

FLASH

Preis:
1,- DM
1,40 sfr
8 sh

Zeitschrift für progressive Musik

10. Juli 1972

Nr. 12 H 20480 E



CHUCK BERRY

KRAAN

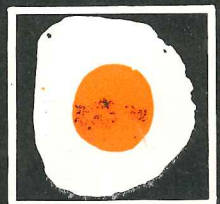


DIE ERSTE LANGSPIELPLATTE

Produced by Kraan
Empfohlener Endverkaufspreis
22 Mark
Best. Nr. 28778-9 U

7 Stuttgart 1
Libanonstr. 3-5

Spiegelei



Im Intercord-Vertrieb



Auf Joni Mitchell's neuem Album wirkten als Gast-Musiker neben anderen auch Graham Nash, David Crosby und Neil Young mit. **Blood, Sweat & Tears** stellt sich demnächst dem europäischen Publikum in neuer Besetzung vor. Der letzte Lead-Sänger Bobby Doyle wird von Jerry Fisher abgelöst, die anderen neuen Musiker sind Larry Williams (Keyboards), Lou Marini (Reeds) und George Wadinius (Guitar). Vom 11. bis zum 13. Juli werden **Blood, Sweat & Tears** in Deutschland zu hören sein. **Bob Downes'** neuestes Album „Diversions“ ist auf seinem eigenen Platten-Label **Openian** erschienen. Downes tritt neuerdings mit einigen vorbereiteten Tonbandaufnahmen auf, über die er dann live spielt. Außerdem benutzt er noch Chinesische und Japanische Percussions-Instrumente. Das ganze nennt er „Collage“. **John Cann** und **Paul Hammond**, die zusammen mit **John Gustafson** nach dem Auseinanderbrechen ihrer früheren Gruppen **Atomic Rooster** und **Quatermass** die Gruppe **Bullet** gründeten, mußten sich in **Hard Stuff** umbenennen, da es in Amerika seit längerem eine Gruppe gleichen Namens gibt. Die erste LP der **Hard Stuff** heißt aber trotzdem „**Bullet Proof**“. **Bond & Brown** nennt sich die neue Gruppe, die **Graham Bond** und sein alter Freund **Pete Brown** gegründet haben. Die Band gastierte vor kurzem in Hamburg. Eine LP ist schon aufgenommen, jedoch verzögert sich die Veröffentlichung noch etwas, deswegen erscheint erstmal eine Maxi-Single vorab. 25 000 Zuschauer sahen das vorerst einzige Konzert von **Joe Cocker** & **the Chris Stainton Allstars** in der Radrennbahn in Frankfurt. Eine deutsche Fernsehanstalt zeichnete das gesamte Konzert auf. Sendetermin steht noch nicht fest. Die Firma **BASF** (speziell das Schallplattenfabrikat) mausert sich immer mehr zu eine

der wichtigsten deutschen Plattenfirmen. Erst kürzlich nahm man die englische Gruppe **Warm Dust** unter Vertrag. Gleichzeitig mit einer neuen LP erschien in einer Neuauflage das erste Doppelalbum der Gruppe, das leider früher keinen großen Erfolg hatte. Die Kraftwerkabgelege **Neu** werden mit ihrer ersten LP auch in Amerika erscheinen. Man einigte sich mit der Vertriebsfirma **United Artist**, die die LP auf ihrem **POPPY**-Label herausgibt. Man spricht von einer Vorauszahlung von 15 000 Dollar! Nach **Steamhammer** und **Atomic Rooster** sind als weitere englische Gruppe die **Caravan** bei **BRAIN** unter Vertrag gekommen. Die LP „**Waterloo Lily**“ ist vor kurzem in Deutschland erschienen. **Dave Edmunds** produzierte die erste LP der neuen Formation **Foghat**. Die Band besteht aus 3 ehemaligen **Savoy Brown**-Mitstreitern. **Jefferson Airplane** werden, wenn alles klappt, Ende August vor 89 000 Zuschauern im Londoner **Wembley-Stadion** spielen. **David Crosby** & **Graham Nash** werden im Spätherbst mit ihrer Gruppe nach Europa kommen. Zu dieser Band gehören unter anderem **Danny Kootch** und **Russ Kunkel**. **Island Records** haben die englischen Vertriebsrechte für das Label **Blue Thumb** bekommen. Als erste LP erscheint in England die neue Solo-LP von **Dave Mason** „**Head Keeper**“. **Jeff Beck's** Liebelei mit **Tamla Motown** ist scheinbar noch nicht beendet. Kürzlich nahm er mit **Stevie Wonder** zusammen eine Platte auf, die dieser extra für Beck geschrieben hatte. **Manfred Mann** produzierte eine LP mit verschiedenen Songs von **Bob Dylan** **Bootleg-LP's**. Musiker sind **Tom McGuinness**, **Hughie Flint**, **Dennis Coulson**, **Paul Rutherford** und **Mike Hugg**. Die LP heißt „**Lo and behold**“. Die **Kölner Gruppe Can** konnte während ihrer **England-Tournee** große Erfolge ver-

buchen. Schon das erste Konzert im **University College, London**, war innerhalb von Stunden ausverkauft. Hunderte mußten sogar wieder umkehren. **Mick Grabham** (ex-Cochise) hat zusammen mit **Nigel Olsson** und **Caleb Quaye** seine erste Solo-LP mit dem Titel „**Mick the Lad**“ eingespielt. **Carlos Santana's** Bruder **Jorge Santana** hat mit seiner 10 Mann starken Gruppe **Malo** eine LP aufgenommen, die Spitzenpositionen in allen amerikanischen Hitparaden erklommen hat. Ein Film über „die letzten Tage“ des **Fillmore West** wird demnächst auch bei uns zu sehen sein. Mitwirkende sind u. a.: **Hot Tuna** – **Jefferson Airplane** – **Elvin Bishop Group** – **Cold Blood** – **Lamb** – **Quicksilver** – **New Riders of the Purple Sage** – **Grateful Dead** und **Boz Scaggs**. Die **Moody Blues** hatten wieder einmal unglaublichen Erfolg auf ihrer letzten **Amerika-Tournee**. In **Chicago** gab die Post sogar am Tage des Konzertes einen Sonderstempel heraus. **Klaus Doldinger** hat eine Umbesetzung bei **Passport** vorgenommen. Er spielt jetzt zusammen mit **John Mealing** (Orgel; früher bei **IF**), **Wolfgang Schmidt** (Bass) und **Brain Spring** (Drums; früher bei **Keith Tippett**). Ebenfalls an seiner ersten LP im Alleingang bastelt **Dick Hedekstall-Smith**. Mit dabei sind u. a. **Paul Williams**, **Mark Clarke** und **Graham Bond**. Produziert wird sie von **Jon Hiseman**, der eventuell auch einige Drums einspielt. Das Leben von **B. B. King** soll jetzt verfilmt werden. Der Film, der seinen Weg vom Farmarbeiter bis hin zu den erfolgreichen Konzerten in amerikanischen Zuchthäusern zeigt, wird von **B. B. King's** Manager **Sidney A. Seidenberg** produziert. Ob er auch in deutschen Filmtheatern gezeigt wird, ist noch nicht raus. Falls es zu einer Neuauflage des sehr erfolgreichen „**Great Western Express**“-Festival im August kommen sollte, werden mit Sicherheit die **Rolling Stones** dabei sein. Diese Zusage machte **Mick Jagger** kurz vor dem Abflug zur **Amerika-Tournee** der „**Greatest Rock'n Roll-Band of the world**“! Der **Elektronik-Trip** von **Emerson, Lake** und **Palmer** nimmt immer größere Formen an. Erst kürzlich ließ sich **Carl Palmer** einen **Percussive-Moog-Synthesizer** bauen, den er auch auf der **Deutschland-Tournee** Anfang Juni benutzte. **Alexis Korner** hat zum ersten Mal seit 1967 wieder eine eigene Gruppe, wenn man einmal von **CCS** absieht. Sie nennt sich schlicht und einfach **Alexis** und besteht neben **Alexis Korner** noch aus **Peter Thorup** und den ehemaligen **King Crimson**-Leuten **Mel Collins**, **Boz** und **Ian Wallace**. **Londons** größter Rock-Schuppen, das **Rainbow Theatre**, öffnet wieder seine Pforten. **Chris Wright** und **Terry Ellis** (die beiden Besitzer des **Chrysalis**-Labels) werden dort vorerst nur ihre eigenen Gruppen spielen lassen. Wenn man bedenkt, daß dazu solche Größen wie **Jethro Tull**, **Procol Harum** und **Ten Years After** gehören, ist das auch nicht weiter verwunderlich. **Grand Funk Railroad** haben sich mit ihrem Entdecker-Manager **Terry Knight** zerstritten. Es dreht sich um eine Summe von 8 Millionen Pfund, die dieser angeblich unterschlagen haben soll. Was muß die Gruppe für ein Geld bisher kassiert haben, wenn da jemand solch eine Summe „unterschlagen“ kann?

Elton Dean hat die **Soft Machine** verlassen und wird sich in Zukunft nur noch seiner eigenen Gruppe **Just Us** widmen. Für ihn spielt jetzt **Karl Jenkins** (ex-Nucleus) bei **Soft Machine**. Die Gruppe **Just Us** besteht außer aus **Elton Dean** noch aus **Phil Howard**, **Nick Evans** und ex-**Soft Machine** **Roadie Jeff Green**. **Jefferson Airplane** **Drummer Joey Covington** spielt jetzt in der Gruppe von **Peter Kaukonen**. Und dieser ist niemand anders als der „kleine“ Bruder von **Jorma Kaukonen**. Die Gruppe hat einen Vertrag bei **Grunt Records** unterschrieben.

In Kürze

Spencer Davis jetzt zusammen mit **Steel** **Gitarist Sneaky Pete Kleinow** in einer Gruppe... endlich hat's geklappt, am 13. Juli starten die **Amon Düül** zur ersten **England-Tournee**... „**Argus**“, die neue **Wishbone Ash** LP in **England** innerhalb einer Woche von Platz 10 auf Platz 3... Seite 2 der neuen **Soft Machine** LP mit neuem **Drummer John Marshall**... Sämtliche Karten für die 3 Konzerte der **Rolling Stones** in **Los Angeles** waren innerhalb von 2 Stunden ausverkauft... **Alice Cooper** macht neuerdings auch **Nackt-Photos**, „bekleidet“ mit der „neuen **Boa**“... **Rutchell**, neue Gruppe von ex-**Steppenwolf** **Larry Byron**... **Stone the Crows** spielten beim **Great Western Express Festival** zusammen mit **Steve Howe** (Yes)... die **Flying Burrito Brothers** gibt es nicht mehr, schade... **Reverend Gary Davis** starb kürzlich in **New York**... demnächst eine große **Europa-Tournee** von **Wings** geplant, **Doppel-Album** erscheint in **Kürze**... die **Kinks** spielten in der **New Yorker Carnegie Hall**, eventuell **LIVE-LP**... **Bill Wyman** produzierte das neue Album von **John Walker**... **Captain Beyond** mit ex-**Deep Purple**-Sänger **Rod Taylor**... neues **Pink Floyd** Opus „**Obscure by the clouds**“ ist der Soundtrack zu dem französischen Film „**La Vallée**“... Ob das neue **King Crimson** Live-Album in **Deutschland** genauso billig wie in **England** wird? (1.35 Pfund)... auf der 4. LP der **Groundhogs** **Tony McPhee** am **Mellotron**... **Roger Sutton** hat die Gruppe **Mark-Almond** verlassen... ein außergewöhnliches Konzert an einem außergewöhnlichen Ort: **John McLaughlin's** **Mahavishnu Orchestra** spielte im Hof des **Londoner Tower**... 50 000 Zuschauer beim **Great Western Express Festival**, 70 000 (!!) in **Germersheim** über **Pfingsten**... das **Mobile Recording Studio** der **Rolling Stones** kann man jetzt mieten, **Telefon London 01-836 9381**... keine **Rock-Konzerte** mehr in der **Royal Albert Hall**... **Peter Green** vermachte sein ganzes Vermögen einer **Wohltätigkeitsorganisation**... Letzte Meldung: **Mick Mitchell's** neue Gruppe heißt **RAMA-TAM** und hat soeben einen Plattenvertrag bei **Atlantic Records** unterschrieben. Die anderen Mitspieler sind: ex-**Blind Faith** **Bassgitarist Rick Grech**, ex-**Iron Butterfly** **Gitarist Mike Pinera**, ex-**Brooklyn Bridge** **Tommy Sullivan** (keyboards, horn, guitar) und ein Mädchen als **Leadgitarist**: **April Lawton**.

7 Groupie-Geschichten

Wallenstein-Chef erzählt sieben **Groupie-Geschichten** – ungeschminkt. Das **Groupie-Wesen** hat auf **Deutschland** übergreifen. Davon weiß die **Mönchen-Gladbacher Rock-Band WALLENSTEIN** (früher „**Blitzkrieg**“) viel zu berichten. Wo sie ist, wird sie von (oft minderjährigen) Mädchen verfolgt. **Jürgen Dollase**, deutscher **Rock-Komponist** und **Wallenstein-Chef**, zieht eine erste **Groupie-Bilanz**: „Das ist der größte Fehler der deutschen **Groupie-Szene**, **Frauen** genug, aber nur wenige sind frei genug, um länger mit uns zusammenzubleiben, auch wenn sie wollen. So pendeln wir durch die Gegend, immer irgendwie irgendwo verliebt.“ **Jürgen Dollase** hat sieben **Groupie-Erlebnisse** aufgeschrieben.

1. Jerry und Jürgen finden eine Frau
Als ich so im Januar emsig mit unserem **Jerry** (Bassist aus **Holland**) probte, er aber noch nicht hier wohnte, unterhielten wir uns natürlich auch über die Leute in **Mönchen-Gladbach**. **Jerry** hatte etwas Angst, niemanden kennenzulernen und fühlte sich im voraus etwas einsam. Ich erklärte ihm, daß die **Frauen** nur wissen müssen, daß er unser neuer Mann ist, und dann wäre die Sache für ihn gelaufen. So weit, so gut. Eine Woche vor unserem ersten Auftritt mit **Jerry**, kam er sonntags nach **Mönchen-Gladbach**. Wir gingen in unsere **Hochburg**, die **Budike**. Ich klemmte mich neben eine **Frau** an die **Bar** und klagte mir mein Leid mit so vielen, so jungen, so unvernünftigen **Frauen**. Zwischendurch ging ich zum **Jerry** und meinte, daß wir doch zu seiner **Einführung** etwas gemeinsam mit dieser **Frau**

machen sollten. Nach wenigen Minuten verließen wir dann das Lokal und fuhren in die Wohnung der jungen **Dame**. Sie zog sich aus, wir probierten ihre Kleider durch, tranken etwas **Tee** (**Jerry** in einem entzückenden **Minirock**, ich in einem **Cocktailkleidchen**), und dann ging es in ihr völlig überheiztes **Schlafzimmer**, das nur aus einem einzigen Bett besteht. Die ersten Nummern machten wir zusammen, später abwechselnd. Eine nette Szene blieb mir in Erinnerung: ich kam aus der Küche zurück mit neuen **Getränken**, da hatte **Jerry**, der schmale, schwächliche **Jerry**, die große und mächtige **Frau** gegen die **Wand** gestemmt, sie stand gar nicht mehr auf dem Boden. **2. Jerry und Jürgen finden zwei Frauen**
In der folgenden Woche hatte **Jerry** jeden

Fortsetzung auf Seite 6

FLASH

Impressum

Herausgeber: Siegfried Kluge
Anschrift: 3104 Unterlüß,
Danziger Straße 4

Redaktion:
Bruno Müller (Gestaltung)

Hartmut Warm, Dieter Wunderlich
News-Redaktion und Übersetzungen:

Eberhard Hische
(Anschrift: E. Hische, 31 Celle,

Hattendorffstraße 117)
Graphik: Klaus Fabian

Freie Mitarbeiter:
Wilfried Lilie, Thomas Wind,
Ingrid Blum, Winfried Trenkler,
Günter Buhles, Werner Panke,
Michael Rüsenberg, Andreas Roßmann,
Urban Gwerder, Cheryl Laubisch
in England:
FAT ANGEL, ZIG ZAG, FAPTO
(Zeitschriften)

Pippin
in USA:
CREEM, NEW HAVEN
ROCK PRESS
(Zeitschriften)
Bob Chorus, Pete Senoff
Flash erscheint monatlich

Abonnementspreise:
12 Ausgaben DM 12,—
6 Ausgaben DM 6,—

Druck: STRÖHER DRUCK,
Altencelle
Satz: Maschinensetzerei Howe,
Müden/Ö.
Vertrieb: FLASH, 3104 Unterlüß
Konten:
Nr. 67 249, Stadtparkasse Celle
Nr. 31 65 17, Postscheckkonto
Hannover

PETE TOWNSEND

INTERVIEW

Nach nun mehr drei Jahren ZIG ZAG, ist es, glaub' ich, an der Zeit, daß wir mal etwas über die WHO schreiben. Ende letzten Jahres haben wir nun ein paar Abende mit Pete Townsend verbracht. Wir, das sind Connor McKnight (ein WHO-Freak) und ich, John Tobler. Wir kamen mit 7 vollen Kassetten und einem Haufen handgeschriebener Manuskripte zurück, um daraus einen Bericht zu machen. Was nun tun? Wir entschlossen uns einen Teil dieses Interviews in dieser Ausgabe und den Rest in einer der nächsten zu bring. Das ganze gibt dann so eine Art Who-Special. — Unser Gespräch mit Pete drehte sich um Hells Angels, Thunderclap Newman, die Arbeit im Studio und um Bob Dylan, Chuck Berry und einige WHO-LP's... eine Menge guter Stoff. Den ersten Teil nennen wir: TAPE ONE — SECOND SESSION!

ZZ: Einige deiner früheren Songs haben ein bestimmtes Stones-Feeling, ihr habt ja auch ein paar Stones-Platten aufgenommen. Du sagtest einmal in der „Times“, daß sich euer Stage-Act mit dem der Stones vergleichen läßt. Es gibt da augenscheinlich eine gewisse Beziehung oder „Verwandtschaft“, aber, kannst du das mal ein bißchen genauer erklären? PETE TOWNSEND: Ja, sicher, aber laß mich zuerst mal sagen, daß diese Sache mit der „TIMES“ nicht so besonders war, denn als ich das Ganze nochmal überlas, fand ich's doch ziemlich blöd. Ich schreibe etwas für Magazin, das einige Anhänger MEHER BABA's in Indien herausgegeben, und eine der Fragen, die man mir stellte, war meine Meinung über Musiker, die ich gut finde und kenne. Ich konnte ihnen zwar etwas über Ronnie Lane erzählen, aber das war auch schon alles. Die Stones selber, die kennen wir nicht, wir hatten nie Kontakt mit ihnen, ebenso mit den Beatles, ich meine natürlich persönlichen Kontakt. Mit den Beatles gab es eine gewisse Verbindung, als Brian Epstein noch lebte, denn wir hofften immer, da mal mit einzusteigen. Kit Lambert und Brian Epstein kannten sich, ich glaube sie mochten sich auch persönlich. Wir wollten auch so ein bißchen an der „Beatles-Sache schnüffeln“, verstehst du? Aber das zerschlug sich alles, als Brian Epstein starb, und ich glaube ich habe seit der Zeit keinen der Beatles mehr zu Gesicht bekommen. — Hendrix habe ich schon von Anfang an bewundert, aber leider bin ich nie mit ihm zusammen gekommen. Das gleiche gilt für Eric Clapton, aber mit ihm treffe ich mich des öfteren. Ja, und Dylan habe ich auch mal getroffen, aber das war auch alles. Aber Mick (Jagger) ist einer dieser Typen, die dich plötzlich mal anrufen und „Hallo“ sagen, aber immer wenn er anruft, hat er irgendwelche Fragen über einen Auftritt, oder einen bestimmten Auftrittsort, oder über „working on the road“ aber immer nur Sachen, die mit so etwas ähnlichem zu tun haben. Ich glaube der Grund, das er immer zu uns kommt, ist der, daß wir Zeitgenossen sind, die beiden einzigen Gruppen, die es schon am Anfang der 60iger Jahre gab. Und wir machten die Sorte von Austritten, die die Stones brauchten, als sie damit wieder anfangen. Es war der Punkt, daß unser Status gleich war, der Auftritt war gleich, und die „Histerie“ war zumindest ähnlich. Übrigens, ich persönlich finde, daß die Stones der Welt beste Rock'n Roll-Band sind. Nicht unbedingt, daß alle ihre Platten gut sind... wie sagte Glyn Jones mal über eine Stones-Session? Du sitzt da und wartest wochenlang, aber was sie produzieren ist Mist, aber wenn's dann hingehauen hat, dann sind sie die beste Gruppe der Welt. Darum sind sie auch oft live nicht so erstklassig, da man ja nicht ebenso wochenlang warten kann, bis sie sich zusammengefunden haben, aber wenn sie eine Tournee machen, und es gibt dann einige Höhepunkte wie auf einigen Alben... ihre Anwesenheit, die physische Aufregung, die geistige Erheiterung, die Spannung der ganzen Angelegenheit, dann sind sie wirklich die beste Band. Die Gruppe leidet aber darunter, daß nur Jagger spielen will.

ZZ: Mick Taylor will auch spielen... Hast du Altamont gesehen?

PETE: Nein, ich war zu nervös, selber ein paar schlechte Erfahrungen mit üblen Zuschauern hier und dort.

ZZ: In England vermutlich aber nicht!

PETE: Doch, auch in England... wir hatten einige in England. Ich hatte mal einen kleinen Streit mit Hells Angels auf der Bühne in Leicester, und ich bekam ne Flasche auf den Kopf. Man las zwar in der Presse nur eine kleine Notiz darüber, aber sie machten daraus so was wie „Lieber Gott, laß so was nie wieder passieren“, so in der Sache. Ein Roadie und ich hatten acht Stiche, aber trotz allem, ich war in einer ganz guten Verfassung, sonst wäre ich bestimmt noch schlimmer verletzt worden. Weil ich am Kopf getroffen wurde und ziemlich blutete, glaube ich, wäre es besser gewesen, wenn ich ins Krankenhaus gebracht worden wäre, aber ich war so wild, das ich einem Typ meine Gitarre auf das Schlüsselbein donnerte, aber es tat ihm nicht allzu weh, scheinbar, ... ich erinnere mich noch, er hatte einen Ring durch die Nase.

