

improvisieren...

Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Band 8
Eine Veröffentlichung des Jazzinstituts Darmstadt
herausgegeben von Wolfram Knauer

Die Übersetzung der Beiträge von Lawrence Gushee und George E. Lewis
besorgte Wolfram Knauer

© Jazzinstitut Darmstadt, 2004
Bessunger Straße 88d, 64285 Darmstadt
Tel. 06151-963700, Fax 06151-963744
jazz@jazzinstitut.de
www.jazzinstitut.de

Alle Rechte vorbehalten, Wolke Verlag Hofheim, 2004
Originalausgabe
Gesetzt in Garamond
Satz: Wolke Verlag, Hofheim
Druck: Fuldaer Verlagsanstalt
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos
unter Verwendung einer Fotos von Matthew Shipp (Wilfried Heckmann)
und der grafischen Gestaltung des Programmheftes zum Symposium von Roland Stein
Foto auf der Umschlagrückseite: Sebi Tramontana (Matthias Creutziger)
ISBN 3-936000-02-6

Inhalt

Vorwort	7
Wolfram Knauer: Noodlin' and Doodlin' and Playin' Around... Zum sich wandelnden Selbstverständnis des Jazz als improvisierter Musik	19
Lawrence Gushee: Improvisation im frühen Jazz	41
KONZERTFOTOS: Eric Boeren 4tet (NL/D/USA)	
Martin Pfeleiderer: Improvisieren – ästhetische Mythen und psychologische Einsichten	81
Thomas Mießgang: Die Kunst des Spontanen. Kann ein Bild improvisiert werden? Über Free Jazz, automatische Saxophone, Jack the Dripper, Materialaktionen und letzte Lockerungen	101
KONZERTFOTOS: Joachim Kühn Trio (D/A/F)	
Christopher Dell: Möglicherweise Improvisation	119
George E. Lewis: „Voyager“ ... Improvisieren mit dem Computer	123
KONZERTFOTOS: Italian Instabile Orchestra (I)	
Ekkehard Jost: Notizen zur Improvisation	153
Joachim Kühn und Bert Noglik im Gespräch: Improvisation und musikalische Realität	167
KONZERTFOTOS: Mattew Shipp Trio (USA)	

Paul F. Steinhardt: between the lines. Die verwunderliche Verbindung von Geld und Musik	187
Michael Rüsenberg: Improvisation als Modell wirtschaftlichen Handelns. Eine Erkundung	201
Peter Niklas Wilson: Neue Paradigmen in der improvisierten Musik	217
Zu den Autoren	233
Register	237



Peter Niklas Wilson

30. Mai 1957 – 26. Oktober 2003

Peter Niklas Wilson starb nur wenige Wochen nach dem 8. *Darmstädter Jazzforum* nach langem, vergeblichem Kampf mit seiner Krankheit. Wilson war einer der fundiertesten deutschsprachigen Publizisten zum zeitgenössischen Jazz, zur Neuen Musik und zu den Bereichen zwischen diesen beiden Polen. Wilson war regelmäßiger Gast beim *Darmstädter Jazzforum*. Seine Beiträge glänzten mit analytischer Brillanz, kritischem Verstand und der Fähigkeit, auch seine eigenen Forschungsergebnisse immer wieder zu hinterfragen. Auch sein in diesem Band dokumentierter Vortrag über neue Paradigmen in zeitgenössischer improvisierter Musik beim 8. Darmstädter Jazzforum löste lebendige und kontroverse Diskussionen aus. Peter Niklas Wilson kämpfte mehr als ein Jahr lang mit der Leukämie, gab nie auf, blieb immer aktiv in seiner Arbeit und mit der Musik, an der ihm so viel lag. Wir vermissen ihn als einen der bedeutendsten deutschen Musikwissenschaftler, die sich mit dem Jazz auseinandersetzten, als einen Autor mit einem höchst lesbaren, dennoch fundierten Stil, mit einem analytischen und kritischen Geist, als eine herzliche, offene, neugierige immer verlässliche Persönlichkeit. Wir vermissen ihn als einen über alle Maßen geschätzten Kollegen und einen guten Freund. Wir sind traurig über diesen Verlust. Dieses Buch ist seinem Andenken gewidmet.

