine Tonbandanlage mit 9,5 cm/sec und 19 cm/sec für eine Woche zur Probe nach Hause holen.

H. M. in Oberhausen beklagt sich über widersprechende Angaben im fono forum hinsichtlich der für gute Wiedergabe notwendigen Ausgangsleistung. Je nach Autor würde als ausreichend

zwischen 3 Watt und 12 Watt pro Kanal (der Stereo-Anlage) bezeichnet.

Alle Autoren haben von ihrem Standpunkt aus recht! Die Physik der Klangwiedergabe mit den Konuslautsprechern ist verwickelt genug. Mit 3 Watt pro Stereo-Kanal kann man, landläufig gesagt, eine ganz anständige Wiedergabe erzielen, ohne daß die Baßwiedergabe voll befriedigt; Lautstärkespitzen lassen sich nicht immer verarbeiten, so daß Verzerrungen möglich sind. Für die Baßwiedergabe (sie verlangt das Bewegen großer Tieftonmembranen) ist schon wegen der im Tieftonbereich absinkenden Ohrempfindlichkeit ein Vielfaches an elektrischer Leistung nötig, als wir sie für einen gleichen Lautstärkeindruck etwa im Mitteltonbereich bei 2000 Hertz (= 2000 Schwingungen/Sekunde) brauchen. Will man die größten auf Schallplatten aufgezeichneten Lautstärkespitzen unverzerrt hören, so sind 2×12 Watt nicht zuviel. In dieser Überlegung ist aber der Wirkungsgrad der Baß-Lautsprecher nicht berücksichtigt; baut man diese in Baßreflex-Boxen ein, so läßt sich der gleiche Lautstärkeindruck mit geringerer Verstärkerleistung als bei der Verwendung kleiner Baßgehäuse erzielen. Wer daheim 2×12 Watt = 24 Watt besitzt, wird diese Leistung nicht immer voll ausfahren; hier ist es wie beim ganz großen Auto: 125 PS sind fast immer unnötig, sie stellen nur die Reserve, wenn sie nötig ist.

K. F., München, und einige andere: Soll ich einen Plattenspieler mit Diamantnadeln kaufen?

Kurz und bündig: JA. Es geht hier nicht allein um die vielleicht zehnfache Lebensdauer des Diamanten gegenüber dem Saphir, sondern darum, daß Hunderte von Stunden mit einer auch unter dem Mikroskop nicht erkennbar abgeschliffenen Spitze gespielt wird, daß wir also unsere kostbaren Platten über lange Zeiträume hinweg mit einer korrekt geformten Nadel abtasten.

Zwei Fragen tauchen in vielen Briefen an uns auf: „Warum verzerren manche Schallplatten auf den Innenrillen – und was hat es mit der Spieldauer auf sich?“

Je näher die Tonabnehmernadel der Auslaufrille kommt, desto kleiner ist der Rillradius, desto größer also die Krümmung der Schallrinne – populär ausgedrückt. Hier liegt ein Grund für Verzerrungen, denn die dem Plattenzentrum zugewandte innere Rillenflanke ist stärker gekrümmt als die äußere. Hinzu kommt die wesentlich geringere Geschwindigkeit, mit der die Rille im Plattenzentrum unter der Nadel hindurchläuft; die Auslenkungen für einen bestimmten Ton liegen also hier viel enger aneinander als auf einer Außenrinne – alles eine Folge der konstanten Umdrehungszahl der Platte. Die Verzerrungen müssen gegen Ende der Plattenseite zwangsläufig zunehmen. Aber es ist eine Frage der sorgsam Prüfung beim Überspielen von Band auf Lackfolie und bei der Plattenfabrikation, wie weit hörbare Verzerrungen zugelassen werden. Beschwerden sollten bei den Schallplattenherstellern angebracht werden.

Die Spieldauer einer Seite ist eine Funktion der Rillenbreite (Mikro- oder Normalrinne), der Umdrehungszahl und wie weit man das Zentrum der Schallplatte beschriftet – das Freihalten eines möglichst großen Teiles kommt der Klanggüte zustatten. Weiter hängt die Spielzeit davon ab, ob die Rillen konstanten Abstand halten oder ob man sie ihrem Lautstärkeinhalt entsprechend variiert, also bei einer lauten Stelle (bei großer Rillenauslenkung) großen Abstand hält und dafür als Ausgleich bei leisen Passagen einen engeren. Schließlich gibt es für diese Methode zwei sich etwas unterscheidende Methoden. Rechnen wir die vom Repertoire her kommenden Forderungen hinzu, so wird man erkennen, wie variabel der Begriff „mögliche Spieldauer pro Plattenseite“ ist.

In der Regel besteht bezüglich Spielzeit pro Seite zwischen einer Stereo- und einer monauralen Platte kein Unterschied. Der technisch bedingte größere Raum, den die Stereorille gegenüber der monauralen benötigt, wird durch eine schmalere Rinne kompensiert. Während die Breite der monauralen Rinne normgerecht 60μ beträgt ($1 \mu = \frac{1}{1000}$ mm), ist die Stereo-Rille 45μ breit, die Verrundung des Rillengrundes beträgt 5μ bzw. 1μ und die Spitzenverrundung der Nadel 25μ bzw. 17μ .