ZZ: Ansich ist es nicht sehr schön, es zu sagen, aber ich fands nicht gerade schlecht, daß die damals in Weeley eins drüber bekommen haben! PETE: Ich weiß, ich muß sagen, das ich das gleiche denke wie du. Ich kenne eine Menge Hells Angels, oberflächlich gesehen sind sie ganz in Ordnung, nette Leute so wie du und ich, aber es steht außer Frage, daß sie, wenn sie sich angegriffen fühlen, eher um sich hauen als andere Leute. Auch, glaube ich, bei den skinheads ist es ähnlich, die interessiert kein Mensch außer der eigenen Person. Wenn die mit ihren Billard-Stöcken loshauen, sind sie durch niemand zurück zu halten, vor allem nicht, wenn die ganze Bande zuschaut. Es sind widerliche Typen, und was mich an der ganzen Situation am meisten stört, ist diese sinnlose Rummelerei, meistens sogar ohne irgend einen Anlaß. Wie eine Roboter-Armee.

ZZ: Um zurückzukommen auf die Sache Stones/Who, ich glaube die Stones lassen sich sehr vom Publikum treiben oder beeinflussen. Ich meine, es ist ein ziemlich weiter Weg von „Goin' Home“ bis „Brown Sugar“?

PETE: (lange Pause)... ich weiß nicht... das ist sehr hart gesagt! Vielleicht... es kann schon sein. Ich kenne Mick sehr gut, er ist ein dufter Typ, wenn er glaubt, daß ein Song nicht besonders ist, dann arbeitet er wie ein Tier an einem anderem, denn er will, daß die Gruppe bestehen bleibt, er will mit der Gruppe arbeiten, das Ganze soll weitergehen. „Brown Sugar“ kann alles Mögliche bedeuten, warum denn unbedingt immer Rauschgift oder sowas, ich meine, ich weiß nicht genau, aber ich weiß, daß Coca-Cola eine sehr große Sache in der Rock-Welt im Moment ist. In den letzten Jahren hat es bei vielen Musikern das Rauschgift verdrängt. Aber es ist wichtig zu bemerken, daß Cola ja ansich auch ein Rausch erzeugendes Mittel ist, in großen Mengen natürlich nur. Weißt du, ich kenne eine Menge Leute, ich will hier keine Namen nennen, von denen ich nie gedacht habe, daß sie süchtig wären, rauschgift-süchtig meine ich jetzt, aber ich habe erlebt, daß die richtig süchtig auf Cola waren, „Ich brauche unbedingt erstmal 'ne Cola... hast du mal 'ne Cola... wo kann ich 'ne Cola bekommen... kennst du jemand?“

ZZ: Glaubst du, daß Drogen selbsterstörend auf den Körper wirken, oder so was ähnliches?

PETE: Ich meine, das ist eine sehr schwierige Frage... Ich weiß nicht so recht. Einige Drogen, Halluzinogene zum Beispiel nicht so sehr, sie wirken ansich nicht anders als Alkohol... das ändert dein Bewußtsein nicht so stark.

ZZ: Auf einer permanenten Basis?

PETE: nein, nicht auf einer permanenten Basis!

ZZ: Und Acid?

PETE: Nun, ich weiß nichts über Acid. Chemisch gesehen, ist die einzige Wirkung, daß sie die Chromosomen verändern, wenn du 80 Jahre alt bist, dann hast du schon die Hälfte deiner Chromosomen verloren — genauso, wenn du sehr viel Essig oder an-

dere eßbare Säuren zu Fish and chips ißt oder so. Aber ich weiß nicht wie man Acid anwendet. Was mich stört ist die psychologische Seite. Als ich stoppte und stoppte wegen Meher Baba, brach meine Welt zusammen. Es war der Punkt, als sich alles wiederholte. Als ich zum ersten Mal mit Pot in Berührung kam, die ganze Umgebung wirkte damals auf mich ein, dieses Neue auf der Kunstschule, die schönen Mädchen zum ersten Mal in meinem Leben, die ganze Musik um mich herum zum ersten Mal, es war eine „große“ Zeit, mit den Beatles und alles was damals aufkam. So gesehen, war es sehr aufregend, aber es war auch sehr wichtig für mich später, es war nicht das Größte, das Größte an Pot ist, daß es unglaubliche Sachen noch unglaublicher macht. Später dann hatte ich eine Zeit, da mußte ich Musik immer „stoned“ hören. Was heißt hören, ich „sah“ sie bald mehr, als das ich sie hörte. Es ist schwierig zu erklären, aber es ist wie ein symmetrischer Klangturm, so habe ich es gesehen. Das letzte Mal, daß ich Musik „stoned“ gehört habe, war „Music from the Big Pink“, die Nacht, als ich John Sebastian zum ersten Mal traf, im Haus von Peter Tork, aber das ist schon lange her.

ZZ: Ja, und was passierte mit dir, als du aufhörtest zu „rauchen“?

PETE: Also, wie schon gesagt, meine Welt brach zusammen, und ich dachte: „Lieber Gott, wie soll das jetzt weitergehen?“ ... Ich merkte, das ich keine Platte mehr hören konnte, ohne „stoned“ zu sein. Ich habe mittlerweile 250 LP's und die einzigen, die

ich mag, sind die, die ich zum ersten Mal „stoned“ hörte... die nenne ich „stoned-ones“, diese Platten umgibt etwas Eigenartiges. Ich mußte wieder lernen Musik zu hören und vor allem wieder zu schreiben. Ich mußte wieder leben lernen, ohne Pot! Ich merkte, daß alles, was ich bisher auf das Rauschgift geschoben hatte, auch ohne dies zustande kam, ich Freude an einer Party zu haben (ohne Pot), eine befriedigende sexuelle Partnerschaft. Einige Leute werden natürlich sagen, daß ich das erst durch Pot gelernt habe, aber ich glaube es nicht, es geht auch so. Es war eine beschissene Sache. Ich dachte: „Herr Himmel, was habe ich bloß gemacht?“ Ich habe mein ganzes Leben für ein Unkraut gegeben. Früher habe ich mir immer gesagt: es ist ein Unkraut, das auf unserem Boden wächst, warum soll es schlechter sein? Aber heute glaube ich, daß es wahrscheinlich die schlechteste Sache ist, wegen der psychologischen Abhängigkeit, oder der Abhängigkeit allgemein. Ich habe herausgefunden, das es nichts taugt. Es war nicht schwierig das Rauchen (Tabak) aufzugeben, und es war nicht schwer, mit „Pot“ aufzuhören. Und ich glaube, wenn ich mich jetzt entscheide, nicht mehr zu trinken, wird das genauso leicht, wenn da nicht Keith Moon in der Band wäre. Aber es waren die Ergebnisse, die für mich wichtig waren. Ich bin sehr glücklich darüber, aber es war das Ergebnis, was mir am positivsten zusprach — und es ist nicht damit getan, Meher Baba nachzäffen oder seine Worte wie eine Religion in den Wind zu schreien. Ich traf diese



Entscheidung ganz allein, und das möchte ich hier sagen, ohne daß ich vorher von Meher Baha gehört hatte. Ich war, wie ich schon sagte, völlig fertig, immer diese gleichen Visionen, immer zur gleichen Zeit, ich war irgendwie an sie gefesselt. Ich möchte sie mal, mal langweilen sie mich. Was mich an Acid so schockte, war, als ich mal Acid nahm, ich dachte es wäre Acid, aber es war STP – etwas was ich nie genommen hätte, es war nach dem Monterey-Pop-Festival, und ich brachte mehr Zeit außerhalb meines Körpers zu und guckte nach innen, als ich je gemacht hatte... es war fast so lang wie hundert Jahre.

Es war ein 4-Stunden-Trip, wogegen ein normaler Trip (Acid) nie länger als 25-30 Minuten dauert... du wirfst ihn ein und hebst ab, es ist ein schöner Trip... aber dieser STP-Trip war beschissen, die Wirkung dauerte wie gesagt 4-5 Stunden, und das im Flugzeug über dem Atlantic.

ZZ: Was hältst du davon, „Mittel“ zu legalisieren?

PETE: Auch ich bin jetzt gegen Drogen, aber ich meine, Pot sollte legalisiert werden. Ich habe 'ne Menge Zeit vergeudet, da ich das Zeug heimlich rauchen mußte, dadurch kommt man dann auch leicht zu stärkeren Sachen... und dann da diese Beamten auf der Polizeistation, die dir darüber „so schreckliche Sachen“ erzählen wollen, so nach dem Motto „Wenn sie wüßten, was das Zeug für eine Wirkung hat!“ oder so ähnlich. Ja, ich meine, wissen die denn überhaupt, was das Zeug für eine Wirkung hat? Nichts, sage ich dir! Gar nichts! Da packen die mal einen Typen beim Pot-Rauchen und bestrafen ihn dann so hart, weil er vielleicht am Vortag härtere Sachen geraucht... in deren Augen ist ja alles gleich.

ZZ: Man sagt aber, wenn Pot legal würde, würden einige Leute wieder andere Sachen finden, die dann illegal sind.

PETE: Das ist wahrscheinlich auch war. Ein anderes Argument ist der Alkohol, der ist ja auch legal. Und wenn es irgendwo Alkoholverbot gäbe, meinst du, daß die meisten dann zu saufen aufhören würden... denn das ist jedem seine eigene Sache, auch wenn einige daran sterben, ist das Zeug denn etwa kein Gift. Da ist dann der Punkt erreicht, wo man fragen kann, warum nicht auch Pot? Man sollte endlich Pot von den anderen Drogen trennen, die nur psychische und geistige Probleme mit sich bringen.

ZZ: So, nun mal was ganz anderes. Kannst du mal ein bißchen über Keith Moon's Kapriolen in den amerikanischen Hotels er-

zählen? Ich meine, man hört da so Sachen! PETE: Ja, aber es kommt nicht so oft vor, wie die Presse immer behauptet. Keith meint immer, er müßte dauernd alle Leute unterhalten. Auch wenn wir schlafen. Da wachst du dann plötzlich auf, weil er irgendwelche kleinen Explosionen verursacht hat, oder irgendwas angestellt hat, daß wir aus dem Hotel rausfliegen. Die einzige richtig „große“ Sache passierte auf unserer ersten Tournee (mit Herman's Hermits). Wir waren in Georgia, übrigens der einzige Fleck in den Staaten, wo man Feuerwerkskörper im Laden kaufen kann. Die haben da so Dinger, die heißen „Cherry Bombs“. Wie gesagt, wir waren gerade ein paar Tage dort, und schon waren in Keith's Zimmer die Tapeten um die Türen herum alle verbrannt, weil dieser Idiot die Knaller in die Schlüssellocher gesteckt hatte. Na ja, ich wollte bei ihm mal auf's Klo, er grinste nur, als ihn fragte! Ich gehe da also rein, was glaubst, da ist kein Klo mehr da, nur noch ein Rohr ragte aus der Wand. Ich dachte „Lieber Himmel, was hat er denn jetzt wieder angestellt?“ Er freute sich richtig, als er mir erzählte, daß ihm ein Knaller beinahe in der Hand losgegangen wäre, er konnte ihn gerade noch ins Becken schmeißen, weil er dachte, dort ginge das Ding aus, aber nichts war. Na, ich kriegte leicht Muffe, da zeigt er mir doch tatsächlich fast 500 Stück von den Dingen. Ich habe gemacht, daß ich da raus kam. Ja, damit fing die ganze Sache an, wir flogen aus fast jedem Hotel raus, die „Holiday Inns“ riefen sich sogar untereinander an und sagten „Laßt bloß nicht diese Gruppe ins Haus“, die hauen den ganzen Laden zusammen“. Ja, und dann wars soweit, da mußten wir in den Hotels immer vorher 5000 Dollar hinterlegen, um in Ruhe pen- nen zu können. Meine Nerven wären auch beinahe mal durchgegangen bei so einer Sache von Keith. Es war im Goreham in New York. Meine Frau und ich hatten unser Zimmer etwas „heimisch“ eingerichtet, und legten uns hin, da wachte ich nach einiger Zeit von Polizei-Sirenen auf, da rannte unten ein Haufen Bullen rum. Ich dachte, daß sie was von Tom (einer aus unser Crew) wollten, denn der war immer ziemlich „vollgepumpt“. Ich rannte also zum Fahrstuhl und wollte in den 7. Stock, wo Tom seine Bude hatte. Als sich die Fahrstuhltür öffnet, rumst es mit einmal ganz gewaltig und dann nur Qualm, man konnte nichts sehen. Ich wollte die Tür wieder zumachen, da sehe ich gerade noch Keith, der hatte in die Tür des Hotelbesitzers einen Knaller gepackt und wollte

sie aus den Angeln heben. Na ja, wir flogen natürlich wieder mal raus, auch aus den anderen New Yorker Hotels. Wenn wir jetzt dort sind, ist es immer schwer, eine Unterkunft zu finden.

ZZ: Macht Keith jetzt immer noch solche Sachen?

PETE: Nein, aber „Moony“ hat jetzt andere Sachen auf Lager. Wenn du morgens aufwachst, erzählt er dir immer: „Das ist das beste Zimmer, daß ich je hatte!“ „Ein Kunstwerk!“ und wenn du dann da reingehst, das totale Chaos! Er macht das jetzt sehr oft... er stellt dort alles „künstlerisch“ (wie er das nennt) um... man hört kaum noch Krach bei Keith... er baut nur andauernd alles um... er macht kaum mal was kaputt, es sieht manchmal nur so aus. Wenn er 'ne Menge gesoffen hat, dann schmeißt er auch mal Tomaten-Ketchup in die Badewanne, und tut da Plastikknochen rein, um die Zimmer-Mädchen zu erschrecken. – Wenn wir in England spielen findet er überall einen Scherzartikel-Shop. Da kauft er Tränengasbomben, Rauchbomben, Stinkbomben, oder er schmeißt dir Juckpulver ins Bett... und alles mögliche.

ZZ: Warum hat Keith immer diese Plastik-Matte unter seiner Schiebbude?

PETE: Ich weiß es nicht, ich kann mir nicht vorstellen, daß es etwas mit dem Sound zu tun hat.

ZZ: Hat er immer noch seine Kneipe?

PETE: Ja, er besitzt die Hälfte davon, sie haben jetzt einen sagenhaften neuen Koch, es ist schon eine duftende Pinte.

ZZ: Hat Keith irgendwas mit diesem „I saw ya“ am Ende von „Happy Jack“ zu tun?

PETE: Oh, ja, er ärgert sich immer, das er nie singen darf, er hat eine fürchterliche Stimme... wirklich schrecklich. Wenn wir dann den Gesang aufnehmen, fühlt er sich immer auf die Füße getreten. Bei dieser Session wollten wir auch den Gesang machen, aber er fing immer wieder an mit uns zu reden, und uns zu unterbrechen. Da haben wir ihn in den Regie-Raum gesperrt, aber er macht durch die Glasscheibe Grimassen, und wir mußten dauernd lachen, als wir im Begriff waren zu singen. Um endlich fertig zu werden, sollte er sich so verstecken, daß wir ihn nicht sehen konnten... und gerade als wir fast fertig waren, steckt er den Kopf raus um zu sehen was los ist... und da rutschte mir dann dieses „I saw ya“ raus, na ja, wir liebten es drauf.

ZZ: Ist es richtig, daß Roger deine Gitarren baute am Anfang?

PETE: Er machte seine eigenen. Es gab eine Zeit, da benutzten wir alle selbstgebaute. Wir versuchten lieber unsere eigenen zu bauen, als diese kitschigen Dinger zu kaufen. John war einer der ersten die ich kannte. Er baute einmal eine aus Sperrholz. Er zeichnete die Form mit Bleistift auf, sagte sie aus, teilte den Gitarrenhals entsprechend ein, und baute einen Tonabnehmer drauf, das Kabel ließ er raushängen. Dann baute er noch ein paar falsche Knöpfe an, und malte das ganze Ding knallrot an. Komischerweise hatte das Monstrum einen ganz guten Klang. Ich habe auch mal eine gebaut, aber die war schlecht, Roger hat noch eine, die ist sehr gut. Er ist unser Handwerker in der Gruppe, so ein „Do it yourself“ Typ, weißt du, aber er baute nur für sich, uns zeigte er lediglich, wie man das macht. Er ist ewig mit seinen Basteleien beschäftigt.

ZZ: Du hast auf dem Album von Mike Herrom gespielt, und Keith spielte auf „Beck's Bolero“, habt ihr sonst noch irgendwo mitgemischt?

PETE: Nein, ich nicht, da muß ich dich enttäuschen, Keith hat noch ein paar andere Sessionen gemacht!

ZZ: Etwa diese schreckliche Viv Stanshall-Platte „Suscipion“?

PETE: Ja, er hat sie glaub' ich auch produziert. Er hat auch mit den Scaffold „Do the Albert“ und ein paar andere Sachen gemacht. Die Sache mit „Beck's Bolero“ war eigentlich keine Session. Das war mehr ein „politischer Schritt“ von Keith. Es war der Zeitpunkt, als die Who fast auseinandergebrochen wären – Keith war ziemlich kaputt – die ganze Drogensache und so, weißt du. Er wollte wohl, daß wir ihn zurückhielten als er zu Beck ging.

ZZ: War Ronnie Lane auch bei der Session?

PETE: Ich glaube nicht!

ZZ: Wie stehst du zu Ronnie, ward ihr Rivalen früher?

PETE: Nein, wir waren nie Rivalen... Ich glaube nicht, daß er einen Rivalen in der Welt hat. Der einzige Zusammenhang war vielleicht der, daß die Who und die Small Faces zur gleichen Zeit sehr „groß“ waren, damals. Ich weiß nicht genau warum, aber Kit Lambert konnte die Faces nie ab, er meinte, sie würden uns kopieren. Ich habe immer versucht mit Steve Marriott gut auszukommen. Schade das Steve und Ronnie sich verkracht haben, denn sie waren mal sehr gute Freunde. Sie waren beide Komponisten und Produzenten. Ich glaube es war ein natürlicher Vorgang, daß die Small Faces nach „Ogdens Nut Gone Flake“ auseinanderbrachen... da ist diese „Tommy-Sache“ oder „Tommy-Test“... man

macht ein „klassisches“ Album, das Beste, und verbraucht seine ganze Energie und Ausdauer, ja da kommt es vor, das man sich in die Wolle bekommt, und dann auseinander geht.

ZZ: Darf ich eine Frage stellen, die mich schon sehr lange beschäftigt, und zwar: die beiden besten Gruppen heute in England sind wohl ohne Zweifel die Who und die Faces. Macht ihr nun immer jede Mode mit?

PETE: Ich weiß nicht so recht!

ZZ: Shephards Bush, wie war das noch damals?

PEPE: Es ist einer dieser Orte, wo man draußen kaum modische Kleidung anziehen wird, da er sehr schmutzig ist. Aber nein, .. Shephards Bush war ein sehr moderner Ort, als dort alles begann. Der „Goldhawk-Club“ war sehr duftend... ich trug da immer die Kleidung die gerade „in“ war, sonst aber nirgends. Wenn da mal jemand reinkam der silberne Schnallen an den Schuhen hatte, kannst du sicher sein, daß dort alle am nächsten Tag mit silbernen Schnallen an den Schuhen rumliefen... das war hundertprozentig sicher. Aber zurück zu deiner Frage, ich glaube mit dieser Modesache haben wir nicht viel zu tun... es mag da eine gewisse Erscheinung geben – Stones, Who, Faces – (nicht daß Rod Stewart hinter uns käme). Ich ging, damals noch in kurzen Hosen, immer hin, wenn Rod Stewart auftrat. Die „Cyril Davies Benefit Night“, als alles begann, war das erste Mal das ich ihn sah. Ich erinnere mich noch, daß ich zu meinem Freund sagte: „Guck dir mal den an, was hat der für wilde Haare?“ Heute sieht er ja noch genauso aus. Er hat schon seit Jahren die gleiche Frisur. Damals war das einfach unerhört.

ZZ: Er zeigte das ja auch immer während des Auftritts!

PETE: Ja, natürlich, ich glaube er war sehr eingebildet, um es mal hart auszudrücken, aber ich glaube er ist es auch heute noch. Ich bin davon „Gott sei Dank“ runter. Damals, zu der Zeit, war es wie gesagt unwahrscheinlich „in“ wenn man etwas wunderlicher war als die anderen. Ich glaube, die Small Faces waren eine Mode-Gruppe, und die Stones auf ihre Art auch, aber bei ihnen hatte das einen anderen Ursprung. Wir waren ansich auch eine Modegruppe. Ich, zum Beispiel, war auf der Kunstschule, hatte lange Haare, ging mit langmähigen rothaarigen Mädchen und solche Sachen. Wir malten verrückte Bilder und trugen unsere Mappen immer mit uns herum... da muß man einfach mit der Mode gehen. In den Tagen damals war ein Motor-Roller ein ziemlich großes Status-Symbol, aber ich hatte einen alten amerikanischen Straßenkreuzer, das war mein Status-Symbol. Aber ich habe oft gelogen und den Mädchen erzählt, ich hätte eine Vespa GS. Wenn ich denen erzählt hätte, daß ich einen 58iger Cadillac, mein Traumauto, besitzen würde, die hätten mich für verrückt erklärt.

ZZ: Möchtest du, daß die Leute über den Sinn deiner Lieder nachdenken, oder sollen sie nur zuhören?

PETE: Oh, das ist sehr schwierig... ich möchte da niemand etwas vorschreiben. Ich weiß, daß einige aus meinen Songs Dinge heraushören, die ich überhaupt nicht darin ansprechen wollte. Als ich zum ersten Mal Dylan hörte, war ich begeistert, dieser Sound, diese Stimme, diese Akkorde auf der Gitarre, aber erst jetzt, heute, fange ich langsam an, die Texte zu verstehen. Ich glaube, daß es Bob Dylan war, der die Menschen darauf brachte, auch mal auf die Texte zu achten und nicht nur auf die Musik. Obwohl er manchmal seinen Texten selber keinerlei Bedeutung zumaß. Die Art wie er Lieder schreibt ist eigenartig; er denkt sich Reime aus und füllt diese mit einfachen Sätzen auf, ganz spontan, gerade das, was ihm einfällt. Eins aber ist sicher, Dylan ist ein Dichter, und Dichter sind in dieser Beziehung Experten. Dort enden, wo man anfangen hat. Seinen Gedanken freien Lauf lassen, und sie trotzdem gleichzeitig zu ordnen. – Ich habe nie eine Minute daran geglaubt, das er sich überhaupt bewußt ist, was er da niederschreibt. Er hat ein großes Problem. Er hat eine große „Verantwortung“ in der Rock-Welt. Ein anderes Problem ist, daß er sich niemanden ernsthaft zuwenden kann, vielleicht macht er darum so unwahrscheinliche Musik. Seine Musik gibt seine gesamten Eindrücke wieder. Nun, da er „groß“ und bekannt geworden ist, bekommen die Sachen, die er früher einmal geschrieben hat, ein ganz anderes Gesicht. Dylan ist ziemlich eigenartig, sehr schüchtern, und eine schwache Person. Das ist ein Punkt, in dem ich erfolgreicher sein möchte als er. Ich versuche die Arbeit mit der Gruppe, mit den anderen Sachen, die in meinem Leben eine wichtige Stellung einnehmen, zu koordinieren. Es ist manchmal sehr hart, aber es muß sein, du kannst ja schließlich nicht immer wie im Traum herumlaufen.