Wolfram Knauer

(Vorwort)

„Jazz ist eine improvisierte Musik“ ...

... keine Definition des Jazz wird um diesen Eingangssatz herumkommen. Viele andere Momente spielen eine wichtige Rolle – *swing*, *drive*, Instrumentation, spezifische Soundcharakteristika –, aber wo zu verschiedenen Zeiten all solche Parameter Schwankungen unterworfen, wechselbar waren, da bleibt die Improvisation sicheres Kontinuum in der Geschichte dieser Musik. Ein großartiger Musiker ist sicher auch, wer gut zu swingen vermag, an erster Stelle aber steht die Fähigkeit, in der Improvisation eine „gute Geschichte“ erzählen zu können. Die Improvisation wurde so sehr zum zentralen Merkmal des Jazz, dass die beiden fast synonym schienen: Wenn sich in den USA oder Europa ab den 1960er Jahren jemand als „improvising musician“, als „improvisierender Musiker“ bezeichnete, so erhielt er sicher in der Regel die Antwort, „Ach ja, Jazz!“ Solche Gleichsetzung zeigt nur, dass die Musikgeschichte offenbar vergesslich ist, denn auch die europäische Musik besaß ja über lange Zeit ihre ganz eigenen Improvisations-traditionen. Und in außereuropäischen Musikkulturen ist Improvisation bis heute selbstverständlich – und hier übrigens wiederum eine ganz andere Form von Improvisation als jene, die im Jazz entwickelt wurde.

improvisieren ... womit?

Der Jazz also ist eine improvisierte Musik. Seine Musiker improvisieren mit vorgegebenen Materialien unterschiedlichster Art: Sie improvisieren mit ihren Instrumenten, mit den Klangmöglichkeiten derselben, mit Kompositionen, die sie ihren Improvisationen zugrunde legen, mit Melodik, Harmonik, Rhythmik, sie improvisieren mit den räumlichen und organisatorischen Gegebenheiten, innerhalb derer sich ihre Kunst abspielt, mit Hör- und Rezeptionserwartungen, Musik- und Kulturtraditionen, egal, ob dies nun ihre eigenen oder fremde seien.

Improvisation im Jazz aber hat viele Gesichter. Da gibt es, in Vorformen und frühen Stilen des Jazz, eine krude Art der Improvisation, die vor allem dem enormen Ausdrucksbedürfnis afro-amerikanischer Musiker entsprach. Diese passten westliche Instrumente und musikalische Formen und Parameter ihren eigenen musikalischen Bedürfnissen an, veränderten sowohl den Klang der Instrumente als auch das Erklingen der musikalischen Formen so, wie sie beides hörten, zu hören gewohnt waren bzw. hören wollten. *Growl*, Flatterzunge, ein exzessives Vibrato, perkussive Techniken, melodische Verzerrungen, Abbiegen einzelner

Töne in Bluestonalität (*blue notes*), rhythmische Strukturierung nach eigenen Vorstellungen – all solche vorerst kleinen Varianten in der Verwendung von klassischen europäischen Instrumenten oder Formen sind Grundlage der Jazzimprovisation, wie wir sie in frühesten Aufnahmen der Jazzgeschichte hören, vor allem aber auch in späteren Aufnahmen von Brass Bands aus New Orleans, die diese Art einer sehr archaischen Improvisationstradition bis in die 1960er Jahre hinein bewahrt hatten.