Fortsetzung von Seite 33

bunden. Beim Üben bedenken Sie folgendes: Sie müssen „Oldtime“ spielen! Erstens ist das rentabler, zweitens leichter und drittens sind im Oldtimejazz die Kraft und die Urwüchsigkeit, die Ideenfülle und die Gefühlstiefe des goldenen Zeitalters sublimiert . . . Hören Sie einige Ken Colyer- und Chris Barber-Platten. Die Reminiszenz an die „Urheimat“ New Orleans wird von diesen Musikern tausendmal echter dargeboten als etwa von Armstrong oder George Lewis.

Kopieren Sie fleißig Themen und Soli dieser Platten, und lernen Sie insgesamt 10 Titel auswendig, denn beim Jazz kommt es (siehe J. E. Behrendt) nicht so sehr auf das Was als auf das Wie des Spiels an. Bezüglich des Wie merken Sie sich: LAUT spielen! Notenkenntnis verdirbt die Ursprünglichkeit Ihres Spiels! Nicht das Instrument stimmen! Schwebungen gelten im Oldtimejazz als „Feeling“. Bald ist es soweit: Sie suchen sich Gleichgesinnte und gründen die „WrongToneStompers“, denn ein zugkräftiger Name ist eine wesentliche Basis der Jazzkapelle.

Wenn Sie lauter blasen als Ihre Kollegen, werden Sie Band-Leader. Sie müssen Ihre Band nun rechtzeitig zum „Amateurfestival“ melden. Vorher spielen Sie bereits bei Vereinen zum Tanz. Dabei bedenken Sie:

Sie sind eine Jazzkapelle! Walzer, Tangos und dergleichen dekadente Machwerke zu spielen ist unter Ihrer Würde. Karajan wurde ja auch nicht für 20000 Mark verpflichtet, „Marina“ zu dirigieren . . .

Spiele Sie ungestimmt, das ist „feeling“! Werden Sie schneller im Stück, das ist „drive“!

Vergessen Sie nie, sich als Amateure auszugeben, schließlich bekommt ein Berufsspieler mehr Gage und hat mehr Zeit zum Üben . . .

Ein zweiter Platz beim Festival sichert Ihnen Ruhm, Konzerte und Tanzabende. Das Geschäft floriert, bis Sie eines Tages aufhören wollen (bzw. sollen). Dann verkaufen Sie mit 50 DM Aufschlag Ihr Instrument (durch Ihr Spiel wurde es ja erst geädelt) und wirken von nun an als kundiger Jazzkritiker und schreiben Artikel über:

Der Jazzamateur oder: Wie komme ich zu Geld?

BUCHBESPRECHUNGEN

Hans Christoph Wobbs: Gustav Mahler

Hesses Kleine Bücherei, Band 6, 4,80 DM, 98 Seiten
Max Hesses Verlag

Zur Wiederkehr von Gustav Mahlers 100. Geburtstag erscheint dieses Bändchen, in dem Hans Christoph Wobbs einem bedeutenden Künstler den ihm gebührenden Platz anweist. Mit hervorragender Kenntnis des Mahlerschen Werkes ausgestattet und mit liebevoller Einfühlung wird in diesem kurzen Abriss Leben und Schaffen eines Musikers gewürdigt, der – wie wir heute wissen – auf der Grenzscheide zweier Jahrhunderte stand und in seinen letzten Werken den Atem einer neuen musikalischen Epoche spüren ließ. Einhundert Jahre nach seiner Geburt beginnen wir zu erkennen, daß unser Urteil revisionsbedürftig ist und wir umdenken müssen, um die wirkliche Bedeutung Mahlers in ihrem Ausmaß ganz schätzen zu können. Die Arbeit von Wobbs ist ausgezeichnet geeignet, noch grassierende falsche Vorstellungen zu zerstören und einen Teil zu einem neuen Mahler-Bild beizutragen.

Dem Überblick über Leben und Schaffen – auf etwa 100 Seiten notwendigerweise nur in großen, aber klaren und eindrucksvollen Linien skizziert – sind ein Werkverzeichnis, eine Reihe von Notenbeispielen und mehrere Bilder beigegeben. Wir empfehlen das Buch als erste Einführung und als Anregung, einen Komponisten wiederzuentdecken, der zu Unrecht fast vergessen war. H. O. Sp.

Erich Valentin: Musica domestica

Von Geschichte und Wesen der Hausmusik
Hohner Verlag, Trossingen. 166 Seiten und 7 Bildtafeln

Eine mit ebensoviel spürbarer Liebe wie mit wissenschaftlicher Sorgfalt geschriebene Geschichte der Hausmusik, die das, was einmal war, anschaulich darstellt. Valentin bekennt, daß man sich mit dem Abschluß einer gewissen Entwicklung abfinden muß; er schreibt von den „neuen Elementen, die man ernst nehmen muß: Schallplatte, Film, Funk und neuerdings Fernsehen“, und er begrüßt sogar in dem vernünftigen Rundfunkhörer und im Schallplattensammler „neue Brüder in musica domestica“. Aber wir hätten gern mehr gelesen über die Situation und Problematik der Gegenwart, über das schwindende „Haus“, über die Struktur unseres Musiklebens, soweit sie einer „Hausmusik“ doch noch Möglichkeiten offen läßt, über soziologische, ästhetische, künstlerische, handwerkliche Aspekte. Zumindest eine Darstellung dessen, was heute in Schule und Haus – anonym meist, aber nicht passiv – geleistet wird, hätte die interessante Schilderung des historischen Verlaufs abschließen sollen. Oder hat der verdiente Professor Valentin bereits in Sachen Hausmusik resigniert? H. K.