Fortsetzung von Seite 3

Tag mehrmals zu tun. Am Ende der Woche spielten wir in der Budike, und Jerry hatte schon gar keine Lust mehr. Er konnte keine Frau mehr sehen. Trotzdem verschwanden wir beide unmittelbar von der Bühne weg wieder mit zwei Frauen, um einen gepflegten Vierer durchzuziehen. Diese Sache hatte noch ein Nachspiel: Meine Hauptpartnerin dieses Abends hatte wohl sehr viel für mich übrig. Sie kam zwei Tage später und meinte, ich wäre wohl Vater. Ich sagte ihr, daß ich völlig betrunken gewesen wäre, mich deshalb auch nicht als Vater fühle. Später erfuhr ich, nachdem ich mich schnell von der Dame zurückgezogen hatte, daß sie mich mit dieser Behauptung erpressen wollte. Nichts war wahr.

3. Wallenstein nächtigte in München
In München im Blow Up sind wir besonders populär. Dort kümmerte sich vorwiegend das Hauspersonal um uns. Ich habe dort bei insgesamt nun eineinhalbwöchigen Aufenthalt noch nie in einem Hotelbett geschlafen. Als wir zum Beispiel einmal für zwei Tage dort spielten, waren wir zwei Minuten nachdem wir das Blow Up betreten hatten, bereits von Frauen umringt. Während ich mit meiner Stammfrau und deren Freundin abzog, hatten Bill und Harald zwei Freundinnen gefunden, die ihnen mitten in der Nacht erst einmal per Taxi München zeigten (das hat sie 70 DM gekostet), danach einen Transvestitenclub und dann ihre französisch ausgestattete Wohnung mit dem herrlichen häufiger anzutreffenden, Doppelbett. Die Jungs waren sehr begeistert, wenn auch erheblich erschöpft. Die Frauen dort in München sind sehr nett, aber zum Schlafen kommen wir dort nicht, auch wenn wir eine Woche da sind.

4. Bill wird von den jungen Mädchen verfolgt
Bill ärgert sich zur Zeit vor allem über junge Mädchen, die sich partout nicht ab-

schütteln lassen. Ein besonders junges Exemplar erscheint regelmäßig in der Mittagspause. Wir verarschen die arme Kleine nach Strich und Faden: Ziehen ihr den Rock herunter, befummeln sie, lassen sie dann nicht wieder gehen. Jerry nimmt sie sich vor, aber am nächsten Tag ist sie wieder da.

5. Jürgen fährt mit einer Frau mit
In Auggen kam ich gerade nach unserem Auftritt von der Bühne, da haut mich eine Frau an, ob sie nicht ein Stück mit zurückfahren könnte. Ich war einverstanden, und wir besiegelten unsere Freundschaft 3 Minuten später erst einmal im warmen, badischen Gras.

6. Jürgen wird eine Frau nicht mehr los
Dann fuhren Jerry, eine Frau aus München-Gladbach und ich von Auggen weg nach Hause. Die neue Bekannte wollte erst nur mit nach Heidelberg; dann nach Köln, dann nach Bielefeld. Kurz vor Köln meinte sie, sie wäre müde, ob sie nicht mit nach Gladbach kommen könnte, sie sei zu müde. Wir waren morgens um 6 in München-Gladbach, gingen in die Wohnung und waren nicht mehr müde, nicht mehr erschöpft. Wir hatten bis mittags genug zu tun. Dann hatte ich keine Lust mehr und brachte sie zum Bahnhof. Sie fuhr nach Düsseldorf. In der nächsten Nacht wurde ich um 1 Uhr geweckt; sie stand vor der Haustür und wollte mich dringend sprechen: Sie wollte ganz bei mir bleiben. Ich konnte sie aber nicht mehr sehen, gab ihr noch etwas Geld für das Taxi, mit dem sie aus Düsseldorf gekommen war, und schickte sie weg. Freundlich wie sie war, ließ sie noch etwas Stoff da.

7. Die Damen aus Bremen reisen ab
Sehr schade ist, daß wir manchmal auf wirklich brauchbare Frauen treffen wie die zwei jungen Damen aus Bremen, geradezu prädestiniert, mit uns zu leben – aber wir trafen sie erst, nachdem sie eine Woche in München-Gladbach waren und gerade wieder abfuhr. So blieb uns nur ein herrlicher Abend zu viert, mit Bill und mir.



Grateful Dead in Hamburg

Wer ab und zu die einschlägige englische Presse liest, der wußte schon vor einigen Monaten, daß die Grateful Dead eine England-Tournee unternehmen würden. Und der eine oder andere hegte die stille Hoffnung, daß die Dead vielleicht ihre England-Tournee auf eine Europa-Tournee ausweiten würden und dabei sogar ein paarmal in Deutschland halt machen würden, zumindest aber einmal in Frankfurt. Es scheint leider Gottes üblich zu sein, daß die großen amerikanischen Bands nur immer ein Konzert in Frankfurt geben, zuletzt die Steve Miller Band, Manassas oder Captain Beefheart & his Magic Band und demnächst Rita Coolidge, Kris Kristofferson und Joni Mitchell. Nun ja, nicht ganz so bei den Grateful Dead. Sie gaben Ende April immerhin drei Konzerte in Deutschland, nämlich in Düsseldorf, Frankfurt und Hamburg, am 18. Mai werden sie dann noch in München sein, und am 27. Mai werden diejenigen, die die Dead nicht im Konzert erleben konnten, sie im Beat-Club sehen können. Aber jetzt zum Konzert in Hamburg. Die Musikhalle am Karl-Muck-Platz war nahezu ausverkauft. Um 20.00 Uhr klingelte es zum dritten Mal, das bedeutete: Alles auf die Plätze. Da saß ich denn nun und wartete auf die Band, die ich schon immer gern „live“ sehen und hören wollte. Zehn Minuten später erschienen die Grateful Dead auf der Bühne: Jerry Garcia, Bob Weir, Phil Lesh, Bill Kreutzmann, Keith Godchaux, Pigpen und Donna Godchaux. Um es gleich vorweg zu nehmen, Mrs. Godchaux wurde nur bei einigen wenigen Stücken eingesetzt. Anfangs spielten Jerry Garcia und seine Mannen viele kleine Liedchen, die nicht gerade überragend waren und man klatschte anstandshalber, es waren schließlich die großen Grateful Dead, was sollte man auch anderes machen. Das Publikum wußte nichts Rechtes mit der Musik anzufangen. Viele kannten die Grateful Dead wohl nur vom Namen her und assoziierten mit dem Begriff Grateful Dead: Hippie-Kommune, Freaks, Rock'n Roll, Happening oder weiß der Teufel was, aber daß sie nun stark Country & Western inspirierte Musik spiel-

ten, zu der man gerade so mit zwei Fingern den Takt mitklopfen konnte, das hatte man nicht erwartet. Es war tatsächlich so, wer die Dead nicht kannte, für den waren die ersten 90 Minuten langweilig, das erste Stück klang wie das letzte. Und dann sagte Bob Weir das nächste Stück an: St. Stephen. Viele kannten das Stück wohl, denn von überall her hörte man Bravo-Rufe und Applaus. Erst nach knapp zwei Stunden lohnte es sich, einmal intensiver zuzuhören. St. Stephen war der Anfang. Jerry Garcia spielte eins seiner einzigartigen Gitarrensolis. Jerry riß alle in seinen Bann, seine Mitspieler und das Publikum. Nach dem Schlußakkord klatschte alles begeistert in die Hände. Die Intensität des Beifalls stieg um ein Vielfaches. Danach machten die Dead eine kleine Pause. Sie hatten dem Publikum mit St. Stephen einen kleinen Vorgeschmack auf das Gegeben, was nun folgen sollte. Nach zehn Minuten waren sie wieder da. Sie spielten jetzt immer schnellere Stücke. Zufrieden nickte das Publikum und klatschte auch mal mit den Händen den Takt mit. Irgendwann kam „Know you Rider“ mit schönen Vocal-Arrangements und Instrumental-Passagen. Besonders erwähnen möchte ich an dieser Stelle den Pianisten Keith Godchaux, der sein Piano bearbeitet wie Nicky Hopkins, er spielte den typischen Honky-Tonk-Sound, wie man ihn in jeder Dorfkeipe im Westen Amerikas hören kann. Es folgte ein Blues-Stück, Jerry Garcia spielte ein la-Blues-Solo. Die Band ließ aber nicht vergessen, daß sie auf der Bühne. Der typische Grateful Dead-Stil war unüberhörbar. Pigpen erhob sich von seiner Orgel, die man sowieso kaum hörte, und stellte sich ans Mikrophon. Sein Gesang ließ ganz deutlich erkennen, daß er mit dem Blues groß geworden ist. Nun war der Rock'n Roll an der Reihe. „Good Lovin“ hieß das Stück. Vielleicht kennt jemand das Stück noch. Die Young Rascals hatten damit einmal einen großen Hit. Die Dead benutzten „Good Lovin“ als Rahmen für ein Rock'n Roll-Medley. Mittendrin hörte man dann kurz einige klassische Rock'n Roll

Fortsetzung auf Seite 14

Unser Angebot!

Sämtliche bisher erschienenen Exemplare für 10,- DM. Eine komplette Sammlung mit Berichten über die progressive Musik.

Wir wollen mit diesem Angebot vielen Nachfragen entgegenkommen. Immer häufiger interessieren sich unsere Leser für die alten Exemplare der Zeitschrift, die sie ebenfalls gern besitzen möchten.

Als wir 1970 mit der 1. Nummer herauskamen, haben wir die nichtverkauften Exemplare schön aufbewahrt, in der Hoffnung, es werde mal der Tag kommen, wo sie verlangt werden.

Wenn Ihr 10,- DM an uns schickt, erhaltet Ihr sämtliche bisher erschienenen Ausgaben der FLASH! Die 10,- DM könnt Ihr uns in einem Briefumschlag zusenden oder den Betrag auf unsere Konten **FLASH, Nr. 67 249, Stadtparkasse Celle, Siegfried Kluge, Nr. 3165 17, Postscheckkonto Hannover**, überweisen.

Bitte gebt hierbei besonders deutlich Eure genaue Anschrift an. Achtet bitte bei Banküberweisungen darauf, daß auf den Durchschriften alles deutlich zu lesen ist.

Wer mit den alten Ausgaben zusätzlich ein Abo haben möchte, erhält dies, indem er 22,- DM auf unsere angegebenen Konten überweist. Das Abonnement gilt für 12 Ausgaben der FLASH.

Dies Angebot gilt zunächst bis zum 15. 9. 1972.

Bitte bestellt frühzeitig. Lieferungen per Nachnahme und auf Rechnung sind nicht möglich.

FLASH, 3104 Unterlüß, Postfach 42

Let it rock

CHUCK BERRY

Ob er der beste aller Rock & Roller ist oder nicht, das ist Geschmackssache oder steht in den Umsatzziffern; auf alle Fälle ist Chuck Berry der einflussreichste. „Their music is Berrychuck“, sagte Andrew Oldham 1964 über die Stones, die es ohne Berry möglicherweise gar nicht gegeben hätte. Bald das halbe Repertoire der Pretty Things war Berry-Schreibe, und überhaupt profitierte die gesamte R & B-Szene der frühen 60er Jahre in England von ihm. Zehn Jahre davor war das kaum vorstellbar. In den Staaten herrschte musikalische Rassentrennung. Die Farbigen hatten ihre race records, und die waren deutlich und meinten Sex, wo Sinatra oder Frankie über Mondschein-Idylle nicht hinauskamen. Race records wurden zu Millionen verkauft, hatten Millionenhits und waren für die weißen Charts tabu. Dafür machten sich weiße Schreiberlinge ohne Gewissensbisse über die Songs von Big Mama Thornton oder Clyde McPhatter her, zensierten sie und nannten sie ihr Machwerk. Und diese keuschen Mondscheinsonaten hatten dann totales Airplay, und ewige Liebe wurde zum Einheitsraum der Nation. Duftende weiße Taschentücher wurden vollgeheult, und ich glaube, Amerika konnte in dieser Zeit verdammt viele Ohnmachtsanfälle verzeichnen. Zum Glück blieb das nicht ewig. R & B tauchte langsam in weißen Kreisen auf, und die gewöhnten sich daran. Höchstens ein paar beschränkte Südstaatler nicht: Rettet die Jugend Amerikas... der schreiende, idiotische Text, die Wahnsinnsmusik dieser Platten unterminieren die Moral unserer weißen Jugend...

1951 stieg der Discjockey Alan Freed ins Showbiz ein und brachte R & B-Gruppen auf die Bühne. Nur, er nannte ihre Musik Rock & Roll. Möglicherweise wußte er nicht einmal, wofür der alte Blues-Terminus stand... Freed fuhr gut mit seinen Shows, nur die weißen Rundfunkstationen boykottierten diese Musik weiterhin. Zum Vorteil von Sinatra und Spießgesellen.

Dann legte sich ein alternder C & W-Sänger eine Schmalzlocke zu, kramte einen Ex-Hit von Ivory Joe Hunter, der sowieso schon ziemlich Festgelegtes und Durcharangiertes brachte, und servierte ihn nochmal: „Rock Around The Clock“ klang fade, holprig und verkaufte sich einige Millionen mal. Das war 1955.

So langsam kam die Sache ins Rocken und Rollen: mit dem pomadigen Lastwagenfahrer Elvis, dem fixen kleinen Richard Penniman, den Coasters und – natürlich Charles Edward Berry. Gleich mit seinem ersten Titel heimste er den Billboard Triple Award ein für die flotte Story von dem untreuen Mädchen. „Maybellene“ war die meistgespielte R & B-Platte in den Jukeboxen, den Rundfunkanstalten und überhaupt der beste R & B-Titel 1955. Alan Freed hatte als Co-Autor fungiert.

Berry wurde 1931 in St. Louis, Missouri, geboren, in eine rundherum musikalische Familie: Martha und Henry, die Eltern, sangen im Chor der Antioch Baptist Church, und seine Schwester Lucy Ann war eine führende Alt-Stimme in St. Louis. Schwester Nr. zwei, Thelma, spielte Piano, wenn die Berrys ihren Musikalischen hatten. Gutes schwarzes Bürgertum.

Chuck ging nach der Simmons Grade School zur Sumner High, und dort bewarb er sich für den Schulchor. Er wurde zu den Bass-Stimmen gesteckt. Ein paar Jungs machten eine Revue auf, bei der auch Chuck eine Nummer schob: er schmetterte populäre Melodien, und dazu spielte ein Gitarrist. Revuen waren damals die Hauptattraktionen für die Farbigen in ihren Gettos –

Samstagabends machte man sich fein und ein paar schöne Stunden mit Cab Calloways Cotton Club oder Johnny Otis, und man dachte dabei nicht an seine beschissene Situation. Diese Revuen waren putzmuntere kleine musikalische Jahrmärkte, ausgelassen und sexy, perfektes Entertainment, und sie brachten eine Menge der Stars hervor, die sich heute in den Soulcharts und TV-Shows tummeln.

Die Schulbubenaffäre machte allen einen Höllenspaß, und Chuck für seinen Teil war so begeistert von dem Instrument seines Mitspielers, der Tom Stevens hieß, daß er sich vier Dollar zusammenkratzte, eine gebrauchte spanische Gitarre und ein paar Griffstabellen kaufte und zu üben anging. Chuck ging noch zur High School, als er als Entertainer startete. Er sang und klampfte bei church affairs und house parties. Die house party war so eine Art Wohlfahrtstafel und gehört im Süden zur Tradition. Fehlte das Geld, um die Miete zu bezahlen, investierte der Gastgeber die letzten Münzen in billigen Fusel und einen Pianisten. Die Nachbarschaft zahlte einen Vierteldollar Eintritt, soff sich voll, und das Geld war zusammen. So hatte jeder seinen Vorteil.

1952 machte Chuck dann eine eigene kleine Gruppe auf, die Chuck Berry Combo. Das war in Huff Gardens, dem Erholungsgebiet von East St. Louis, Illinois. Eine Stadt voller Schlachthöfe, Eisen- und Stahlwerke, ein kleines Chicago. Chuck spielte gewöhnlich in Clubs wie der Moonlight Bar, dem Crank oder Cosmopolitan. Als er im Cosmopolitan dann ein ziemlich langes Engagement hatte, ging er für ein paar Tage Urlaub nach Chicago.

Er hörte Muddy Waters, der seit 1951 seine Residenz in Smitty's Corner an der Ecke 35. Straße/Indiana Ave. hatte und redete mit ihm über die Möglichkeiten, eine Platte zu machen. Aufgekratzte Autogrammjäger und andere Unterbrechungen platzten andauernd in das Gespräch, und am Ende hatte Muddy nicht mehr gesagt als „Chuck go see Leonard Chess“.

Chess war ein unabhängiges Label in der Cottage Grove Avenue, von wo es später in die 2120 South Michigan Avenue umzog. Es war im Lauf der fünfziger Jahre permanent am Wachsen, überhaupt das Label in Chicago und gehörte den Brüdern Phil und Leonard Chess. Howlin' Wolf, Muddy Waters, Elmore James, Jimmy Rogers, wer gut zu verkaufen war und up to date, alles war bei Chess unter Vertrag. Die Politik war einfach: Wer jemand interessant, riskierte man einen Aufnahmetermin. War die Aufnahme o. k., riskierte man ihre Veröffentlichung. Und wenn man mit ihr genügend Umsatz erzielte, hatte sich das Risiko gelohnt. Ein Risiko, das kaum eines war.

Am 6. Mai 1955 hatte Chuck seinen ersten Termin mit Leonard und Phil Chess. Zwei Wochen später war er mit einem annehmbaren Demo zurück in Chicago, und der Vertrag wurde unterzeichnet. Radio, Jukebox und Verkaufsziffern bewiesen, daß Berry eine Goldmine war. Und die Chess-Brüder machten sich ans Graben... Chuck selbst tat das Seine, er schrieb unermüdlich. Chucks Texte sind das Beste, was je an Rock-Lyrik geschrieben wurde. Sie sind grobgerastete, großflächige Poggemalde a la Lichtenstein. („... ich möchte meine Bilder als sichtbare Gegenstände, als Gemälde, nicht als kritische Kommentare zur Welt.“) Sie sind perfekte Karikaturen der weißen Mittelstandsjugend, gehören zum Standard-Repertoire so ziemlich jeder profilierten Rock-Gruppe. Berrys Texte sind unkompli-

zierte Stories; Miezen, Autos und Musik die Themen. „Popmusik sollte immer die Stimmung ihrer Altersgruppe reflektieren. Der Altersgruppe, die den Songs zuhört“ – Pete Townshend sagte das. Und was war damals denn wichtiger als Autos, Mädchen und Musik, was ist es heute? Da sind Mädchen wie Little Queenie, Nadine, Carol und wie sie alle heißen. Und alle haben eines gemeinsam: sie können fantastisch Rock & Roll tanzen, sind bisweilen nicht gerade treu und überhaupt einfach süß:

„Maybellene why can't you be true
You just started back doin' the things
you used to do...“ (Maybellene)

„Tell me who's the girl standin' over
by the record machine Lookin' like a
model from the cover of a magazine
She's too cute to be a minute over
seventeen...“ (Little Queenie)

„If you can't dance I know you wish
you could
I got my eyes on you baby 'cos you
dance so good...“ (Carol, 1958)

Es sind die Teens des weißen Mittelstandsamerika, die sich Lippenstift und Nylons von Müttern pumpten, ohne daß die's wußte. „Sweet Little Sixteen“ (1958) war ihr Prototyp:

„Sweet little sixteen she's just gotta
have
Above half a million famed autographs
Her wallet's filled with pictures, she
gets 'em one by one
Becomes so excited, watch her, look
at her run
Sweet little sixteen she's got the
grown-up blues
Tight dresses and lipstick, she's sportin'
hi-heeled shoes
Oh but tomorrow morning she'll have
to change her trend
And be sweet sixteen and back in
class again“

Frustrierte kleine Biester waren das. Aber sie kannten ihre Möglichkeiten und hatten ihre Mittel, mit denen man den Zwängen entgegen konnte, Musik zum Beispiel oder TV, oder beides:

„I catch a class in the early class
The teacher will never know
That I postponed my work at home
Watchin' the evening show“

(Anthony Boy)

Berry war verdammt ironisch, mindestens humorvoll und eigentlich nie zu schlagen. Besonders nicht, wenn es um Autos ging: er sagte das am deutlichsten mit „You Can't Catch Me“. Schon in „Maybellene“ spielt das Auto eine wichtige Rolle; er holt ihren DeVille mit seinem Ford V 8 ein („nothing'll outrun my V 8 Ford“), nachdem ein Regenguß den dampfenden Motor gekühlt hat. Sein Traumautomobil kauft er selbstverständlich auf Pump, (in „No Money Down“) einen DeVille Convertible, air conditioned, der Rücksitz ist ein komplettes Bett, Radio und TV sind installiert nebst Telefon, denn „you know I gotta talk to my baby when I'm ridin' home“. Was Chuck heute für ein Auto fährt, weiß ich nicht. Mit dem Hinterwäldler „Johnny B. Goode“, der zwar nicht so recht lesen und schreiben kann, dafür umso besser Gitarre spielt, zeugte Berry 1958 den Nationalhelden des Rock & Roll. In der Geschichte zweitem Teil, „Bye Johnny“, (1960) nimmt das Schicksal seinen anheimelnden Lauf: der Gitarrenhelfer endet freiwillig und freudig vor dem Traualtar. Berrys ewiger Wunschtraum, den er in seinen meisten Songs happy enden läßt, am besten wohl in „You Never Can Tell“. Glück und Zufriedenheit und Statussymbole – man wollte sein Mäd-

chen und Spaß haben und die Alten lossein. In „Almost Grown“ faßt Berry 1957 all das so zusammen:

„Don't bother us leave us alone
Anyway we're almost grown...“

Alltagsrealität mit Popmärchen verquickt, ganz simple Stories, manchmal ein bißchen selbstironisch, manchmal überheblich, die mehr sagten als eine Handvoll Gemeinplätze. Man wußte, woran man war. Manchmal war das auch etwas C & W, denn das war die Musik, mit der Berry groß wurde. Weiße U-Musik war natürlich auch dabei, denn Berry schrieb, um zu verkaufen. Und er verkaufte verdammt viel an Weiße. Die Texte waren dann aber wie in „Betty“ Jean Banalität par excellence:

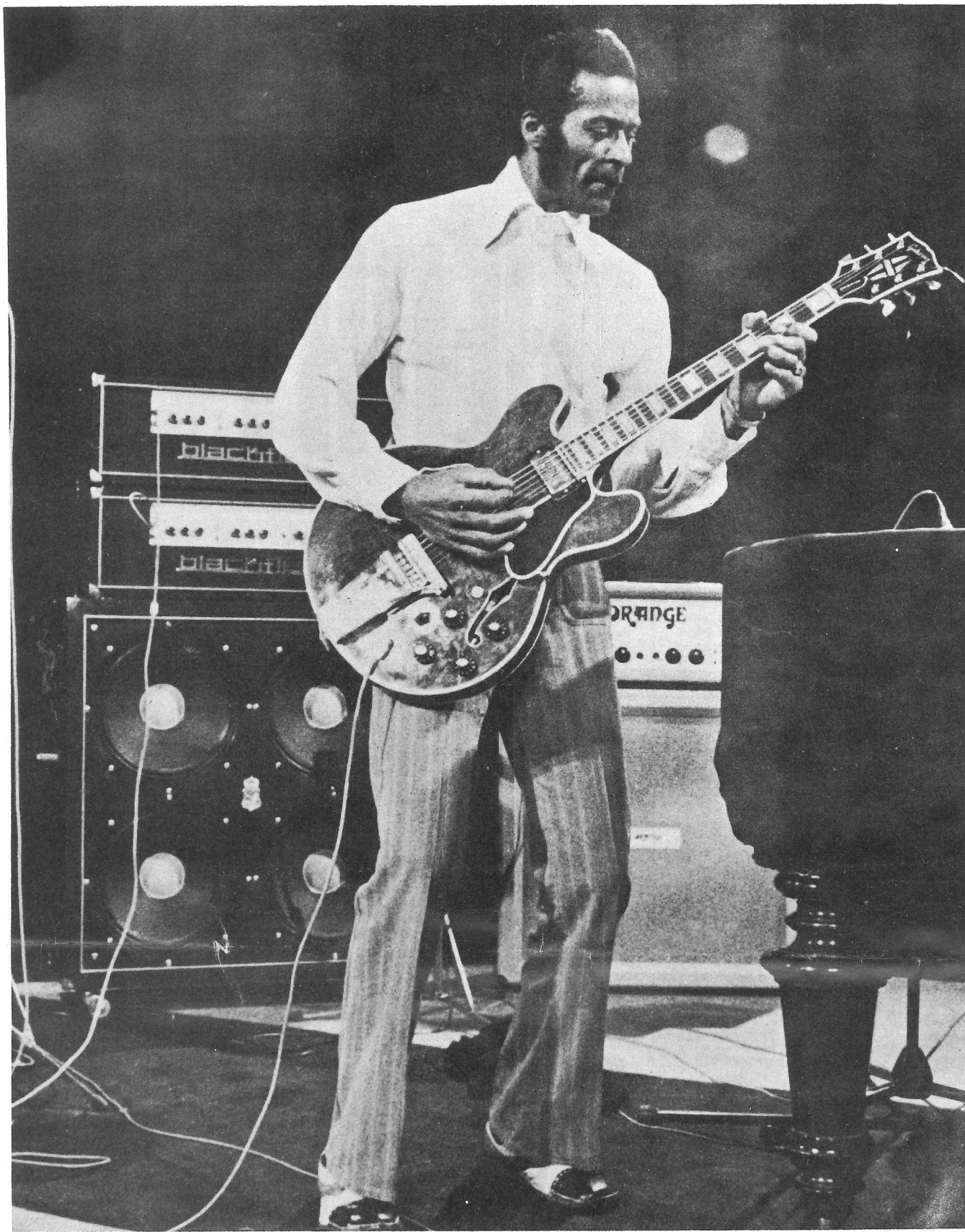
„Baby I'm in love with you
Oh Baby do you love me too?“

Berry hat nicht nur einen faux-pas gemacht. Miserabel waren „Little Star“ und „Diploma For Two“ mit ihrem Semi-Standard-Touch, und bei der Auswahl von Titeln anderer Interpreten legte er nicht gerade Sorgfalt an den Tag. Dafür inszenierte er „Down The Road Apiece“, einen alten Boogie-Hit der 30er Jahre, und Nat Coles „Route 66“ so perfekt, daß sie die Stones bald Note für Note nachspielten.

Er machte auch mal auf mexikanisch und Hawaii, und „Hey Pedro“ oder „Blues For Hawaiians“ und „Surfing Steel“ waren nicht übel, ebenso wenig sie sensationell waren. Wenn Berry beschränkt wirkte, so hatte das seinen Grund: er war meistens ohne feste Gruppe unterwegs, und viel Zeit für Proben gab es nicht. Rick Derringer erzählte aus den Anfangstagen der McCoy's, daß sie einmal mit ihm spielten und er ihnen sagte, sie sollten anfangen, wenn er mit dem Fuß aufstampfe und aufhören, wenn er es nochmal tat. Und dazu sang er verschiedene Texte auf die gleichen Melodien, so sein moralinsaures Dschungelmärchen von dem flotten Affen „Jo Jo Gunne“ (1958) und den Indianerschinken „Broken Arrow“. Und dann machte Chuck seinen famosen Entengang und hopste dabei auf einem Bein in der Hocke über die Bühne, Gitarre hing plötzlich als ein merkwürdiges Phallussymbol zwischen seinen Beinen, und dazu grinste er listig in die Menge und rollte seine Augen. Er hatte ebensoviele Spaß an sich und der Sache wie sein Publikum. Es war da, um zu feiern: ihn, sich selbst und das Feiern. Es war total.

Berry hat immer behauptet, Sinatra und Nat Cole haben seinen Gesang beeinflusst, eigentlich hört man das erst auf seinen letzten LP's. Wenn er Gitarre spielt, kann ich aber beim besten Willen keinen eindeutigen Urheber sehen. Es ist etwas Jazz, etwas Jimmy Reed, Aaron T-Bone Walker und am meisten Chuck Berry. Sein Intro ist das Wichtigste: egal wieviele Gitarristen es spielen, und das vielleicht besser als er, he's doin' his very own thing und sonst nichts. Berrys Intro ist sein eingetragenes Warenzeichen.

1958 ging Chuck für zwei Wochen auf Australientournee. Sie hing ihm zum Hals heraus, und als er wieder in den Staaten war, schrieb er sein Bekenntnis zum american way of life – „Back In The U.S.A.“. Zehn Jahre später schrieben die Beatles mit „Back In The USSR“ darauf eine fantastische Parodie. Bis 1959 hatte Berry acht Goldene Schallplatten kassiert und war mit Fats Domino der erfolgreichste Farbige, was den Verkauf von seinen Platten an Weiße betraf. Allmählich kam der Highschool-Rock mit Fabian, Dion, Rick Nelson, Paul Anka und Danny and the Juniors groß heraus. Er war grob gesagt einfach eine Fortsetzung der



weißen Musik aus der Vor-Rock & Roll-Zeit. Übler als der musikalische Rückschritt aus dem Norden der US war eine andere Sache für Berry:

Angeblich hatte er eine Minderjährige ohne Zustimmung ihrer Eltern über eine Staatsgrenze gebracht – angeblich. In Wirklichkeit hatte Chuck das Mädchen als eine Art Garderobiere in seinem Club in St. Louis angestellt. Als er sie feuerte, rannte sie zur Polizei und erklärte, sie sei erst 14. Es kam dann noch heraus, daß das Mädchen mit 13 schon als Prostituierte ihr Geld verdient hatte, und der ganze Fall stand überhaupt auf wackligen Füßen. Trotzdem wurde Chuck 1962 verurteilt – drei Jahre hatte sich alles hingezogen! – und ins Gefängnis geschickt. Ende 63/Anfang 64 kam er wieder heraus. Chess hatte in der Zwischenzeit altes Berry-Material nochmal herausgebracht, aber Highschool dominierte in den Staaten. Die Beach Boys hatten aus Chucks „Sweet Little Sixteen“ noch „Surfin' USA“ gemacht und Erfolg damit, aber Berry selbst war weg vom Fenster.

Es hätte das Ende der Berry-Story sein können, nur hatte die R & B-Welle gerade auf England übergegriffen. In den Kunstschulen stand alles auf Chuck Berry, und die erste Single der Stones war sein „Come

On“. Sie kam an den Rand der Top Twenty und weiter als die erste Beatles-Scheibe. Die bekannten sich mit „Roll Over Beethoven“ und „Rock & Roll Music“ zu ihm – bei ihnen klang es zwar einigermaßen gefühlos und war ohne jede Trüben, der alte Berry-Zauber wirkte aber immer noch. Die Stones schrieben dann ein paar Sachen, bei denen Berry eindeutig Pate stand, „Satisfaction“ und „19th Nervous Breakdown“ und „Get Off Of My Cloud“ – Intro, die Strophen vollgepropft mit Text, ein simpler Refrain, der durchgedroschen wurde bis zum Geht-Nicht-Mehr, und alles zusammen war eine hübsche Story über etwas momentan Wichtiges. Später verschwanden sie für eine Weile, aber aus ihren letzten Sachen hört man meistens Berry durch, und dazu spielen sie immer noch seine guten alten Rocker. Chess hatte in der Zeit „You Never Can Tell“ und „Nadine“ (1964) veröffentlicht und „No Particular Place To Go“, das eine irre Textstelle hat:

„Can you imagine the way I felt
I couldn't unfasten her safety belt“

Das arme Pärchen... Chuck hat diese Sachen wahrscheinlich alle nach seinem Gefängnisarrest geschrieben. Sie brachen keine Rekorde, liefen aber auch nicht schlecht. 1966 ging Berry für 150 000 Dollar zu Mercury.

Er blieb dort bis Ende 69/Anfang 70, und das war eine unheimlich fruchtlose und frustrierende Periode. Seine alten Titel schienen den Bezug zur Zeit verloren zu haben, und wenn man sie manchmal hörte, brach höchstens die allgemeine Nostalgie aus. Mercury veröffentlichte fünf Alben, die keinen großartigen Eindruck hinterließen. Nur „Live At The Fillmore“ mit der Steve Miller Band ist ganz gut zu hören. Die anderen vier zeichnen sich durch Ideenmangel, die diese Begleitung einer mittelmäßigen Soul Band im Memphis-Stil („In Memphis“) aus; sie sind schlechthin langweilig („Concerto In B Goode“) oder präsentieren Titel, die sich als Mischmasch alter Hits entpuppen wie auf „From Louie To Frisco“. Und dann gibt es noch seine „Golden Hits“ als Memphis-Soul-Verschnitt.

Es sah aus, als hätte Chuck Berry nichts mehr zu bieten. Bei seinen Auftritten in England ging ab und zu etwas schief, und er war seit seinem Gefängnisarrest verbittert und empfindlich. Man dichtete ihm Arroganz an.

Der Rolling Stone machte mit ihm ein Interview und fragte ihn, ob er schon mal mit Jagger oder sonst einem der Stones gesprochen habe. Seine Antwort: „Meines Wissens habe ich mit der von Ihnen erwähnten Person noch nicht gesprochen –

Dick Jagger? Die Rolling Stones... die Rolling Stones geben eine Reflektion meiner Musik, das würde ich nicht abstreiten. Ich denke, da bin ich ehrlich.“ Ehrlich schon, nur...

Nach dem Mercury-Disaster ging Chuck zurück zu Chess. Ende 1970 startete er sein Comeback mit „Back Home – Chuck Berry Today“. Es war für ein Comeback kein gerade überragendes Album, aber vielleicht stapelt Berry auch nur tief. Er spielte noch genauso manieristisch wie vor 15 Jahren, seine Stimme aber ist anders: ruhiger, überlegter, sie hinterläßt den Eindruck eines erwachsenen Rockers.

Von den neun Titeln sind allein drei instrumental, einer heißt gar noch so: „Instrumental“ klingt wie „Roll Over Beethoven“, „Little Queenie“ und „Bye Bye Johnny“ in einem, eine Art Einführung in die Berry-Kunde. „Tulane“, „Have Mercy Judge“ und „Christmas“ bringen wie üblich Intro, viel Story, viel Refrain und sind ansonsten guter Durchschnitt:

„Christmas time is really joyful
Always a lonely season too
Many people are so cheerful
And some all gone and blue
But we'll make my christmas happy
If I could have it all alone with you“

Das Album schließt mit „Some People“, und hier versucht sich Berry an Sozialkritik:

„Some people live with much and care
the least
If war should end our stay
While we worthless pay for peace
Oh why should it be this way
Oh the day will surely come when we
will have to live
In love and peace and happiness
And we will have the will to love
and give
To those who do have less“

Das ist alles ziemlich naiv: die Sache vom großen Frieden, der Liebe und dem Glück. Es klingt nicht im geringsten überzeugend. Berry kann Situationen beobachten, porträtieren, aber keine politischen Zusammenhänge darstellen, ohne in die Schwarz-Weiß-Malerei revolutionärer Gesänge aus Klassenkampfzeiten zu verfallen. Seine Stärke ist nun mal Pop-Art und nicht Agitprop, das sollte er wissen.

Leider werden die anderen Musiker auf dem Cover nicht erwähnt, sie hätten's verdient. Und die LP sollte ruhig etwas billiger sein, heute dauert ein Album durchschnittlich 40 Minuten und mehr, „Back Home“ hinkt da mit 30 : 05 ziemlich hinterher.

Mit der LP hatte Berry wohl weniger Erfolg als Live; er war einer der Oldtimer, die bei den 71er Rock & Roll-Shows a la Alan Freed in den Staaten wieder kassierten. Bo Diddley, mit dem er auf Checker, einem Chess-Subsidiary eine miese Session-LP herausgebracht hatte, wagte sich in „Another Dimension“, eine total mißratene Comeback-LP. Little Richard schrie wie eh und je, aber keiner nahm ihm so recht die Sache mit dem King Of Rock And Roll ab. Berry zeigte sich als einziger talentiert genug, wieder mitzumischen. Er schwelgte zwar etwas in Reprisen alter Tage, aber gerade das haute wieder hin.

Auf seiner nächsten LP, „San Francisco Dues“, versuchte er sich moderner: Anstelle der Back-Home-Harmonika fällt einem jetzt das gefühllose Gedudel einer Wah Wah-Gitarre auf den Wecker. Ansonsten geben sich die Begleitmusiker redlich Mühe, und sie sind nicht schlecht.

„h Louisiana“ ist randvoll mit Blues. Nostalgie und unheimlich cool, und Berrys Stimme ist so richtig träge. Dann ein flinker Rocker und ein steriles Instrumental: „Your Lick“ ist ein langsames Stoned, und dazu grunzt Berry animerend vor sich hin – wow! „Bound To Lose“ ist eines seiner übelsten Stücke, mit Freddy, die Gitarre und das Meer-Stimmung, und nur die letzte Zeile ist echt gut: „Loosin' you laid my head in my hands!“

Mit der ich-weiß-nicht-wievielten Version von „Jambalaya“ beginnt die B-Seite. Hier heißt sie „Bordeaux In My Pirough“. Nichts als ein Ohrwurm in Verkleidung. „San Francisco Dues“ ist das beste Stück, und mit dem Berry-Traum kommt auch das Berry-Trauma:

„My Dream“ ist ein Gedicht, zu dem Chuck sich auf dem Piano übt.
„When I built my home that I shall
have someday
It'll be like I want it, oh and I mean
in every way...“
„When the wind is high and the
storm gods raise
Then I'll be snuggled up by my
fireplace
Maybe feedin' my little dog or maybe
playin' with my cat
But unconsciously yearnin' and
wondrin' where you're at...“

Das ist echte Hinterwäldler-Romantik, Berry-Sehnsucht. Tja, wo mag sie wohl sein? Manchmal setzt er sich so an sein upright piano with pure ivory keys (Statussymbol, und dazu noch diese Ironie!) und spielt „Sometimes it'll be classics and sometimes lullabies“

But mostly rock and roll that I surely improvise...“
Und dann, überwältigt von der Sehnsucht nach seinem Engel, bringt Berry eine seiner besten Ideen überhaupt:

„A portrait of my angel that I love most of all

I'll have painted from a snapshot onto my bedroom wall...“

Das klingt so ernst, daß man es schon nicht mehr glaubt, und ich frage mich, verarscht Berry hier Amerika oder sich selbst? Zuguterletzt verfällt er in Träumereien und überläßt alles den Göttern, denn

„... all my dreams would be but a souvenir compared to the angel that I love so dear.“

Das Gedicht, das da sechs Minuten lang rezitiert wird, ist eine Ode auf den Berry'schen way of life und zugleich ein Abgesang. Es ist furchtbar kitschig, etwas poppig und richtig poetisch. Man sollte es nicht zu ernst nehmen... Berry hat nie um des Schreibens Willen geschrieben, sondern für's Geld – er gibt es immerhin zu. Und dabei sieht ihm halt solch irren Sachen gelungen, was soll's.

Welchen Engel Chuck in „My Dream“ meint, weiß ich nicht. Seine Frau jedenfalls heißt Themetta, und seine beiden Töchter Ingrid und Melody. Zu Themetta meint er: Sie ist eine wirkliche Inspiration. Die Frau hinter einem Mann ist das Wichtigste auf dem Weg zum Erfolg.

Nach San Francisco Dues war Berry dick da. Die englische Musikpresse widmete ihm ganze Seiten, seine Englandtournee war ein Triumph, und dazu wurde er noch über den grünen Klee gelobt. Es gab wieder Teddyboys, diesmal ohne Rasierklingen in den Krepptsohlen ihrer Schuhe, und es sieht gerade so aus, als käme jetzt das für 1968/69 geplante Rock And Roll-Revival. Berry jammt mit den Stones und wußte es erst, als er sie von der Bühne geschickt hatte, denn sie überspielten seinen kleinen Twin Reverb. Er schloß seine Gitarre mit einem so langen Kabel an seinen Verstärker an, daß er mit ihr durch's Publikum galoppieren konnte. Und wie Howlin' Wolf und Muddy Waters machte er in London ein Session-Album. Howlin' Wolf war mit sei-

nem gar nicht zufrieden, das von Waters ist noch Klassen schlechter – also konnte man auf Berrys LP gespannt sein.

„We're goin' to a rock & roll revival You know we sure not wanna boogie tonight...“

Mit „Let's Boogie“, einem up-tempo-Rocker, fangen 45 Minuten allerbesten Rock an. Little Walters „Mean Old World“ ist ein langsamer Blues und mit Ausnahme von „Wee Wee Hours“ der beste, den ich Berry habe spielen hören. Seine Stimme klingt so richtig subtil, und seine Gitarrenarbeit ist flexibler als früher. Berry scheint parallel zum Alter immer besser zu werden. „I Will Not Let You Go“ und „I Love You“ sind textlich unter Berrys Standard, dafür entschädigt er stimmlich: laut und roh und kratzig, und er macht, daß Banalität nicht zählt.

„London Berry Blues“ ist ein mittelschneller 12-Takter und von allen Berry-Instrumentals so ziemlich das beste: es sind die altbekannten Licks, Berrys typische Tonfolgen, aber sein Manierismus fehlt, und das ist nur gut. Es liegt nicht zuletzt an den Begleitmusikern, daß die fünf Titel so perfekt sind: Ian McLagen steuert ein gewaltig rockendes Piano bei, und Kenny Jones schlägt exakt die Drums, mit knappen, gut platzierten Breaks.

Der Bassist ist auf dem Cover vergessen worden, klingt aber ganz nach Nic Potter von der Roy Young Band, die auf der B-Seite begleitet.

Die ist live aufgenommen beim diesjährigen Lanchester Arts Festival, und es ist Live-Musik par excellence. Das liegt nicht zuletzt am Publikum: Leute, die mit Berry groß geworden sind, genauso wenig gealtert sind wie er. „Reelin' And Rockin'“ scheint obligatorisch, und Berry grölt alles aus sich raus:

„We were reelin' and rockin', rollin' till the break of dawn.“

Und genau das wollten die Leute. Dagegen war der Veranstalter, er erlaubte Berry noch eine Nummer. Chuck ließ sich etwas einfallen: „We must do our alma mater, and our alma mater is a fourth grade ditty and it's very cute. I learned it in the fifth – I was a little behind – but it's a

beautiful song of togetherness.“ Chuck meinte nichts anderes als Sex. „Well now, this also happens to be a sexy song, and there's nothin' wrong with sex... is a beautiful thing... my father is a baptist minister. He taught us, he told us, son, there's nothin' wrong with sexy – it's just the way you handle it, you see? Oh yeah.“ Und dann erzählt er, daß es ein Lied zum Mitmachen ist, was er da spielen will: „Now we're gonna teach the boys their part first... oh no, I gotta hold the pick these two fingers... ok it happens to be in E flat and it's not a rock'n'roll number...“ Und er singt den Refrain vor:

„My ding-a-ling, my ding-a-ling I want you to play with my ding-a-ling“

Und alle Typen röhren „Ding-A-Ling“, und es dauert, bis die Frauen die anderen Worte mitjaulen (... c'mon girls now, open your mouth and git it...). Und Chuck singt die Strophen:

„When I was a little boy My grandmother bought me a cute little toy Silver bells hanging on a string She told me it was my ding-a-ling-a-ling... Once I was swimmin' 'cross Turtle creek Man them snappers all around my feet Sure was hard swimmin' 'cross that thing With both hands holdin' my ding-a-ling-a-ling...“

Die Korrespondenz mit dem Publikum ist fantastisch, Chuck macht Komplimente: „There's future parliament out there singin', future government really, of England out there singin' and I'll be glad when you get in office and change a few things.“

Und dann soll endlich Schluß sein. Berry spielt eine Strophe aus „Bye Bye Johnny“ und eine aus „Johnny B. Goode“, und 2000 Leute brüllen den Refrain – „Go, Johnny, go...“. Sie wollen mehr, und Berry will weitermachen, die Nacht durchspielen; er weigert sich, in die Umkleidekabine zu gehen. „We want Chuck“, das Publikum gerät außer Kontrolle, alles ist in Rage... und alles ist auf der Platte.