improvisieren... und die roots

Natürlich spielte Improvisation in afro-amerikanischer Musik schon zuvor eine wichtige Rolle. Sie war prägendes Ausdrucksmittel afrikanischer Musik, eine Möglichkeit, die rituelle Kunst der Musik zu individualisieren. Bereits Berichte aus dem frühen 19. Jahrhundert über Sklaven in den amerikanischen Südstaaten zeigen, dass improvisatorische Musizier- und Tanzhaltungen im alltäglichen Leben der afro-amerikanischen Sklaven eine wichtige Rolle spielten, und zwar schon dort als eine Möglichkeit der doppelseitigen Akkulturation: des Anpassens eigener kultureller Ansätze an die neue herrschende Kultur und des Anpassens der Formen und Instrumente der „neuen Welt“ an die eigenen Musiziertraditionen und -vorstellungen. So wie der Jazz immer wieder aus der Spannung heraus lebte, welche die sehr unterschiedlichen Einflüsse erzeugten, aus denen er entstanden war, so faszinierte der spezifische Umgang der Afro-Amerikaner mit dem musikalischen Material auch in vielen Vorformen des Jazz, wie aus zeitgenössischen Berichten zu ersehen ist.

„While on their way, they would make the dense old woods, for miles around, reverberate with their wild songs, revealing at once the highest joy and the deepest sadness. They would compose and sing as they went along, consulting neither time nor tune.“ [The Narrative of the Life of Frederick Douglas, Boston 1845]

„It is a quite common thing for the Negro woman to improvise words and music while they are at work, a sort of Wagnerian „melo,“ or endless melody, as it were. I have often heard them drone softly thus all through the livelong, bright summer day.“ [Johann Tonsor: Negro Music, 1892]

Nun ist Improvisation ja auch in der westlichen Musikkultur nicht ganz unbekannt. Insbesondere in Volksmusik, Volkstänzen, Volkskunst ganz allgemein, spielte Improvisation immer eine wichtige Rolle, gab sie dem einzelnen in begrenztem Umfang die Gelegenheit zur individuellen Selbstdarstellung. Aber dabei handelte es sich schließlich um Volkskunst, und somit war die Improvi-

sation zu einer Zeit, da die Bereiche von Hoch- und Volkskunst bereits klar getrennt waren, für die Kunstmusik nicht sonderlich relevant. Improvisation wurde erst dort zu einem Phänomen, wo sie als notwendiges Mittel zum ästhetischen Gelingen einer sich als „Kunst“ verstehenden Musik, als dessen zentrales Charakteristikum erkannt und anerkannt wurde: im Jazz.

improvisieren... im frühen Jazz

In den 1920er Jahren entwickelte sich der Jazz mehr und mehr zu einer solistischen Kunst, einer Kunst, in der die individuelle Vorführung erzählerischer, technischer, instrumentaler Fähigkeiten und deren Einbettung in einen stringenten musikalischen Ablauf oft, wenn nicht gar meist im Vordergrund stand vor dem kollektiven Gesamtklang einer ganzen Band. Sicher gab es genügend Beispiele des kongenialen Zusammenspiels, das in der Literatur denn auch hochgelobt wurde, und doch lebten Armstrongs Hot-Five-Aufnahmen oder die Einspielungen der Orchester beispielsweise von Benny Goodman oder Earl Hines in erster Linie von den Fertigkeiten und Talenten einzelner Musiker – in den genannten Fällen eben der Bandleader Armstrong, Goodman und Hines. Die deutliche Trennung in Solist und Begleitgruppe ab Mitte der 1920er Jahre wurde weitgehend zum Synonym für das Jazzspiel, vorhergegangene kollektive Improvisationsformen nahmen bald einen geradezu nostalgischen, auf jeden Fall nicht aktuellen Charakter an. (So stellte Benny Goodman in seinem legendären Carnegie-Hall-Konzert von 1938 beispielsweise kollektive Improvisation in einem bewusst nostalgisch wirkenden Abschnitt „History of Jazz“ vor, während die aktuelle Szene durch die Jam Session über „Honeysuckle Rose“ symbolisiert wurde, in der sich einzelne Solisten mit Improvisationschorussen abwechselten.) Armstrong war nicht einfach ein bedeutender Musiker des frühen Jazz, er war, zusammen vielleicht mit dem Sopransaxophonisten Sidney Bechet, einer der ersten großen Solisten dieser Musik, bei denen die solistische Improvisation die eigentliche Kunst ausmachte. Stand also in den Aufnahmen etwa von Jelly Roll Mortons Red Hot Peppers das kollektive Spiel (und der komponierte/arrangierte Ablaufplan) im Mittelpunkt, so wurde das Ensemblespiel in Armstrongs Hot Five/Hot Seven und anderen solo-orientierten Bands bald zum bloßen Rahmen, zum dynamischen Kontrast.