Berry ist sicher kein musikalisches Wunder-

kind – seine Melodien heckte er mit Hilfe eines professionellen Kopisten aus.

Aber er ist Rock & Roll in persona, und Rock & Roll ist Aggression, Sex, Krach, voller Verve und immer noch lebendig! HAIL HAIL ROCK & ROLL, DELIVER ME FROM THE DAYS OF OLD!

DISCOGRAFIE

Berry erschien und erscheint wieder auf Chess, dazwischen war er bei Mercury. In England kam er bisher auf Pye heraus, z. T. auch auf London und eine Single, Schoolday/Deep Feeling, wurde von Columbia veröffentlicht (DB 1395). Seit neuestem erscheint er auch in England auf Chess, im Vertrieb einer anderen Firma (ich glaube Polydor).

In Deutschland erscheint Berry auf Bellaphon.

Von seinen Singles hier nur die, die ich nicht auf LP's gefunden habe:

Chess 1697 Beautiful Delilah/Vacation Time Pye Int. 7N 25228 Run Rudolph Run/Johnny B. Goode (B-Seite natürlich auf LP) Berry-LP's habe ich sechs gefunden:

5118 After School Session

5119 Rock And Roll Music

5121 Sweet Little Sixteen

5125 Pickin' Berries

5136 Sweet Little Rock and Roller

Die beiden ersten Singles, Maybellene/Wee Wee Hours und Thirty Days/Together sind als LP auf London erschienen.

(London E. P. REU 1053) Bei den LP's führe ich nur die regulären an. Außerdem gibt es noch low-price-LP's auf Marble Arch (Chuck Berry – MAL 611; „You Never Can Tell“ – MAL 702) und ein 25-DM-Doppelalbum von der Bellaphon, Chuck Berry's Greatest Hits (BLST 6506).

Berrys LP's enthalten meist sehr wenig neue Titel, man hat also die ohnehin schon bekannten zwei-, drei- und mehrfach. Seit Back Home ist dies nicht mehr der Fall. Chess-LP's:

Diese LP's sind auf Stereo getrimmt worden; man hört sie sich besser monaural an. LPS 1425 Rock, Rock, Rock (LP zum Film, Berry mit vier Titeln, außerdem The Moonglows und The Flamingoes)

LPS 1426 After School Session

LPS 1432 Oone Dozen Berries

LPS 1435 Berry is On Top

LPS 1448 Rockin' At The Hops

LPS 1456 New Juke Box Hits

LPS 1465 More Chuck Berry (auch unter „Chuck Berry Twists“ erhältlich, Bestellnr. von Pye: NPL 28028)

LPS 1480 On Stage

LPS 1488 From St. Louis To Liverpool

LPS 1495 Chuck Berry In London

LPS 1498 Fresh Berries

LPS 1514 D Chuck Berry's Golden Decade (Doppelalbum)

LPS 1550 Home Again

Die Mercury-LP's:

(Foutana 858047 FPY) Chuck Berry „Live“ At The Fillmore Auditorium

(Foutana 858027 FPY) Chuck Berry In Memphis

(Mercury SR 61176) From Louie To Frisco (amerik. Best.-Nr.)

(Mercury 134222 MCY) Concerto In B Goode

Golden Hits

Seit 1970 (wieder bei Chess):

BLPS 19034 Chuck Berry Today – Back Home

BLPS 19055 San Francisco Dues

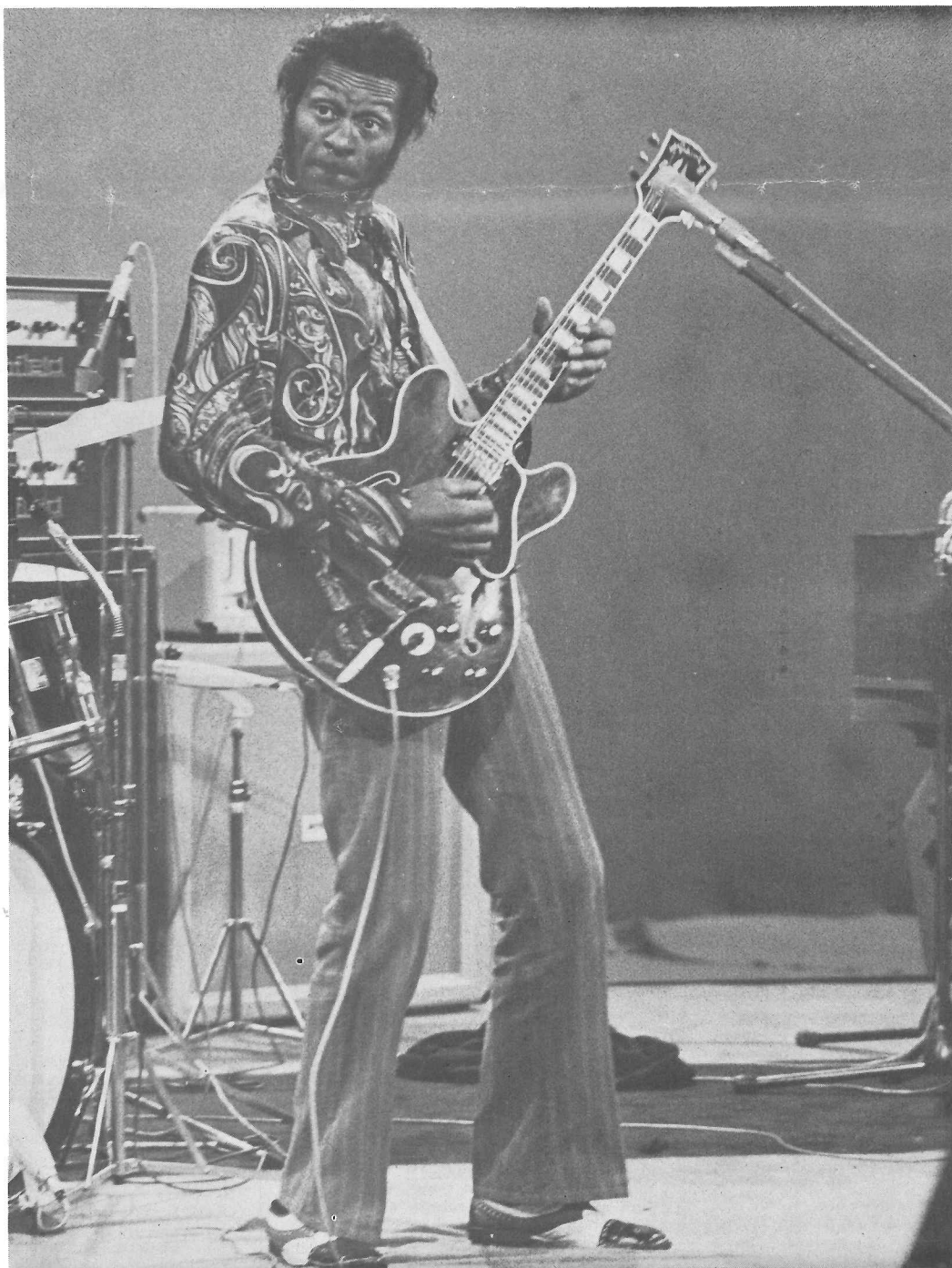
BLPS 19098 The London Chuck Berry Sessions (amerik. Best.-Nr. CH 60020)

Chucks ersten Aufnahmen wurden in den Sheldon Studios gemacht, da Chess damals noch eine kleine Firma war. Auf ihnen spielen wahrscheinlich noch Jasper Thomas, Piano, und Johnny Johnson, Schlagzeug, von seiner ersten eigenen Combo mit.

Bo Diddley hat auf Berry-Aufnahmen mitgespielt; und seine hauptsächliche Begleitgruppe bestand aus Lafayette Leak, Piano; Willie Dixon, Bass; Fred Deelow, Schlagzeug und Johnny Johnson als Saxofonist.

Die wohl beste Berry-LP ist die letzte (s. o.) – sie ist repräsentativ genug, und wen sie antört, der kann sich die anderen nach seinem persönlichen Geschmack anschauen. Nochmals hier der Hinweis auf die „Greatest Hits“-Sampler (außer der Mercury-LP).

Ekkehard Rolle



Chicago

Chicago:

„It was no contest. Chicago invaded Los Angeles and Los Angeles loved it.“
(„Cashbox, October 1970“)

Die von Chicago fängt eigentlich an, wie alle diese modernen Popmärchen, die man über jede Gruppe lesen kann. Eines Tages trafen sich... und gründeten dann... usw. – Das kennt man. Tatsache ist, daß die Gruppe in der gleichnamigen Stadt ihren Ursprung hatte. Allerdings nannten sie sich damals „Chicago Transit Authority“. Fast alle Musiker der Gruppe haben schon vorher mit Musik beruflich oder nebenberuflich zu tun gehabt. Einer (Robert Lamm) sang im Kirchenchor, einer (Jim Pankow) studierte klassische Musik, der andere (Danny Seraphine) ganz einfach Musik, ja es gab sogar einen (Walt Parazaidler), der studierte Jazz und klassische Klarinette (???). Lee Loughane gar spielte Irische Folklore in einigen Show-Bands. Welch eine Menge von Gegensätzlichkeiten, wird nun mancher denken. Vielleicht lag es daran, daß sich in Chicago (Stadt) niemand so recht für die Gruppe erwärmen wollte. Doch fangen wir von vorne an. Ein Teil der Musiker versuchte schon vorher in einer Gruppe namens „The Big Thing“ das große Glück. Das blieb aber vorerst aus. Die Gruppe tingelte sich durch die Clubs und kam so recht und schlecht durch. Manchmal reichte das Geld gerade zum Leben. Vielleicht war es auch damals noch zu früh für eine so große Gruppe, oder die Musik (??). All das änderte sich schlagartig, als ein Typ namens James William Guercio sich der Gruppe annahm. Er war Plattenproduzent und er holte die Gruppe nach Los Angeles, der Stadt, die von manchen (und wohl gar nicht mal zu Unrecht) als der zumindest musikalische Mittelpunkt der Welt angesehen wird. Guercio „sperrte“ die Gruppe erstmal in sein Haus und änderte den Namen in „Chicago“ um. Die Gruppe sollte sich erstmal einig werden. Einig über sich, und darüber, welche musikalische Richtung sie nun einschlagen wollten. Erst dort und unter Guercio's Regie entstand das, was wir auf bis heute 4 veröffentlichten Alben (3 Doppel-LP's und einer 4-LP-Kassette) hören können.

Chicago, das sind 7 Individualisten, die in der Gruppe aber fest zusammen sind: Robert Lamm, (keyboards/vocals), Terry Kath (leadguitar), Peter Cetera (bass), Daniel „Danny“ Seraphine (drums, percussion), Walt Parazaidler (woodwinds), James Pankow (trombone) und Lee Loughane (trumpet). – Was ist das nun für eine Musik? Jazz-Rock, Rock-Jazz, Jazz oder Rock? Chicago's Musik beinhaltet Elemente aus Jazz, Rock, Blues und auch Country-Musik. Man merkt gewisse Einflüsse Paul Butterfields und auch Al Kooper's Blood, Sweat and Tears. Aber es besteht doch ein sehr großer Unterschied zwischen Chicago und B. S & T. Bob Dowborn, von der englischen Musikzeitung „Melody Maker“ drückte es einmal sehr drastisch aus, in dem er sagte: „Chicago makes Blood, Sweat and Tears sound as tame as a tenny-bopper-group“. Die Musik ist sehr „schwierig“, sehr „hart“, wie die Stadt aus der sie stammt.

Zur Gruppe: ROBERT LAMM (keyboards/vocals) hat, wie schon anfangs erwähnt, sein Leben ganz der Musik verschrieben. Er wurde in Brooklyn geboren und sang schon in frühen Jahren in einem Kirchenchor. Dieser hatte damals so viel Erfolg, daß man mehrere Konzerte in New York und der Umgebung geben mußte. Als Robert 15 wurde, zog er mit seinen Eltern nach Chicago, wo er dann mit einigen Freunden eine Band gründete, die vorwie-

gend Blues und Ray Charles-Stücke spielte. Mit Erfolg, denn sie wurden damals in den Clubs von Chicago sehr bekannt. Da er sich schon von den alten Zeiten im Kirchenchor her sehr für Piano und Orgel begeisterte, lernte er, nachdem die Gruppe auseinandergebrochen war, Piano spielen, hauptsächlich Jazz. Auf der Roosevelt Universität studierte er dann später Piano und Komposition. Während dieser Zeit lernte er dann ein paar Typen kennen, die später einmal mit ihm Chicago gründen sollten. Für die Gruppe hat er viele Stücke geschrieben, am bekanntesten sind wohl „25 or 6 to 4“ und „Does anybody really know what time is“ um nur zwei zu nennen. Ebenso singt er auch die meisten Stücke in der Gruppe. Robert Lamm wird oft als der „Boss“ der Gruppe angesehen, aber das ist er nicht. In der Gruppe gibt es so etwas nicht. Er ist lediglich der Sprecher der Band, aber wohl auch nur, weil er am redegewandesten und am schlagfertigsten ist.

TERRY KATH (guitar) wurde in Chicago geboren und stammt aus einer sehr musikalischen Familie. Neben der Gitarre beherrscht er noch Banjo, Akkordeon, Bass und Schlagzeug. Schon in den frühen 60iger Jahren war er mit Walt Parazaidler befreundet, sie spielten beide auch in einer Gruppe namens „Jimmy and the Gentlemen“. 2 Jahre später ging er zusammen mit Walt zu einer Gruppe, wo er allerdings zum Bass überwechseln mußte. Erst 4 Jahre später, bei Chicago, spielte er wieder sein altes Lieblingsinstrument. Man kann ihn ohne Übertreibung zu einem der besten amerikanischen Gitarristen zählen. Zum Beispiel auf dem „Carnegie-Concert“-Album kann man einige phantastische Soli hören.

PETER CETERA (bass) stieß als letzter zur Gruppe. Wie er einmal in einem Interview sagte, gibt Chicago ihm die Möglichkeiten so zu schreiben und zu spielen, wie er sich das vorstellt. Während seiner High-School-Zeit begann er sich für Musik zu interessieren. Peter lernte sehr schnell Bass-Gitarre spielen und war dann 6 Jahre (!!!) bei einer Gruppe mit dem Namen „Exceptions“ bevor er dann zu den „Big Thing“ (später Chicago) ging. Mit ihm bekam die Gruppe einen sehr guten Bassisten und Lead-Sänger. Seine heimliche Zuneigung gehörte schon vor eh der Country-Musik. Auf einigen Stücken der LP „Third“ kann man ihn auf der Steel-guitar spielen hören, so zum Beispiel auf „What else can I say“, das scheinbar etwas von den Byrds beeinflusst ist.

DANIEL „DANNY“ „SERAPHINE“ lernte mit 9 Jahren bei seinem Onkel Schlagzeug spielen, der damals immer bei den Familien-Festen der Seraphines musizierte. Schon mit 12 Jahren spielte Danny in verschiedenen Rock-Gruppen. Mit 15 traf er bei einem Konzert auf Terry Kath und Walt Parazaidler. Auf der DePaul-Universität studierte er dann unter dem damals sehr bekannten Bob Tilles Schlagzeug und später dann auch noch bei Chuck Flores, der als Drummer bei Maynard Ferguson und Woody Herman arbeitete. Aber auch heute noch versucht er seinen Stil dauernd zu verbessern. Danny gibt zu, daß ihn so bekannte Schlagzeuger wie Tony Williams, Mitch Mitchell, Buddy Rich, Elvin Jones und Grady Tate stark beeinflusst haben, aber er hat trotzdem seinen eigenen Stil entwickelt.

Diese 4 Musiker bilden den Kern, die Rhythmus-Sektion, der Gruppe. Die Bläser sind Walt Parazaidler (woodwinds), James Pankow (trombone) und Lee Loughane

(trumpet).

WALT PARAZAIDER (woodwinds) stammt wie auch die beiden anderen Bläser aus Chicago. Er ist in der Gruppe für die klassischen Einflüsse verantwortlich, so zum Beispiel „Prelude“ auf der 3. Seite der LP „Chicago II“. Sehr schön ist sein Flötenspiel in „It better end soon“, welches man auch auf dem Live-Mitschnitt aus der Carnegie-Hall hören kann. Sein musikalischer Weg begann, wie bei allen Chicago-Musikern, schon sehr früh. Mit 11 Jahren lernte

er Klarinette und mit 13 Saxophon spielen. Sein Vater war damals Mitglied im Orchester von Woody Herman. Das war auch zuerst Walt's Ziel, in so einer Big Band zu spielen. Mit 17 verschrieb er sich dann ganz der Musik, und studierte auf der DePaul Universität klassische Klarinette. Dort lernte er dann Danny Seraphine und Terry Kath kennen. Letzterer war es, der in Walt Interesse am Rock weckte. Es reizte ihn sehr, klassische Technik in einem Rock-Gefüge einzubauen. Auf die Frage, warum er





denn nicht, wie ursprünglich geplant, zu einer Big Band ging, antwortete er: „Chicago gibt mir mehr kreative Möglichkeiten und Freiheiten, als mir ein Orchester je geben könnte“. Aber er brachte nicht nur klassische Einflüsse in die Gruppe, denn auch seine Jazz-Einflüsse durch Cannonball Adderly, Roland Kirk und John Coltrane sind unverkennbar. JAMES „JIM“ PANKOW kann ebenfalls auf eine sehr lange musikalische Vergangenheit zurückblicken. Er spielte schon früh

in den Schulgruppen Posaune und hatte, als er am Quincy College in Illinois Musik studierte, sein eigenes Jazz-Quintett. Während dieser Studentenzeit spielte er auch in Orchestern, wie denen von Bobby Christian und Ted Weems und in Bill Rosso's Chicago Jazz Ensemble. Als er dann nach Chicago zog, ging er zur DePaul Universität. In der Zeit formierte er seine erste Band, um nach eigenen Aussagen mehr Freiheit zum Experimentieren zu haben. Er begann jetzt auch etwas modernere

Songs zu komponieren. Viele Songs von Chicago stammen aus seiner Feder, wie zum Beispiel das lange „Ballett for a girl in Buchannon“ mit dem bekannten „Make me smile“. LEE LOUGHNANE begann sich eigentlich erst sehr spät, im Vergleich zu den anderen Musikern, für Rock zu interessieren. In seiner Jugend spielte er zu Hause immer nur zu Glenn Miller und Tommy Dorsey Platten. Sein Desinteresse am Rock lag auch vielleicht daran, daß man in der da-

maligen Pop-Musik nur das Saxophon als Blasinstrument akzeptierte. Später dann in der High-School hatte er seine eigene Gruppe „Ross and the Majestics“, die auch in den Clubs spielte. Lee studierte ebenfalls an der DePaul Universität, und zwar 2 Jahre unter John Nuzzo und dann noch 1 Jahr bei Joe Summerhill am Chicago Conservatory College. Danach traf er dann auf die anderen Chicago-Mitglieder.

Die Platten: Das erste Doppel-Album („Chicago Transit Authority“ - CBS 66 221) wurde überall mit sehr guten, ja manchmal geradezu phantastischen Kritiken versehen (Melody Maker - Album des Monats). Die LP wurde später (von der Plattenfirma oder der Gruppe ????) förmlich zerpflückt. Es wurden Singles ausgekoppelt: „I'm a man Part I & II (CBS 4503)“, „Does anybody really know what time it is“, „Questions 67 & 68“, und ich glaube auch kürzlich noch „Beginnings“ (CBS 7348). Da diese Singles nur kommerziellen Wert hatten (sie brachten neben einer Menge Geld sicherlich auch mehr Interessenten für die Alben der Gruppe) geht die Sache ansich schon in Ordnung. Nur war das wirklich Chicago? Einige, die sich aufgrund dieser Singles die LP's angehört oder gekauft haben, werden sicherlich „erstaunt“ gewesen sein.

Die Herausgabe eines Doppel-Album als erste Platte einer relativ unbekannten Gruppe, war natürlich mit einem Risiko verbunden. Aber das es sich gelohnt hat, dieses Risiko einzugehen, kann man heute an Hand der Verkaufsziffern ja erkennen. Die Band war zwar schon vorher in den sogenannten Underground-Kreisen schon einigermaßen bekannt, aber erst durch die Veröffentlichung einer Single („Questions 67 & 68“) wurden auch die „Pop-Kreise“ auf Chicago aufmerksam.

Im Januar 1970 erschien dann die zweite LP, natürlich wieder ein Doppel-Album und es wurde einer der größten Plattenerfolge der Gruppe. Um nur einige zu nennen, hier die beiden wohl Bedeutesten: „Die am meisten verkaufte Doppel-LP in der Geschichte der Plattenfirma COLUMBIA“ und „Album des Jahres 1970 (Cashbox)“. — Noch wichtiger bald als die Musik auf dieser Platte, sind die Texte. Sie drehen sich um Politik, Revolution und um die Zukunft Amerika's und der Welt. Besonders auf Seite 4 der LP in den beiden Stücken „It better end soon“ und „Where do we go from here“. Überhaupt, „It better end soon“ ist in meinen Augen, und sicher nicht nur in meinen, das beste Stück, daß die Gruppe bis heute aufgenommen hat:

Ich kann nicht verstehen, warum Menschen sterben, die jahrelang nach Hilfe schreien, aber niemand sie hört, hoffentlich ist das bald vorbei, mein Freund!

Ich kann es nicht mit ansehen, wie Menschen sich hassen, „Brüder“ sich bekämpfen, sie verstehen es nicht, sie können es nicht verstehen, hoffentlich ist es bald vorbei, mein Freund!

Wenn wir das nicht beenden, werden wir bald nicht mehr sein. Sie werden die Welt ruinieren.

Wir müssen es noch einmal versuchen, bevor es zu spät ist. Kein Sterben mehr, kein Kampf mehr, kein Morden mehr. Wir wollen nicht sterben, nein wir wollen nicht sterben. Bitte laßt es uns besser machen, für heute und für die Zukunft.

Liebe und Frieden, wir können es möglich machen, wir haben es in der Hand, laßt es uns möglich machen! Wir können die Welt ändern, laßt sie uns ändern! Es ist ja

schließlich auch für unsere Frauen und unsere Kinder.

Es liegt an mir und dir, die Welt zu ändern! Jetzt. Darum laß es uns machen. Jetzt!

Ich kann es nicht mit ansehen, daß Menschen sich betrügen, sich verbrennen. Sie wissen, daß es nicht richtig ist, wie sollte es auch. Hoffentlich ist das bald vorbei, mein Freund!