Armstrongs Beispiel ist bezeichnend: Waren seine Bands der späten 1920er Jahre noch recht hochkarätig besetzt, so wurde das Orchester, das seit 1930 seine Aufnahmen begleitete (besser: die Band des Pianisten Luis Russell, die als Begleitband Armstrongs fungierte), mehr und mehr eine reine Background-Band, die sich weder durch nennenswerte solistische Beiträge anderer Musiker noch

(leider) durch herausragende Arrangements auszeichnete. Der Solist Armstrong und sein virtuosos Trompetenspiel standen hier so im Vordergrund, dass die Funktion der umgebenden Band einzig die der klangfarblichen Untermalung und der Rahmung war.

Ähnliches ist für die Swingorchester der 1930er Jahre zu konstatieren, die in der Mehrzahl der Fälle die solistischen Fähigkeiten der Bandleader herausstellten – Benny Goodmans oder Artie Shaws Klarinette, Harry James' Trompete, Tommy Dorseys Posaune, Earl Hines' Klavier. Duke Ellington und Count Basie waren hier deutliche Ausnahmen, Ellington, weil sein Bandkonzept das durchgeplanter Kompositionen war, in denen den höchst individuellen Solisten konkrete Rollen zugewiesen wurden; Basie, da sein Repertoire sich um die solistischen Fähigkeiten fast sämtlicher Orchestermitglieder gruppierte, die ganze Band sich im Idealfall als ein Sammelbecken vieler exzellenter Solisten verstand, die im Laufe eines Konzerts ihre Fähigkeiten präsentieren konnten. Im Gegensatz zu Ellington aber stand auch bei Basie die solistische Improvisation im Vordergrund.

improvisieren... als solistische Kunst

Gegen Mitte der 1920er Jahre also entwickelte sich der Jazz zu einer solistischen Kunst, und diesen Charakter verlor er bis in die Gegenwart nicht, auch wenn Zusammenspiel-Konventionen immer mal wieder hinterfragt, in Frage gestellt, aufgebrochen wurden. Ob stärkere Gewichtung kompositorischer Vorplanung oder unterschiedliche Ansätze kollektiver Improvisation, ob Zurschaustellung virtuoser Fingerfertigkeit, Reduktion auf Basics, ineinandergreifende kollektive Passagen oder wettstreitende Powerplay-Kollektive – der individuelle Musiker wurde in der Regel selbst in Kollektivimprovisation als solcher wahrgenommen, verschwand nicht hinter dem Ensemble, sondern trug in seiner Individualität maßgeblich zu dessen Gesamtklang bei.

Charlie Parker, Dizzy Gillespie oder Miles Davis im Bebop der 1940er Jahre, Clifford Brown, Chet Baker oder Sonny Rollins in den 1950er Jahren, Free-Jazz-Solisten wie der späte John Coltrane, Ornette Coleman oder Cecil Taylor, aber auch die europäischen Kollegen, von Albert Mangelsdorff über Peter Brötzmann bis Derek Bailey oder Michel Portal, standen für eine Auffassung von Jazz als einer Kunst der solistischen Improvisation, in der kollektive Momente vor allem als das Zusammenprallen individueller Stimmen wahrnehmbar waren.

Die Improvisation vervollkommnete sich. Musiker beschäftigten sich ganz bewusst mit der Fortentwicklung improvisatorischer Techniken, in harmonischer Hinsicht genauso wie in formaler, in der Einpassung in kompositorische Rahmen oder der Einbindung in klangvolle Arrangements. Der Bebop handelt unter anderem vom harmonischen Fortschritt in der Improvisation, der Cool Jazz in Miles Davis' Capitol Sextet vom Experiment mit Sounds, Cool à la Tristano von der melodischen Improvisation, Third Stream von der Auseinandersetzung mit der Form, ebenso der modale Jazz, in dem harmonische und formale Erweiterungen forciert wurden. Im Free Jazz verselbständigte sich das Moment der Improvisation in einem bislang ungekannten Maße. Musiker verzichteten entweder scheinbar vollständig auf die zuvor strukturierenden Rahmen bzw. rhythmischen oder harmonischen Grundmuster oder aber sie erweiterten diese in einem Sinne, dass sie mehr oder weniger spontan vom ausführenden Musiker oder den ausführenden Musikern ihrer Improvisation angepasst werden konnten. Im Extremfall führte die Idee des Free Jazz zur „freien Improvisation“, „free improvised music“, wie vor allem europäische Musiker ihre Kunst lieber zu bezeichnen pflegten, um sich deutlich von den so übermächtigen Konventionen des Jazz abzusetzen. Die Grundidee der freien Improvisation ist jener des Jazz nicht ganz unähnlich: Die Musiker nehmen an einem musikalischen Prozess teil, der als Gemeinschaftsleistung gemeint und gehört wird und auch von jedem einzelnen zu unterschiedlichen Stellen beeinflusst werden kann. Das Ideal der freien Improvisation ist damit nicht mehr so sehr das individualisierte Solo eines einzelnen Virtuosen als vielmehr der Beitrag, den jeder einzelne zum Ergebnis des Zusammenspiels der Gruppe leisten kann.

In dieser Entwicklung wurde „Improvisation“ im Jazz zu einem Ideal, zu einer Metapher, die viel mehr zu umfassen schien als das bloße musikalische Zusammenspiel. Im Jazz wurden Systeme der Improvisation entwickelt und perfektioniert, die das scheinbar so risiko- und chancenreiche Zusammenspielen zu einem lustvollen, aber relativ sicheren Geschäft machten. Der Jazz organisierte die Improvisation perfekt. Er nutzte die Rahmen und Strukturen, die ihm durch zugrundeliegende Formschemata – des Blues, des zweiunddreißigtaktigen Standard-Songs – vorgegeben waren. Er entwickelte darüber hinaus eigene theoretische Modelle, wie man über harmonische Abläufe improvisieren könne. Die Grundstrukturen dieser Art zu improvisieren waren so simpel, so offen und so allgemein, dass sie auch von Musikern anderer Traditions- und Kulturkreise übernommen, adaptiert, mit eigenen Inhalten gefüllt werden konnten. Die Improvisation war zum einen das spannende, unerwartete, spontane Moment des Jazz, zum zweiten ein beherrschbares, erlernbares, westlicher Musiktradition anpassbares

Phänomen. Das Faszinosum des Jazz in Europa also war keineswegs nur eine Mode, Interesse am Exotischen, sondern Neugier, Erstaunen und Begeisterung darüber, dass man aus der eigenen Kulturtradition heraus ein neues, stark individualisiertes, die eigene Biographie widerspiegelndes, faszinierendes, intensives musikalisches Resultat hervorbringen konnte, im Ergebnis eine Musik der Neuen Welt, die sich mit eigenen Vokabeln bereichern ließ.

Das Faszinierende an der Jazz-Improvisation also war: (1.) die scheinbare individuelle Freiheit; (2.) die Einbindbarkeit in übersichtliche, nachvollziehbare, merkbare Strukturen; (3.) die Lernbarkeit eines Improvisationssystems, das einem helfen konnte, spannende Improvisationen hervorzubringen; (4.) die Möglichkeit, neue, komplexere Improvisationssysteme zu entwickeln, anzuwenden und zu lehren und nicht zuletzt (5.) die Offenheit, die das System anderen Idiomen gegenüber zeigte, die sich relativ leicht einpassen ließen, mit etwas Mühe sogar so, dass ihre ursprüngliche Charakteristik erkennbar blieb.

improvisieren... als Verb

Das Phänomen der Improvisation im Jazz inklusive seiner Eingebundenheit in fixe Systeme hat zu etlichen Analogien geführt, von denen einige verständlich, andere an den Haaren herbeigezogen waren. Jazz, die beste aller Welten, in der Individuum Individuum sein kann und zugleich seine Funktion in der Gruppe erfüllt, usw. usf. Jazz als Gesellschaftsmodell? Wirklich versucht hat es keiner, aber auf Ähnlichkeiten wurde immer wieder hingewiesen.