Man kann diesen Song auffassen, wie man will, als Aufruf an die Jugend der Welt, den Dienst mit der Waffe zu verweigern oder auch als Aufruf zu einer friedlichen Revolution. — Wohl nicht ohne Grund wird auf der LP nach diesem Stück eine längere Pause gemacht als sonst. Man soll darüber nachdenken! Aber wenn man sich die Platte heute, 2 Jahre später, anhört, ist es traurig, festzustellen, daß sich bis jetzt nichts, aber auch gar nichts geändert hat, ja es ist sogar noch schlimmer geworden!!!!

„Where do we go from here“ paßt nirgendwo besser hin, als nach „It better end soon“:

„Where do we go from here“
Jeder Tag wird etwas kürzer, glaubst du nicht auch. Dreh' dich einmal um, dann weißt du, was ich damit meine!

Wo gehen wir hin, wo soll das noch hinführen. Versuch' einen besseren Ort zu finden, aber du wirst merken, daß es überall gleich ist. Es ist nicht alles ein Paradies, was so aussieht.

Je mehr ich mich umschaue, je mehr denke ich: Wo gehen wir hin, wo soll das noch hinführen.

Ja, ich weiß, es ist sehr hart für dich, deine Lebensweise zu ändern, es wird sehr schwer werden.

Die Welt ist voller Menschen, die sterben, um frei zu sein!

Laß' uns alle zusammen kommen, bevor es zu spät ist, vergiß' die Vergangenheit und laß' deinen Gefühlen freien Lauf.

Wenn du das nicht tust, bin ich sicher, wirst du merken, daß das Leben bald zu Ende ist. Where do we go from here!

Auf dem Platten-Cover dieser LP steht: „Weis this album, we dedicate ourselves, our futures and our energies to the people of the revolution... and the revolution in all its forms“.

Anfang Juli 1971 kam das 3. Doppel-Album auf den Markt. Die Gruppe wurde im Poll der Zeitschrift „Down-Beat“ in der Kategorie Big-Band Rock auf dem zweiten Platz verzeichnet. Von Null auf Platz Zwei!!!

Auch aus dieser LP wurden wieder Singles ausgekoppelt und zwar: „Free“ (CBS — 7061) und „Lowdown/Loneliness is just a word“ (CBS — 7218) aber diese hatten lange nicht so viel Erfolg wie zum Beispiel „I'm a man“ oder „Questions 67 & 68“.

Chicago war inzwischen eindeutig eine LP-Gruppe geworden. Die Musik dieser dritten Platte ist jazziger, als auf den beiden vorangegangenen Platten. Die phantastischen Soli, besonders in dem Stück „Sing a mean tune kid“, beweisen wieder einmal mehr, daß Terry Kath nicht zu Unrecht zu den besten Gitarristen der Welt zählt. Man kann eigentlich nicht sagen, daß er einen eigenen Stil entwickelt hat, nein, er verbindet vielmehr die Vielzahl seiner Einflüsse (Clapton, McLaughlin, Hendrix, Alvin Lee u. a.) zu einer eigenen Spielweise.

Er ist technisch perfekt. Auf „What else can I say“ stellt man Peter Cetera (Gleichzeitig auch der Schreiber dieses Stückes) in den Vordergrund. Er spielt hier steel guitar, und gar nicht mal so schlecht. Dies ist eines der wenigen Stücke, daß überhaupt nicht typisch für die Gruppe ist.

Wenn man es hört, ohne zu wissen, daß es Chicago ist, würde, glaube ich, jeder behaupten, daß es von den Byrds, Flying Burritos oder Grateful Dead ist, aber niemals von Chicago. Aber nichts desto Trotz, es sorgt für Abwechslung in dem Album.

Der größte Teil dieser Aufnahmen wurde im Studio live eingespielt. Dadurch wirkt dieses Album viel frischer, viel freier als die beiden anderen Platten. Es existiert kein so starres Konzept, wie auf einigen Stücken der 2. LP. Zum ersten Mal hört man auf dieser LP auch ein längeres Schlagzeug-Solo von Daniel „Danny“ Seraphine („Motor boat to mars“). Und wieder, wie schon auf der zweiten Platte ist die 4. Seite am interessantesten. Es fängt damit an, das einer der Gruppe das Gedicht

„When all the laughter dies in sorrow“ von Kendrew Lascelles vorträgt. Es folgt ein Bläser-Stück („Canon“), daß man ohne Bedenken auf jeder Beerdigung spielen könnte, vielleicht am „Ende der Welt“!

Die ganze vierte Seite ist Instrumental. Sehr interessant ist hier noch „Approaching storm“ von James Pankow, mit sehr schönen Orgel- und Gitarren-Soli. —

Dann folgte gegen Ende 1971 das bisher letzte (und beste?) Werk der Gruppe. Vom 5. bis 10. April 1971 spielten Chicago als erste Band eine ganze Woche lang in der legendären Carnegie-Hall in New York. Die Konzerte waren alle schon Stunden nach

Öffnung der Vorverkaufsstellen ausverkauft. Die Gruppe hätte noch zwei oder drei Wochen dort spielen können, und es wären trotzdem alle Karten weggegangen. Sämtliche Konzerte wurden aufgenommen und das Ergebnis ist eine 4-LP-Kassette mit perfekter Aufnahme-Qualität. Man darf diese Platte zu den besten Live-Platten zählen, die auf dem Markt sind. Und das, obwohl es bei der Besetzung der Gruppe, bestimmt nicht einfach ist, alle Instrumente richtig auszusteuern. Die Kassette enthält neben einer Menge bekanntem Material von den ersten drei Platten auch einige neue Songs. Diverse Platten besonders hervorzuheben, wäre Unsinn. Man muß diese Aufnahmen als Ganzes hören, sie vermitteln eine fesselnde, packende Atmosphäre, wie es keine Studio-Platte wieder zu geben vermag. Es wird sehr schwer werden, nach diesem „Werk“ noch etwas Besseres oder Neues zu machen, denn diese Platte ist ohne Zweifel der musikalische Höhepunkt der Gruppe. Es zeigt sich schon, daß die Musik immer mehr vom Jazz-Rock zum Free-Rock hinzieht. In Walter Parazaider's Saxophon-Spiel (Zum Beispiel bei „Free“) sind Ähnlichkeiten mit Albert Ayler nicht von der Hand zu weisen. „A song for Richard and his friends“ verstärkt einmal mehr die Ablehnung der amerikanischen Vietnam-Politik durch die Gruppe. „25 or 6 to 4“ und „I'm a man“ bilden das Finale eines phantastischen Konzertes, welches wohl in die Geschichte der neuen Musik eingehen wird. —

„Chicago auf Europa-Trip“:
„It was obvious that this was the most exciting in-person group that America has sent us“ — Melody Maker.

„Chicago invaded the Albert Hall last night. Not the city, but the band, which gave the most im-passioned performance to this Kensington Core location since Janis Joplin...“ — The London Times.

Mit solchen oder ähnlichen Aussprüchen feierte die Londoner Presse am 5. Dezember 1969 die Gruppe, die am Vorabend die ehrwürdige Royal Albert Halle erzittern ließ. Selten war eine Gruppe dort, von dem sonst so konservativen englischen Publikum, so enthusiastisch gefeiert worden.

Chicago hatten zum ersten Mal den amerikanischen Kontinent verlassen, um auf Europa-Tournee zu gehen. Die Gruppe machte dies aber erst, als es sich lohnte, finanziell! Aber sie taten es ohne einen Hit hier zu haben. Sie hätten zwar in der gleichen Zeit drüben mehr Geld verdienen können, hatten aber solch einen überwältigenden Erfolg, daß die nächste Tournee im Juni 1971 Wochen vorher ausverkauft war.

Wohl mancher erinnert sich noch gerne an den 14. Dezember 1969, als die Gruppe im Bremer Beat-Club auftrat. Es war eine der besten Aufnahmen die Mike Leckebusch je aufgezeichnet hatte. Chicago trat während beider Tourneen in so bekannten Hallen wie dem Olympia in Paris und dem Concertgebouw auf, und fast überall wurden sie so gefeiert wie in der Royal Albert Hall in London. Die Single „I'm a man“ erklimm sämtliche Hitparaden hierzulande. Erwähnenswert ist auch noch der Auftritt

1970 beim Isle of Wight Festival, wo sie mit Leuten wie Hendrix, EIP und Miles Davis zusammen auftraten. Die Gruppe kam extra für dieses Konzert über den großen Teich. —

Wenn man den Tournee-Plan Chicago's der letzten 4-5 Jahre anschaut, wird man feststellen, daß sie andauernd „on the road“ waren. Kurze Unterbrechnungen dienten lediglich zu Plattenaufnahmen. Dieser Umstand und der, daß die Gruppe seit nunmehr 6 (sechs!) Jahren in der gleichen Besetzung spielt, trägt sicherlich eine Menge zum Erfolg Chicago's bei. Im Juni machten sie dann ihre erste Welt-Tournee mit Auftritten in England, Deutschland, Frankreich, Dänemark, Schweden, Italien, Grie-

chenland, Thailand, Japan und Hawaii. Das sich die Gruppe auch in Deutschland wachsender Beliebtheit erfreute, merkte man schon an der Tatsache, daß Chicago in Deutschland 3 Konzerte gab (in England nur das Albert Hall-Konzert). Es lag wohl aber auch daran, das Deutschland mittlerweile den größten Schallplatten-Markt des europäischen Kontinents hat.

Chicago-Konzerte sind nicht gerade billig, aber dafür enden sie meistens auch erst nach mehr als drei Stunden.

„Chicago — Musicians who are capable of playing solid, no-gimmick-music“ — Anzeige der Plattenfirma CBS-Records

Eberhard Hische



1970 beim Isle of Wight Festival, wo sie mit Leuten wie Hendrix, EIP und Miles Davis zusammen auftraten. Die Gruppe kam extra für dieses Konzert über den großen Teich. —

Wenn man den Tournee-Plan Chicago's der letzten 4-5 Jahre anschaut, wird man feststellen, daß sie andauernd „on the road“ waren. Kurze Unterbrechnungen dienten lediglich zu Plattenaufnahmen. Dieser Umstand und der, daß die Gruppe seit nunmehr 6 (sechs!) Jahren in der gleichen Besetzung spielt, trägt sicherlich eine Menge zum Erfolg Chicago's bei. Im Juni machten sie dann ihre erste Welt-Tournee mit Auftritten in England, Deutschland, Frankreich, Dänemark, Schweden, Italien, Grie-

chenland, Thailand, Japan und Hawaii. Das sich die Gruppe auch in Deutschland wachsender Beliebtheit erfreute, merkte man schon an der Tatsache, daß Chicago in Deutschland 3 Konzerte gab (in England nur das Albert Hall-Konzert). Es lag wohl aber auch daran, das Deutschland mittlerweile den größten Schallplatten-Markt des europäischen Kontinents hat.

Chicago-Konzerte sind nicht gerade billig, aber dafür enden sie meistens auch erst nach mehr als drei Stunden.

„Chicago — Musicians who are capable of playing solid, no-gimmick-music“ — Anzeige der Plattenfirma CBS-Records

Eberhard Hische



WOLFGANG DAUNERS ET CETERA

Ein Interview mit Wolfgang Dauner

Wolfgang Dauner ist der vielseitigste und zeitweise umstrittenste deutsche Jazzmusiker. Am 30. Dezember 1935 in Stuttgart-Bad Cannstatt geboren, lernte er mit sechs Jahren „bei einer Tante, die Klavierlehrerin war“ Piano spielen. Später, nach Realschule und einer Mechanikerlehre, studierte er an der Musikhochschule Trompete und wurde „durch eine Tournee mit Märika Röck“ Berufsmusiker. Seit seinem Trio-Auftritt beim Deutschen Jazz-Festival 1964 in Frankfurt gilt er als führender deutscher Jazz-Pianist. Mit dem Ensemble „Et Cetera“, das Elemente des Jazz, des Rock und der elektronischen Musik verbindet, will Dauner „das junge Publikum erreichen, musikalisch fortschreiten und die Abkapselung in bestimmte Modeklänge vermeiden“.

Frage: Ihr Ensemble heißt „Et Cetera“. Das bedeutet: Und das übrige... und so weiter. Wird damit etwas über die Art ihrer Musik ausgesagt?

Dauner: Im Idealfall – ja. Wir wollen spontane Musik machen, eine Musik, die im Augenblick des Spielens entsteht und sich weiterentwickelt. Das kann laufen, wohin es will: „und so weiter“. Nur lebendig muß es sein; Kategorien und Abgrenzungen sind uns verhaßt.

Frage: Es ist also nicht nur Jazz, was Sie spielen. Welche Elemente anderer Musikarten klingen sonst noch an in Ihrer Musik?

Dauner: Alle Klänge, die uns in den Sinn kommen, können auch gespielt werden. Natürlich gehen wir vom Jazz aus, aber ausserdem verwenden wir sehr viel Elektronik, Geräusche unterschiedlicher Herkunft und vor allem Rock-Elemente. Ich bin der Meinung, daß es heute besonders darauf ankommt, ein junges Publikum zu erreichen. Es wäre wohl zu einfach und vielleicht gar nicht richtig, wenn man sagen würde, wir wollten die jungen Leute zum Jazz hinführen. Wir wollen ihnen nur vorführen, welche musikalischen Möglichkeiten es heute für den Musikanten gibt. Ob uns das immer gelingt, ist eine zweite Frage; ich sagte ja schon: Im Idealfall ist es so.

Frage: Als 1965 Ihre erste Trio-Platte „Dream Talk“ erschien, schrieb der Kritiker Horst Lippmann, es sei „eine völlige Kollektivimprovisation“ zwischen den Instrumenten. Jedes sei gleichberechtigt und total in den musikalischen Ablauf integriert.

Inzwischen hat man den Eindruck, die „Integration“ ginge weiter; alles würde einbezogen, was es überhaupt an Spiel- und Kompositionstechniken in der Tonsprache der Gegenwart gibt.

Dauner: Das stimmt zumindest im Prinzip. Man kann auf der Bühne oder im Studio tatsächlich alles machen. Warum also sollte ich mich beschränken?

Frage: Sie haben Jazzstücke und Kirchenmusik komponiert. Sie leiten das (relativ konventionelle) Jazzensemble des Süddeutschen Rundfunks und Sie spielen avantgardistischen Free Jazz. Sie haben Happenings und musikalische Theater aufgeführt. Dauner-Kompositionen sind in Donaueschingen und in Rock-Konzerten zu hören. Von Ihnen stammen eine Kinderoper, Musik zu Filmen, Hörspielen und Fernsehproduktionen. Ist das nicht zuviel?

Dauner: Ich glaube nicht, wenn man sich bemüht, die verschiedenen Dinge gleich gut zu machen. Außerdem muß ein Musiker leben. Ich habe durchaus auch schon komponiert, bloß um Geld zu verdienen. Aber es gibt natürlich überhaupt keinen Grund, warum nicht auch die Musik zu einem Industriefilm anständig gemacht sein sollte. Die verschiedenen Medien interessieren mich. Bild und Klang müssen beim Film und im Fernsehen eine Synthese ergeben. Da haben Sie's wieder: Et cetera.

Frage: Wenn man einmal Ihre musikalisch-stilistische Identität bestimmen und das Wesensmerkmal finden wollte, das Sie in all den verschiedenen Bereichen als Künst-

ler erkennbar macht, dann wäre es wohl die unbedingte Vorherrschaft des Klanges. beschränkt und zu ungenau. Mit herkömmlichen Orchestern konnten sie die Töne und Rhythmen, die sie im Kopf hatten, einfach nicht mehr herstellen. Für den Synthesizer dagegen sind etwa mikrotonale Cluster so selbstverständlich wie das kleine Einmaleins.

Frage: Das mag beim Komponieren, also beim exakten Durchorganisieren des musikalischen Materials, erforderlich sein. Aber Ihnen geht es doch, wie Sie sagen, ums Improvisieren, um spontane Musik.

Dauner: Das ist kein Widerspruch. Man drückt nicht mehr auf die Klaviertaste, man dreht an Knöpfen. Damit bin ich in der Lage, auf dem Synthesizer ebenso spontane Musik zu machen wie auf dem Klavier.

Frage: Ist es nicht weitgehend vom Zufall abhängig, was dabei entsteht?

Dauner: Man kann den Zufall einbeziehen. Je länger man das Gerät kennt, desto genauer weiß man, in welcher Richtung sich ein musikalischer Vorgang in der Maschine weiterentwickelt. Das ergibt eine ganz neue Art von Spontaneität: Man programmiert nicht den Ton, sondern die Veränderung des Tons.

Frage: Ein Großteil der Wirkung der Rockmusik auf das junge Publikum, das auch Sie ja hauptsächlich ansprechen wollen, beruht auf der Faszination des Blues. Blues aus der Maschine ist aber nur schwer vorstellbar.

Dauner: Keineswegs. Ich kann die Aus- u. Einschwingzeiten so einstellen, daß der Synthesizer wie eine Trompete oder wie jedes andere konventionelle Instrument klingt. Damit kann man schon deshalb Blues-Effekte erzielen, weil für normale Ohren der Blues immer mit einer konventionellen Klangfarbe verbunden ist.

Frage: Mit dem dazugehörigen Feeling?

Dauner: Wissen Sie, mit dem Feeling ist das so eine Sache. Ich glaube nicht, daß ein Europäer überhaupt richtiges Blues-Feeling erreichen kann. Wenn ein Amerikaner aus Texas wie Larry Coryell zu mir sagt, ich solle „funky“ spielen, dann halte ich das für überhaupt nicht machbar. Dazu sind Gefühls-, Traditions- und Erfahrungswerte nötig, die wir Europäer einfach nicht haben. Natürlich können wir den Blues nachahmen, aber ein Kenner hört immer den Unterschied: Es ist ganz einfach nicht funky und auch kein Blues.

Frage: Dennoch spielen Sie mit Coryell zusammen?

Dauner: Warum nicht? Jede Begegnung bringt Anregungen, Veränderungen und neue Klänge. Blues ist genauso eine Schublade wie E-Musik, U-Musik, Jazz und Rock. Lassen Sie uns doch offen bleiben. Wir wollen uns nun einmal nicht in Schubladen ablegen lassen – na und?

Dauner: ist, so scheint es, ständig auf der Suche nach neuen Klangeffekten.

Dauner: Das ist richtig beobachtet. Besonders interessieren mich variable Klänge – Klänge unterschiedlicher Herkunft, durchaus auch auf der Grenze zum Geräusch. Es gibt zum Beispiel überhaupt keinen Grund, weshalb nicht auch ein Radio in einer Combo mitspielen sollte. Auch das Tonband ist ein legitimes musikalisches Hilfsmittel. Es liefert uns Geräusche, die wir auf den Instrumenten nur schwer erzeugen können: Verkehrslärm etwa oder das Singen einer Amsel.

Frage: Liegt darin nicht die Gefahr, daß neben solchen vordergründigen Klangreizen, solchen Effekten, die Struktur der Musik nebensächlich und belanglos wird?

Dauner: Manchmal möchte ich ja gerade, daß konventionelle Bestimmungen wie Melodie, Harmonie, Rhythmus und so weiter zurücktreten. Ich glaube nicht, daß ein Musiker hundert Jahre lang Rhythmus spielen kann – jedenfalls nicht in der strengen Form, wie wir es aus dem Jazz und der Popmusik gewöhnt sind. Deswegen finde ich den Weg, einmal nichts anderes als Klänge zu erzeugen, auch sehr interessant.

Frage: Die jungen Leute, die Sie ansprechen wollen, werden aber besonders mit starker, rhythmisch intensiver Musik erreicht.

Dauner: Natürlich. Deshalb gehen wir bei „Et cetera“ auch von Kompositionen mit einem kräftigen Beat aus. Aber wir lösen uns bald von diesem einschichtigen Rhythmus, verändern ihn, umspielen ihn und fordern das Publikum auf, uns bei diesem Abenteuer zu folgen. In der Regel gelingt uns das.

Frage: „Et cetera“ ist gelegentlich mit anderen avantgardistischen Rock-Gruppen verglichen worden – beispielsweise mit den „Mothers of Invention“ und mit „Pink Floyd“.

Dauner: Wohl zu unrecht. Denn all diese Popmusik-Gruppen haben einen bestimmten, festgelegten Stil, u. das soll „Et cetera“ gerade nicht haben. Das geht schon daraus hervor, daß es bei uns keine feste Besetzung gibt. Wir spielen mal ein paar Konzerte in dieser Formation, ein paar Konzerte in einer anderen Zusammensetzung und machen vielleicht in einer dritten eine Platte. Kürzlich haben wir zum Beispiel für MPS mit dem amerikanischen Gitarristen Larry Coryell und dem früheren „Colosseum“-Drummer Jon Hisemann eine Langspielplatte aufgenommen. Es ist klar, daß die Musik der Gruppe mit solchen Musikern ganz anders klingt.

Frage: Gibt es Kriterien, nach denen Sie die Musiker aussuchen? Mit wem spielen Sie besonders gern zusammen?

Dauner: Immer mit Leuten, die Humor haben. Mir liegt überhaupt nichts daran, einen verblasenen Gruppen-Mythos aufzubauen. Ich verstehe mich gut mit Musikern von einem gewissen Witz.

Frage: Beim Frankfurter Jazzfestival haben Sie einmal eine Geige zertrümmert, im Fernsehstudio einen Flügel in Brand gesteckt. Wollten Sie damit etwas über den Zustand der Musik mitteilen, oder war das auch nur ein Witz?

Dauner: Da haben wir uns schon was dabei gedacht. Ich weiß natürlich genau, daß solche Geigen bei Happenings schon viel früher kaputtgemacht worden sind; ich bin da ganz gut orientiert. Es war objektiv nichts Neues, wohl aber für das Publikum beim Frankfurter Jazzfestival. Ob sie verstanden haben, was ich damit sagen wollte, steht freilich auf einem anderen Blatt.

Frage: Bleiben solche szenischen Sketschs auch weiterhin in Ihrem Programm?

Dauner: Das Vermischen der verschiedenen Medien interessiert mich nach wie vor ungeheuer: Musik in Verbindung mit Bewegung, Licht, Gestik. Sicher geht ein Teil der Entwicklung künftig wieder stärker in Richtung auf Szenisches, auf musikalisches Theater.

Frage: Und der andere Teil?