Beim 8. *Darmstädter Jazzforum* trafen sich im September 2003 Fachleute und Musiker, um sich dem Faszinosum des Improvisierens von verschiedenen Seiten nähern. Das Jazzforum ist das weltweit einzige regelmäßige Symposium zu Fragen der Jazzforschung, veranstaltet vom größten europäischen Informations- und Dokumentationszentrum zum Jazz. Für 2003 war der Titel des Symposiums (wie der dieses Buches) bedacht gewählt: „improvisieren...“ als Verb, nicht „Improvisation“ als Substantiv. Improvisieren meint handeln, und um diese Qualität ging es auch in den Beiträgen der Referenten. Dieses Buch lässt nachlesen, worüber in Darmstadt diskutiert wurde. **Wolfram Knauer** verfolgt den Wandel im Selbstverständnis des Jazz als einer „improvisierten Musik“. **Lawrence Gushee** wirft einen Blick auf die Anfänge einer bewussten Systembildung im jazzmusikalischen Improvisieren. **Martin Pfeleiderer** wagt eine kritische Bewertung der ästhetischen Mythen um das Moment der Improvisation in Jazz und anderswo. **Thomas Mießgang** blickt über den musikalischen Tellerrand hinaus auf Improvisation in der Bildenden Kunst, immer mit dem Bewusstsein um das jazzmusikalische Improvisieren. **Christopher Dell** erweitert diesen Exkurs und stellt Improvisation als

grundlegendes Modell dar... fürs Musizieren, fürs Philosophieren, für die Reflexion über Gegenwart und Gesellschaft. **George E. Lewis** greift in die Zukunft, wenn er „Voyager“ vorstellt, eine Software, die es ihm ermöglicht, kreativ mit dem Computer zu improvisieren bzw. den Computer „kreativ“ mit ihm improvisieren zu lassen. Der Blick geht zurück zum Jazz, wenn **Ekkehard Jost** sich mit dem Problem der improvisatorischen „Freiheit“ beschäftigt, wenn sich der Pianist **Joachim Kühn** mit Bert Noglik über seine ganz persönlichen Erfahrungen mit dem Improvisieren unterhält. Dass das improvisatorische Moment des Jazz mittlerweile für mehr steht als nur musikalische Spannung, zeigt **Paul Steinhardt**, der erklärt, wieso ein großes Frankfurter Finanzdienstleistungsunternehmen sich ausgerechnet Musiker aus dem Avantgardebereich der Improvisation als Identifikationsträger sucht. Und **Michael Rüsenberg** berichtet über Managementseminare, bei denen die Fähigkeiten von Jazzern als Vorbild hingestellt werden, Analogien, die so hinken wie alle Vergleiche und doch wundern machen, warum der Jazz dann nach wie vor ein solches Schattendasein führt. **Peter Niklas Wilson** schließlich führt uns zur musikalischen Entwicklung zurück, bei der improvisierende Musiker der Gegenwart sich nicht mehr einzig auf die Traditionen des Jazz beziehen, sondern sich aus ganz anderen Bereichen inspirieren lassen. Für Wilson war der Besuch des Darmstädter Jazzforums der letzte Auftritt bei einer internationalen Tagung, wenige Wochen später verstarb er an den Folgen einer schweren Krankheit.

Die hier dokumentierten Referate des 8. *Darmstädter Jazzforums* wurden lebhaft diskutiert. Das Jazzforum ist dafür bekannt, genügend Raum für solche Diskussionen zu lassen, sie zu ermutigen, nicht abzubremesen. Die Diskussionen, also das kollektive Weiterdenken über vorgestellte Thesen, lassen sich in einem Buch nur schwer dokumentieren. Das Weiterdenken sei also hier jedem einzelnen Leser anempföhlen. Und wie immer, wenn es im Musik geht, sei ihm oder ihr auch empföhlen, sich bei der Lektüre in die eigene Plattensammlung zu vertiefen, denn nur im hörenden Vergewenwärtigen dessen, worüber es geht, lassen sich die Thesen wirklich nachvollziehen. Während des Symposiums dienten dazu klingende Musikbeispiele, daneben aber auch die abendlichen Konzerte. Zu Gast war das Quartett des niederländischen Trompeters Eric Boeren mit dem Saxophonisten Michael Moore, Deutschlands international wohl geschätztester Jazzpianist Joachim Kühn mit seinem Trio sowie das in der amerikanischen wie europäischen Fachpresse gefeierte Trio des amerikanischen Pianisten Matthew Shipp mit dem Kontrabassisten William Parker. Mit dem Italian Instabile Orchestra war darüber hinaus das zur Zeit bedeutendste improvisierende Großensemble des zeitgenössischen Jazz in Europa zu Gast in Darmstadt. Ein fulminantes Doppelkonzert als Eröffnung der Konzertreihe, eine Großbesetzung als Höhepunkt und ein Aus-

blick auf den schwarzen zeitgenössischen Jazz der Zukunft zum Abschluss boten drei abwechslungsreiche und faszinierende Konzertabende.

Das 8. *Darmstädter Jazzforum* fand, wie gewohnt, in lockerer und freundschaftlicher Atmosphäre statt. Die erfolgreiche Durchführung wurde durch jede Menge Helfer ermöglicht, denen an dieser Stelle gedankt werden soll. Hier geht mein Dank zu allererst an meine Kollegen, Doris Schröder und Arndt Weidler, die für viele der Vorbereitungen verantwortlich zeichneten, ihre eigenen Ideen einbrachten und umsetzten, die inhaltlichen Seiten des Symposiums (und dieses Buches) kritisch begleiteten. Florian Hermann half, das Symposium technisch über die Bühne zu bringen. Die Mitarbeiter der Centralstation und des Kulturzentrums Bessunger Knabenschule sorgten dafür, dass sich sowohl die Musiker als auch das Publikum bei den abendlichen Konzerten wohl fühlten. Dem Kulturamt der Stadt Darmstadt sei Dank für die Überlassung der Räumlichkeiten im John-F.-Kennedy-Haus (Literaturhaus), in denen das Symposium abgehalten wurde, seine Mitarbeiter halfen uns darüber hinaus wie gewohnt bei der finanzbürokratischen Abwicklung der Veranstaltung. Roland Stein entwarf das ansprechende Plakat und das Programmheft; Matthias Creutziger und Wilfried Heckmann begleiteten das *Jazzforum* mit ihren Kameras und stellten uns die in diesem Band publizierten Fotos zur Verfügung.

Der wichtigste Dank aber geht einmal mehr an die Musiker, die das *Darmstädter Jazzforum* nicht bloß zu einer theoretischen Veranstaltung werden ließen, sowie an die Autoren der in diesem Band abgedruckten Beiträge, die die ganze Zeit anwesend waren und – zusammen mit den zahlreichen Besuchern und Teilnehmern des Jazzforums – alle Beiträge mit lebhafter Diskussion begleiteten. Solche Diskussionen genauso wie die lockere und freundschaftliche Atmosphäre machen das Darmstädter Jazzforum zu einer besonderen Tagung, auf die wir stolz sind, zu der auch diejenigen, die einmal dabei waren, gerne zurückkommen. Schließlich sei, last but not least, auch Peter Mischung vom Wolke-Verlag gedankt, der in gewohnt zuverlässiger Manier die Drucklegung des Buchs betreute.

Wolfram Knauer (Juni 2004)



Benny Goodman 1938 mit Lionel Hampton (Vibraphon) und Dave Tough (Schlagzeug)