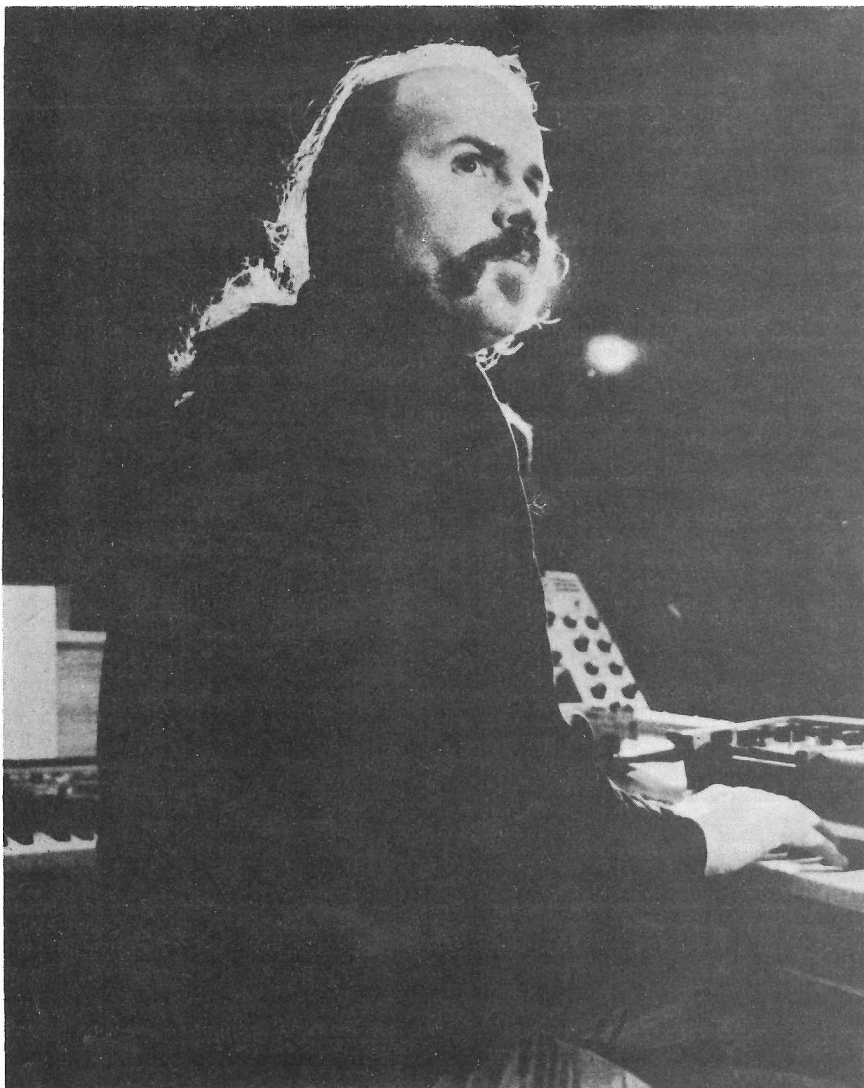
Dauner: In Richtung Elektronik.

Frage: Mit welchen Instrumenten machen Sie elektronische Musik?

Dauner: Ich arbeite quadrophonisch. Das heißt, ich benutze vier Lautsprecherboxen. Über die Verstärker laufen ein Echogerät, ein Synthesizer, ein Clavinet (das ist ein cembaloähnliches, elektrisch verstärktes Instrument), außerdem das Klavier und Mikrophone für die Stimme. Mit diesen Geräten gehe ich jedenfalls auf Tournee. Zu Hause arbeite ich hauptsächlich mit dem „Synthi 100“, einem in England gebauten, von der technischen Konzeption her sehr fortgeschrittenen Synthesizer, von dem es gegenwärtig auf der ganzen Welt nur fünf Exemplare gibt.

Frage: Sehen Sie nicht die Gefahr der Entfremdung und Entmenslichung in einem so stark zur Technik gewordenen Musizieren?

Dauner: Nein, denn bei aller Technik ist es ja nach wie vor der Mensch, der das Gerät bedient. Für mich ist ein Synthesizer nichts anderes als eine Art Klavier mit viel mehr Möglichkeiten. Um ihn zu beherrschen, muß man genauso lange üben; dann allerdings liefert er um ein Vielfaches mehr Klänge. Aus diesem Grund ist die Elektronik ja allenthalben für moderne Komponisten notwendig geworden. Die bisher verfügbaren Klänge waren ihnen einfach zu



Deutschlands steile Gruppe

Fortsetzung von Seite 6

Melodien. Das Publikum war 100prozentig zufrieden. „Man gut, daß ich noch geblieben bin“, dachte sich jeder. Einige Leute schrien nach den bekannteren Dead-Songs „Dark Star“, „Turn on your love light“ und „Death don't have no mercy“. Nun gut, die Dead fühlten sich überredet, sie spielten „Dark Star“. Sie spielten dies Stück offenbar sehr gern. Jeder improvisierte frei von der Leber weg. Keiner hielt sich an einen bestimmten Rhythmus oder Takt oder gar an eine Harmonie. Es wurde zu einem musikalischen Chaos. Das Publikum hing erschlagen in den Rängen. Es war wie ein Trip in den Weltraum. Nach 30 Minuten war „Dark Star“ beendet. Das Publikum konnte sich kaum beruhigen. Beiseiden hörte man von der Bühne ein „Thank you“. Es folgten noch zwei oder drei Stücke, die

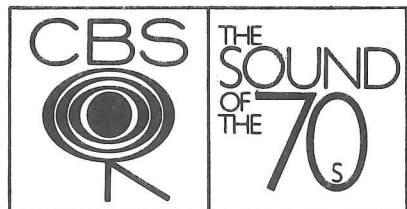
noch einmal bewiesen, wie gut die einzelnen Gruppenmitglieder aufeinander eingespielt sind. Sie kennen sich ja auch schon etliche Jahre, kein Wunder also. Aber so etwas trifft man leider nicht allzu oft. In der englischen Fachpresse wird man Begriffe wie „relaxed“ und „together“ bestimmt mehrmals lesen können. Kurz nach Mitternacht verließen die Dead die Bühne. Das Publikum stand nahezu geschlossen auf den samtbezogenen Sesseln und schrie nach einer Zugabe. Aber erst als nach einigen Minuten das Licht in der Halle wieder anging und die Roadies anfangen die Anlage abzubauen, da wußte man, daß die Dead nicht wiederkommen würden. Sie waren wohl am Ende ihrer physischen Kräfte. Sie hatten schließlich vier volle Stunden gespielt.

WILFRIED LILIE



WIND „Morning“
CBS 65 007 · LP/DM 22,-*

Dieses Album ist die
2. LP der Gruppe „WIND“,
die sich auf dem Wege
einer steilen Karriere
befindet.



The Music People

* Empfohlener Verkaufspreis

Frankfurter Jazz-Festival

Frankfurt – heimliche Hauptstadt des deutschen Jazz. Veranstaltungsort des Deutschen Jazz Festivals. Chronisten sagen, es sei das älteste kontinuierliche Festival der Welt (seit einiger Zeit nur noch alle zwei Jahre). Dieses Jahr war es das dreizehnte in numerischer Folge. Jedoch altert es deswegen nicht. Den internationalen Gepflogenheiten angelegentlich, hat man es dieses Jahr erstmalig umbenannt in „Frankfurt Festival“. Und es hat ein Motto bekommen, das einigen Aufschluß zuläßt: „Tage für improvisierte Musik“. Ein wenig steckt darin auch die Abkehr vom engstirnigen Begriff Jazz. Man kann ja zugestehen, an diesem Terminus hängt nicht die Welt. Die Musik kann dabei nur gewinnen. Die Improvisation wird im Jazz von immer größerer Wichtigkeit, mit Recht, denn sie ist musikalischer Individualismus. Sogar einige Avantgardisten unter den „seriösen“ Konzertmusikern entdecken zunehmend für sich ebenfalls die Improvisation. Hinzu kommt, daß andere improvisierte Musiken sich beeinflussend im Jazz niederlassen. Darum ist der Gedanke, versteckt hinter einem Motto, nur logisch.

Doch der Reihe nach. Europäische Meister und Solisten eröffneten. Four For Jazz praktizierten gekonnte Übergänge von gebundenen zu freien Passagen. Im Quartett Albert Mangelsdorffs wird das Unmögliche vereint, gleichzeitig größtmögliche künstlerische Freiheit und intensive Kollektivarbeit. Jean-Luc Ponty bringt die Akuratesse seiner klassischen Schulung in geschmackvoll gestaltete Musik. Das Alan Skidmore Quintett aus England erinnert mit aggressivem Blues und etwas Gospel-Feeling, wie sehr auch der neue Jazz noch von erdigen Wurzeln zehrt. Chic Corea erging sich mit Simeon Shterev und dem Jan Garbarek Trio in naiv-sensiblen Impressionismus. Ein flüchtender Zuhörer kommentierte: „Da geh ich doch lieber nach Hause und hör mir Ravel oder Debussy richtig an.“ Das Trio von Peter Brötzmann machte einen vernünftigen Abschluß. Er gehört heute zu den farbigsten Persönlichkeiten der deutschen Szene, versteht es immer, sein Publikum in Schwung zu bringen – mit Free Jazz ist das gewiß nicht leicht. Pop und Jazz, besser: verschiedene Mischungen aus beiden Ingredienzien wurden im zweiten Konzert serviert. Eine neue Bigband unter der Leitung des Schlagzeugers Klaus Weiss disqualifizierte sich selber mit dem Titel „Jesus Christ“ aus „Superstar“. Aber leider: es ist solch ein Unsinn, den vergreiste Jazzfans, an seniler Geschmacksverirrung leidend, freudig akzeptieren. „From“ wurde aus Lokalpatriotismus beklatscht. Das beste Ergebnis, unter aktuellen Bedingungen Jazz und Pop zu verschmelzen, erlangen noch die „Association P. C.“. Dank ihrer klugen Verfahrensweise, in Suitenform gewisse Themenschwerpunkte zusammenzulegen und das Gerüst dann mit individuellen Soli auszufüllen. Klaus Doldingers „Passport“ war niveaulos happy-go-lucky und zu laut, nichts gegen Happy Jazz, aber viel gegen Kindergarten-Niveau. Wolfgang Dauner, der zu Hause ist in Pop, Jazz, und E-Musik bis zur Sakral-Musik, stellte sich mit zwei großen Stars auf: Jon Hiseman und Larry Coryell. Was an Musik von der Bühne kam, war nicht überzeugend. Wie man hörte, war für Proben und Absprachen zu wenig Zeit geblieben. Na klar, Hiseman und Coryell sind präzise Arrangements gewohnt, Spontaneität ist im großen Geld ertränkt. Eine Ansammlung von Stars, nicht mehr, aus dem auch Dauner selbst nicht ausbrechen konnte. Die Newcomer hatten ihren eigenen Nach-

mittag. Auch da keine neuen Ideen. Unbefangene Frische zeigte höchstens ein Sologitarist mit Namen Hans Reichel. Er läßt eine simple Wandergitarre, rundum bestückt mit elektronischen Zutaten, dröhnen und zwitschern. Zu viel mehr dürfte es auch bei ihm dann schon nicht mehr langen. Interessant: das Abschlußkonzert. Hier rechtfertigte sich auch das Motto und beseitigte letzte Zweifel. Neben Jazzmusikern traten nämlich improvisierende Exponenten der Konzertmusik auf. Am Ende versuchten sogar einige Musiker beider Seiten, miteinander zu improvisieren. Eine ganz gewöhnliche Jam Session also. Und da muß man nun doch energisch anmelden, daß die Zeit der wilden Sessions vorbei ist. Hin und wieder mag's so etwas noch mal geben, musikalisch kommt dabei in den wenigsten Fällen etwas Ernstzunehmendes heraus. Bedenken sollte man auch, ob es denn wirklich nötig ist, Musiker, die ohnehin schon sehr miteinander verwandt sind, noch mit Macht und ohne Geschmack zueinander zu drängen.

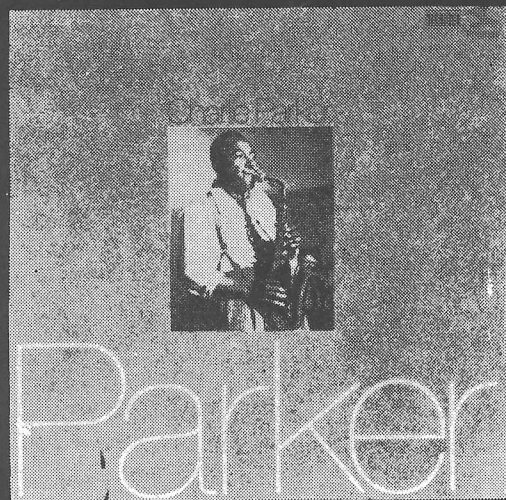
Wenn man davon absieht, konnte man von beiden Seiten sehr schöne, überzeugende Musik hören. Alexander von Schlippenbach machte seinen Kritikern klar, daß er sich sehr wohl weiter entwickelt, wenn auch nur in kleinen Schritten, zumindest variiert er jetzt häufiger den Lautstärkepegel (mit Evan Parker, ss). Trompeter Manfred Schoof hat seinem Trio ein Streich-Quintett angeschlossen. Die von ihm komponierten Stücke ließen den Geigern mehr Freiheiten, improvisatorische natürlich vor allem, als dies allgemein zugelassen wird. Wären die Streicher besser verstärkt gewesen, wäre das auch im Publikum klar geworden. Gunter Hampel zelebrierte mit seinem New Yorker Trio (mit Perry Robinson und Jeanne Lee) eine Harmonie, die auf zwischenmenschlichem Verstehen gründet. Jeanne Lee vermag mit ihrer Stimme, die sie ganz homogen als Instrument einsetzt, mehr, als man bisher beispielsweise sogar von Cathy Berberien gehört hat. Ich möchte inständig hoffen, daß dieses Trio nicht so bald auseinandergeht, damit man noch viele schöne Musik von ihm zu hören bekommt.

Vier improvisierende E-Musiker aus London verbergen sich hinter den Initialen „AMM“. Leider trugen sie eine ziemlich akademische Auffassung von Improvisation vor. Weite Strecken blieben blutleer und langweilig – in dieser Beziehung sollten sie wohl noch einiges von den Jazzern lernen. Mit dem beziehungsreichen Gruppen-Namen „Feedback“ haben sich drei junge Musiker/Komponisten (darunter ein Stockhausen-Schüler) belegt. Nicht ohne Grund, denn sie pflegen auf Bemerkungen und Geräusche aus dem Publikum einzugehen, zu antworten und die Äußerungen in die Gestaltung ihrer Musik einzubeziehen, offen und ehrlich, ohne Versteckspiel. Ein wenig deutet es wohl auch ganz weit in die Zukunft, wo es keine Schranke mehr zwischen Konsumenten und Künstlern geben wird. Selbstverständlich ist der ganze musikalische Ablauf bei „Feedback“ von vorne bis hinten improvisiert, dabei fast ohne Leerlauf.

Es mögen sich einige Herren erheben und jenen Gedankengang von Frankfurt kritisieren, der ein Einsehen hat, daß nicht improvisierte Musiken nebeneinander existieren können, ohne voneinander Kenntnis zu nehmen. Ganz gewiß wird es ältere Jazzfreunde schockieren. Toleranz bitte! Wie sie einem Minderheiten-Völkchen gut ansteht. Der Jazz hat Schranken eingerissen und ist nach wie vor dazu im Stande.

Werner Panke

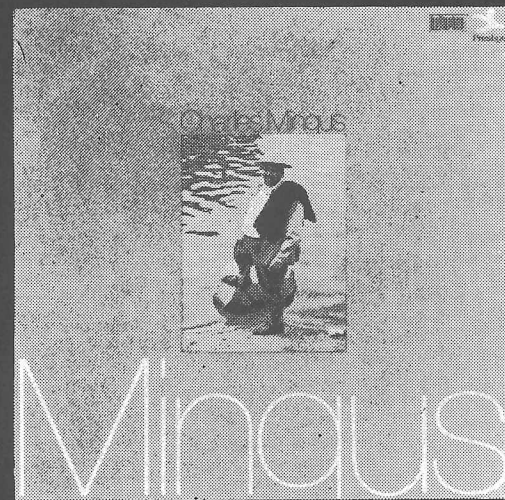
Jazz is everywhere but **THE GIANTS** are on Prestige



Charlie Parker

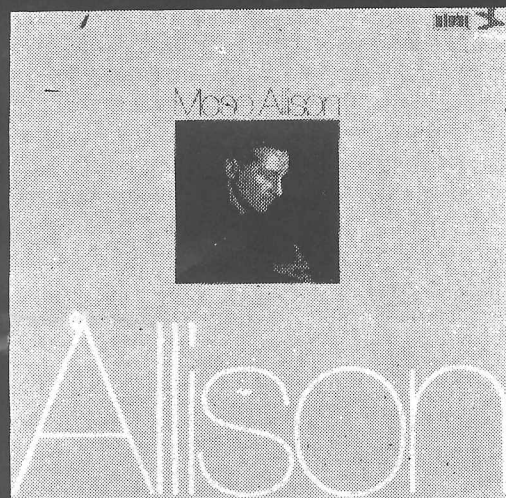
BLST 6519

DIE EXCLUSIVE SERIE
mit den besten Aufnahmen
des Modern Jazz
zum Sonderpreis:
Doppelalbum nur DM 25,-



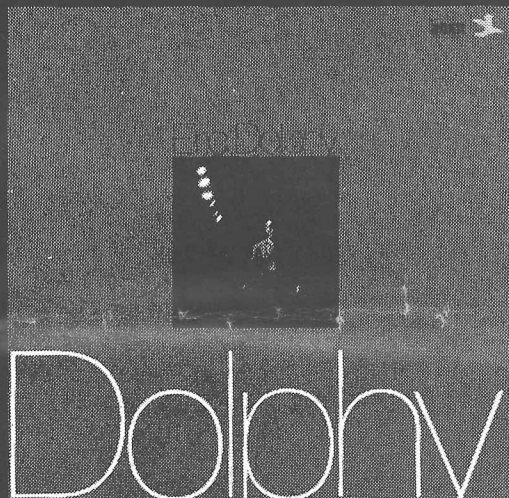
Charlie Mingus

BLST 6520



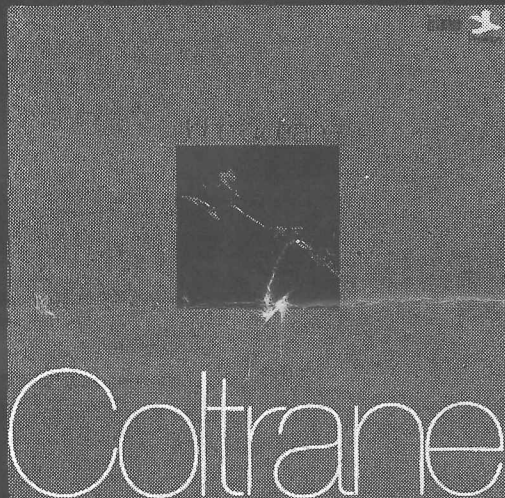
Mose Allison

BLST 6512



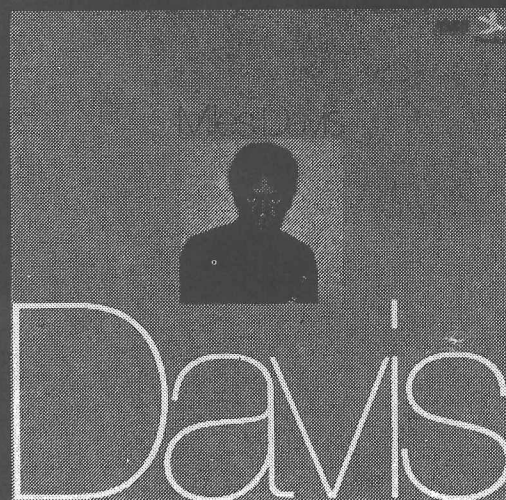
Eric Dolphy

BLST 6518



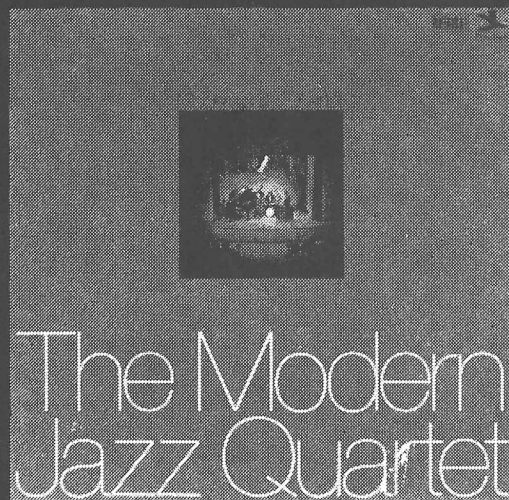
John Coltrane

BLST 6513



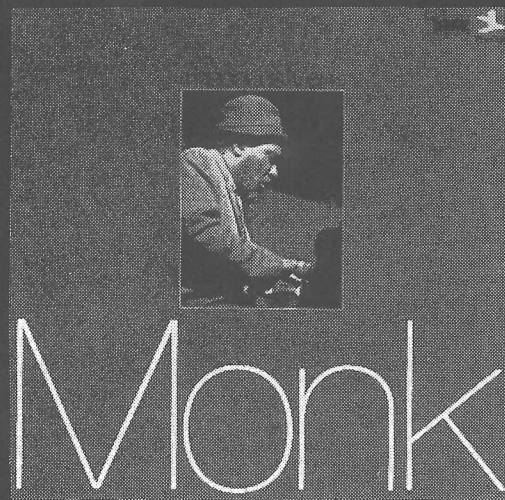
Miles Davis

BLST 6511



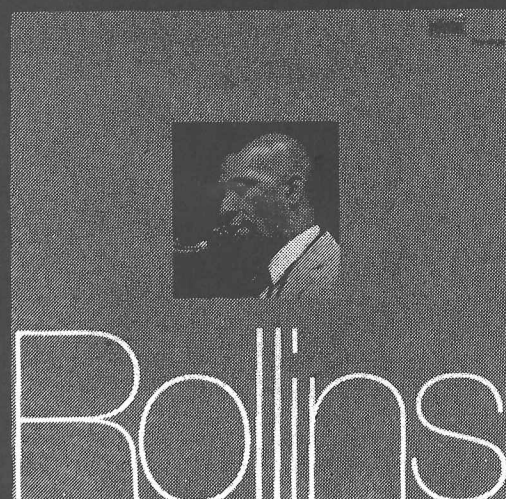
Modern Jazz Quartet

BLST 6515



Thelonius Monk

BLST 6516



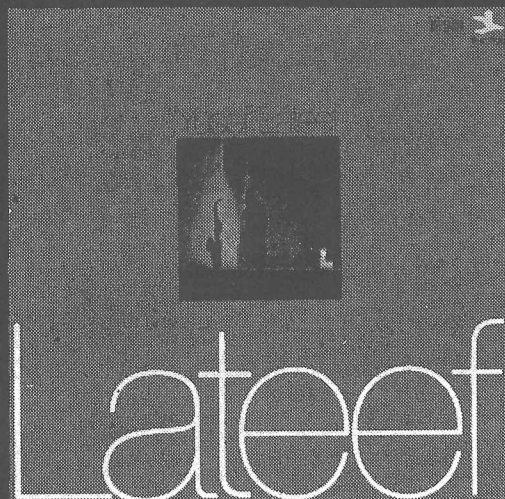
Sonny Rollins

BLST 6514

bellaphon



Prestige



Yusef Lateef

BLST 6517

LP-REZENSIONEN

Pharoah Sanders:

Black Unity (Impulse AS-9219)
Die Bässe (Cecil McBee und Stanley Clarke) geben eine monotone Figur vor, die zusammen mit geschüttelten Rentierglöckchen die irdische Basis bildet. Die Cymbals der beiden Drummer (Norman Connors und William Hart) beginnen zu pulsieren, das HiHat marschiert. Das schafft Natur, raschelnde Blätter, knackende Zweige. Vom Piano (Joe Bonner) werden präzise Akkordflächen gesetzt. Die exotische Indian harmonica erzeugt überirdische auf- und abebbende Klänge und spannt über das pulsierende Leben einen weiten Himmel. Das kurze statische Piano-Solo wird getrieben von erdbebenden Conga-Schlägen. Dann innerhalb des dichten Teppichs ein einfaches rhythmisches Riff von Trompete (Marvin Peterson) und zwei Tenorsaxophonen (Sanders und Carlos Garnett): das menschliche Element betritt die Szene. Während einer zweiten Wiederholung wird die Dichte erhöht, das bisher durchlaufende Metrum aufgelöst – schwebende Sounds entstehen. Das Tenorsolo beginnt mit Phrasen in mittlerer Lage und steigert sich zu spitzen Schreien, in die die Trompete einstimmt, sie aufnimmt und zerschneidet. Auf- und absteigende Linien vor einem lang gehaltenen Sphärenton der Indian harmonica. Trompetenschreie bauen einen neuen Höhepunkt, beide Tenorstimmen antworten, rufen, zuerst bittend, dann fordernd. Die Indian harmonica türmt eine steile Wand auf, die die aggressiven inbrünstigen Schreie der Saxophone reflektiert. Dann schwindet allmählich die Kraft. Das Piano schafft erst Ruhe über nervösen Bassphrasen, um schließlich den schnellen Puls zu übernehmen. Perlende Läufe führen ausserhalb des Raums und werden zwischen wuchtige Akkordblöcke gesetzt. Die Bassfigur vom Anfang federt erneut, verschiedene Percussionsinstrumente (thump piano, cow bells, Rasseln, Tambourin) füllen aus, bilden ein sich ergänzendes Durcheinander. Als die Bässe eine geruhame hölzerne Figur erfinden und sich volle runde Töne zu spielen, wird eine meditative Stimmung zur Sammlung frischer Kräfte geschaffen, die sofort in einen neu geborenen federnden Beat umgesetzt werden. Trompete und Tenorsaxophone steigen nochmals kurz ein und verstummen, weil sie gegen den starken Percussionspuls nichts ausrichten können. Es naht die Auflösung, die Lösung der Spannung und Dichte. Übrig bleibt friedvolle Stille – ein sanfter Hauch von den Saiten der Koto. Die Wand, aufgebaut vom mächtigen Sound der Indian harmonica, ist gewichen.
Dies ist Musik zum intensiven Hören; beim Versuch einer Beschreibung der musikalischen Vorgänge wurden mir in aller Deutlichkeit die Unzulänglichkeiten der Sprache bewußt.
Dies ist Musik, aus der man immer wieder neue Eindrücke schöpfen kann, von der neue Gefühle und Vorstellungen geweckt werden; Musik mit enorm fließendem Charakter – ein gebändigter Strom, der bis in die Unendlichkeit reicht.
Das Album „Black Unity“ zeigt im Vergleich mit den vorangegangenen Platten der Linie „Karma“ bis „Summum Bukmun Umyun“ die konsequente musikalische Entwicklung und Entfaltung eines Konzepts, das den Anspruch stellt, ein Gefühl des „togetherness“ nicht mit Worten, sondern durch Musik zu vermitteln. Dieser hohe Anspruch kann nur von einer so starken Persönlichkeit wie Pharoah Sanders gestellt und erfüllt werden. Die Kreativität Sanders und sein Suchen nach einer universalen Musik des „schwarzen Volkes“ dokumentiert sich besonders in seiner Entwicklung von einem der einflussreichsten Musiker des „Neuen Jazz“ zum musikalischen Organisator und Schöpfer eines bedeutenden Black-Music-Konzepts. Und „Black Unity“ bildet m. E. einen gewissen Endpunkt in der genannten Entwicklung: Sanders spielt nur ein kurzes Solo, agiert ansonsten als Percussionist im Hintergrund und läßt so den übrigen Musikern viel Spielraum, trotzdem spürt man Sanders' ungeheuren Einfluß auf das musikalische Geschehen. Er ordnet und fügt die Ideen und Sounds, die in der Gruppe entstehen, zu einer Einheit zusammen. Und auch der Zuhörer kan sich diesem „Einswerden“ der Musiker, diesem kaum zu fassenden Gefühl des „togetherness“, nicht entziehen.

Thomas Wind

Roundhouse: Janus: Triumvirat:

„Seuse me“ (1 C 062-29 438)
„Gravedigger“ (1 C 062-29 433)
„Mediterranean Tales“ (1 C 062-29 441)
Nun hat auch die Electrola Schallplatten G.M.B.H. ihr eigenes deutsches Label: HARVEST – Made in Germany. Auf diesem Label sind jetzt die ersten LP's der Gruppen ROUNDHOUSE, JANUS und TRIUMVIRAT erschienen. Die Electrola gibt diesen und anderen talentierten Gruppen die Möglichkeit, durch den Weltvertrieb der EMI International in der ganzen Welt bekannt zu werden. Diese 3 LP's werden Anfang Juni in allen europäischen Ländern, den USA, Japan, Australien und Afrika erscheinen.
ROUNDHOUSE! Die Gruppe besteht aus 6 Musikern, deren Namen zu erwähnen uninteressant wäre, da sie bei uns nicht bekannt sind. Sie kommen aus Deutschland, Ungarn, Frankreich und der Schweiz. Die Musik ist ansich nicht besonders aufregend. Begeistert war ich lediglich vom Titelstück „Seuse me“, wo man ein fantastisches Zusammenspiel zwischen dem Vibraphonisten und dem Leadgitarristen der Gruppe hören kann. Überhaupt scheint der Gitarrist die dominierende Figur zu sein. Nur schade, daß er außer in dem erwähnten Stück, so wenig beiträgt. Von der gleichen Güte ist eventuell noch „Motives“, wo die Saxophonisten ihr Können unter Beweis stellen. Leider blendet das Stück gerade dann aus, wenn es anfängt interessant zu werden. Die restlichen Lieder plätschern mehr oder weniger so dahin. Ich wage zu bezweifeln, daß die Gruppe mit dieser Platte eine Menge Leute begeistern wird. Allerdings muß man der Gruppe zu gute halten, daß es vielleicht nicht so einfach ist, zum ersten Mal im Studio zu arbeiten. Die Band dürfte LIVE sicherlich eine Menge mehr geben. Die Zukunft wird es zeigen!
JANUS! Den Namen bezog die Gruppe von dem altrömischen „Gott des Anfangs und der Tür des Hauses“ (nach außen und nach innen schauend) daher mit zwei Gesichtern. So läßt sich auch der Sound der Gruppe, die aus sechs Engländern besteht, bezeichnen. Seite 1 der LP ist handfester Hard-Rock, wogegen die Gruppe auf der 2. Seite nur auf akustischen Instrumenten spielt. Seit Herbst 1970 spielt Janus in der heutigen Besetzung. Daß man erst jetzt die erste Platte aufnahm, hat den Vorteil, daß man sich lange genug kennt, und also Zeit hatte sich aufeinander einzuspielen. Die Gruppe wirkt dadurch sehr geschlossen. Besonders die Rhythmen-Section (Bass – Schlagzeug) paßt sehr gut zusammen.
Seite 1 beginnt mit „Red Sun“, meiner Meinung nach das beste Stück auf der Hard-Rock-Seite. Es enthält ein wundervolles Gitarren-Solo. „Bubbles“ und „Watcha trying to do“ sind von normaler Hard-Rock-Qualität, wo neben der Gitarre der Gesang stark in den Vordergrund tritt. Leider enthält die Plattenhülle keinerlei Information über die Besetzung. Aus der Presse-Information ist lediglich zu entnehmen, daß in der Gruppe 3 Mann Gitarre spielen. Wer die einzelnen Solis spielt, und vor allem wie bei „Red Sun“, der eigenartige „Space-Sound“ der Gitarre erzeugt wird, erfährt man nirgends. Das letzte Stück ist nicht mein Fall. „I wanna cream“ hört sich zuviel nach Black Sabbath an. Ich glaube aber, daß die Platte als Single-Auskopplung sicherlich Erfolg hätte. Mir gefällt lediglich der Gitarrist (welcher?) von Janus besser als der Sabbath-Mann. „Gravedigger“ (20.44) nimmt die ganze 2. Seite in Anspruch und ist gleichzeitig auch das Titelstück der LP. Der Song erzählt von einem alten Mann, der am Meer steht und auf seine letzte Stunde wartet („Gravedigger's on his way for you“). Seine Gedanken schweifen in die Vergangenheit, sein Leben zieht noch einmal an ihm vorbei. Die Sonne geht unter; er stirbt! („Gravedigger's got a job to do“) Musikalisch wird das Ganze von Gitarren, Streichern, Orgel, Chorgesang und monotonem Bongospiel untermauert. Ein sehr schönes Stück. Mir gefällt das „akustische Gesicht“ von JANUS sehr viel besser als die Hard-Rock-Seite.
Die 3. Platte ist „Mediterranean Tales“ von TRIUMVIRAT, der eigentlich einzigen deutschen Formation (dieser drei LP's). In der Besetzung Hans Pape (Bass-Vocal), Hans Barthelt (Drums-Percussion) und Hans-Jürgen Fritz (Organ, electric-piano, synthesizer, percussion und vocals) machen die 3 zwar nicht gerade sehr neue, aber doch sehr eigenständige Musik. Gewisse Einflüsse der NICE und ELP sind nicht von

der Hand zu weisen, aber das ergibt sich ja schon aus der Instrumentierung. Trotzdem hat die Gruppe, besonders Hans-Jürgen Fritz, sehr viele eigene Ideen verarbeitet.

„Across the waters“ nimmt die ganze erste Seite in Anspruch und besticht durch die mandmal sehr verwirrenden schnellen Tempowechsel. Klassische Einflüsse werden ebenso leicht erkennbar wie die des Jazz, Rock und Blues. Der Synthesizer wird recht selten, dann aber sehr gezielt eingesetzt. Das ganze Stück wird mit Ausschnitten (Overture – Underture) aus Mozarts „Kleiner Nachtmusik“ eingerahmt. Waren bei „Across the waters“ die Tempowechsel so verwirrend, so ist es bei „Eleven Kids“ (Seite 2) das ständige Hin und Her zwischen Orgel, Synthesizer und Piano. „E Minor 5/9 Minor 5“ und „Broken Mirror“ sind ebenfalls sehr hörensenswert, besonders das letztere, wo der Organist gleichzeitig Orgel und Piano spielt. Im Mittelpart tritt der Gesang etwas in den Vordergrund. Die Stimme des Bassisten Hans Pape ähnelt verteuelt der von Ray Davies (Kinks). Im großen und ganzen gefällt mir diese LP von Triumvirat am Besten, aber wie gesagt, das ist meine eigene Meinung, darum: Bitte mal anhören.

Eberhard Hische

Ron Paul Morin & Luke P Wilson Peaceful Company:

Sovereign SVNA 7252 (England-Import)
Kanadas Beitrag zur Popszene ist unüberhörbar! Nach dieser Debutscheibe kann man dieses Duo getrost ebenbürtig neben ihren Landsleuten Leonard Cohen, Joni Mitchell und Jack Grunsak einreihen. Stark beeinflusst von einem dieser Interpreten sind sie jedoch nicht. Eigenartigstes und interessantestes Merkmal ihres Stils ist hingegen, daß hier das fünfsaitige Banjo neben der Gitarre sehr häufig als Begleitinstrument herangezogen und somit für den „soft rock“ entdeckt wird. Ferner sind sehr deutlich traditionelle Folkstile wie „blue-grass“ und „ballads“ hörbar. Sehr überraschend und erfreulich sind auch die äußerst starken Songtexte. Diese kleinen Geschichten meist privater Erlebnisse sind in sehr lyrische Worte gekleidet und zwingen zum Zuhören. So hält die LP auch das in ihrem Titel geäußerte Versprechen; sie wird zum friedlichen Begleiter, läßt den Hörer entspannen, seine hektische Umwelt vergessen und wirkt hierdurch sehr erfrischend.
Die sehr feinfühligten Arrangements, die unauffällige aber exakte Produktion von John Pearse (er spielt auch sehr eindrucksvoll Gitarre) und das kleine, sehr versierte Begleitcombo (darunter Rick Kemp von „Steeleye Span“) machen die Platte dieses heute in London lebenden Duos durchaus mit James Taylors beiden letzten LP's vergleichbar. Leider bzw. zum Glück entbehrt diese LP jedoch jeden drückenden Kommerz.

Andreas Roßmann

Gato Barbieri:

„Fenix“ (Stereo FD 10144)
Gato Barbieris Ton und Technik erinnern beinahe an Klaus Doldinger, und trotzdem ist der Argentinier ein kreativer, ernstzunehmender Künstler. Während Barbieri schon in seiner vorausgegangenen Platte „The Third World“ das musikalische Erbe seiner Heimat aufgriff, verwertet er hier solche Elemente noch ausgiebiger und überzeugender. Der Drummer Lennie White, der Bassist Ron Carter und die Percussionisten Na Na und Gene Golden legen einen dichten, auch dynamisch variablen Teppich, über dem Gato bläst. Das ist ein wirklich „fliegender“ Teppich, die Musik gleitet mit Phoenixflügeln durch die Aufnahmezeit, nur ist sie lyrischer, als eine Besprechung das sein kann. Barbieri bleibt bei recht einfachen melodischen Motiven, bewegt sich nur hin und wieder in Kadenzen, die Modalität wird perfektioniert. Der Gitarrist Joe Beck und Sonny Liston Smith am Klavier und E-Piano füllen die Räume zwischen Barbieris Singen und Schreien aus und tragen schöne Soli bei. Wenn diese Platte auch ein kommerzieller Erfolg werden könnte, so ist Gato Barbieri noch lange kein Doldinger in Südamerika.

Günter Buhles

„Speech“

Steamhammer sorgten ja in der letzten Zeit genug für Schlagzeilen. Ende letzten Jahres stieg Kieran White aus, der Mann der die Gruppe einmal gegründet hatte. Der Bassist Steve Davey wurde gegen den ehemaligen Renaissance-Bassisten Louis Cennamo ausgetauscht. Alle glaubten, die Gruppe würde nach K. White's Ausscheiden platzen. Das war aber nicht der Fall, die Gruppe machte als Trio weiter und konzentrierte sich ganz auf instrumentale Musik. Und gar nicht mal so schlecht. Denn was dabei herauskam, kann man jetzt auf dieser LP hören. Leider verstarb kurz nach den Aufnahmen der Drummer Michael Bradley überraschend an Leukämie. Die Gruppe fand aber schnell einen Ersatz in John Lingwood und nahm gleichzeitig den Ex-Clouds-Sänger Ian Ellis auf. Dieses Album wurde aber noch in der Besetzung Martin Pugh (Leadguitar, Vocals), Louis Cennamo (Bassgitarre, Bowed, Bassgitarre, Vocals) und Michael Bradley (Percussion) aufgenommen. Die gesamte Musik zu diesem Album wurde von der Band selber geschrieben, lediglich die Lyrics stammen von Elizabeth Romilly (Penumbra) und Karl Williams (Telegram-Nature's Mischief). Als Gastmusiker spielte Keith Relf bei einigen Stücken mit.

Die LP fängt mit „Entrance“ an, einem gestrichenen Bass-Solo von Louis Cennamo. „Battlements“ ist ebenfalls ein Instrumental-Stück, mit unwahrscheinlich schnellem Gitarren-Spiel von Martin Pugh. Im Playback-Verfahren wurden einzelne Parts doppelt aufgenommen, was sich beim Abspielen auf einem Stereo-Gerät sehr gut anhört. „Passage to remorse“ ist ein etwas schwermütiger Song, die Gitarre klingt als ob sie über einen Synthesizer oder ähnliches gespielt wird. „Sightless Substance“ erinnert etwas an die letzte LP der Steamhammer, nämlich an das lange Solo bei „Ridin' on the L & N“ und „Hold that train“. Am Ende wird der Effekt einer elektrischen Violine erzeugt. Mit „Mortal Thought“ endet Seite 1. Hier hört man einen gewissen Garth Watt-Roy singen, der jetzt bei East of Eden spielt. Louis Cennamo erzeugt auf seinem Bass Laute, die ein bißchen an das Signallhorn einfahrender Schiffe erinnern. „Telegram (Nature's Mischief)“ klingt teilweise etwas eigenartig, da der Gesang überhaupt nicht zu der Musik zu passen scheint. In der Mitte merkt man, wie ideal sich Louis Cennamo und Martin Pugh ergänzen. Der Drummer macht sehr oft, und nicht nur bei diesem Stück, von einem riesigen Gong Gebrauch. Und immer wieder hört man diese eigenartigen Gitarren-Töne. Ich würde zu gerne wissen, wie die entstehen. „For against“ enthält ein ca. 6-minütiges Schlagzeug-Solo von Bradley. Es ist technisch perfekt und teilweise unwahrscheinlich schnell. Ich meine, daß es ein sehr gutes Album ist; hoffentlich ist die Gruppe in der neuen Besetzung in der Lage, diese Musik auch live so zu spielen, dann wäre es bestimmt ein Erlebnis, sich Steamhammer anzuhören.

Eberhard Hische

Jim Capaldi:

Oh how we danced (Island ILPS 9187)
Nun endlich hat sich Jim Capaldi seinen lang gehegten Wunsch selbst erfüllt. Sein erstes Solo-Album ist fertiggestellt. Als er noch bei den Traffic spielte fühlte er sich als Musiker nicht ganz ausgelastet, sagte er kürzlich in einem Interview mit dem „Melody Maker“. Er wurde nur immer als Schlagzeuger eingesetzt und seine Fähigkeiten als Sänger konnten neben Stevie Winwood nie so recht zur Geltung kommen. Dies sollte nun anders werden. Auf seinem Solo-Album fungiert Jim Capaldi jetzt als Sänger. Schlagzeug spielt Roger Hawkins, der neben David Hood (Bass) die Traffic auf ihrer letzten Amerika-Tournee begleitete. Aber Jim Capaldi hier noch einige weitere interessante Leute zu sich ins Studio gebeten; nämlich Stevie Winwood (Orgel und Piano), Chris Wood (Flöte und Saxophon), Robop Kwaku Baah (Percussion), Rick Grech (Bass), Dave Mason (Gitarre), Paul Kossoff (Gitarre), Mike Kellie (Drums), Jimmy Johnson (Gitarre) und Barry Beckett (Piano). Die LP wurde zum Teil in den Island Studios, London, aufgenommen und zum Teil in den berühmten Muscle Shoals Studios in Alabama aufge-

nommen, wo die Muscile Shoals Horns den Songs den nötigen Rückhalt und einen massiven Background geben. Das Erscheinen dieser LP wurde von allen Fans und Kritikern gleichermaßen herbeigesehnt. Bekanntlich hat Jim Capaldi zusammen mit Stevie Winwood und Dave Mason einige der berühmtesten Traffic-Songs geschrieben, hier nur eine Auswahl: Dear Mr. Fantasy, No face no name and no number, Coloured Rain, 40000 Headmen, Pearly Queen, Empty Pages und Heaven is in your mind, und aufgrund dieser Tatsache konnte man einiges erwarten. Nun, ein Großteil der Songs auf diesem Debut-Album sind wirklich Spitze. „Don't be a hero“ zum Beispiel. Dieses Stück beginnt ganz sanft. Jim Capaldi singt, er wird verhalten vom Piano und von der Gitarre begleitet. Von Minute zu Minute wird der Song immer intensiver, das Schlagzeug und der Bass setzen ein. Dave Mason spielt schließlich das schönste Gitarrensolo, was ich je von ihm gehört habe.

„Last day of dawn“ beinhaltet schöne „string arrangements“ von Harry Robinson. Das Liebeslied „Eye“ ist ziemlich kommerziell und ist aufgrund dessen natürlich auch als Single erhältlich.

Der Titel-Song „Oh how we danced“ ist ziemlich rockig. Dies ist das einzige Stück der LP, das nicht von Jim geschrieben wurde. „Oh how we danced“ ist ein älteres Lied von S. Chaplin und A. Jolson. Ich kenne die Originalversion leider nicht, aber die Melodie erinnert ein wenig an die Songs der Fünfziger Jahre. Nicht übel zumindest. Nichts gegen die Traffic, aber diese LP ist meiner Meinung nach ein schönes Stück interessanter als die letzten Traffic-LP's. Die Produzenten Jim Capaldi und Chris Blackwell haben ganze Arbeit geleistet.

Wilfried Lillie

Fred von Hove:

Piano Solo (Vogel 001-S)
Ein Freund, der die Musik des Brötzmann-Trios sehr gut findet, meinte: „Was würden der Brötzmann und der Bennink machen, wenn sie den Fred van Hove nicht hätten.“ Da ist sicher viel Wahres dran, hier haben wir den stillen, gelassenen Belgier nun Solo. Also noch eine von vielen Nur-Klavier-Platten (von Schlittenbach hat kürzlich ebenfalls eine aufgenommen) auf der mitteleuropäischen Szene der Jazz-avantgarde. Aber ich meine, gerade die von Fred van Hove ist nicht unnötig. Er spielt hier das ganze Klavier, die volle Breite der Klaviatur, zupft, reibt, trommelt die Saiten im Innenraum, arbeitet mit variablem Anschlag, spielt mit beiden Pedalen, verwendet verschieden dichte Klänge ebenso wie Pausen. Ist auch lyrisch und allgemein erfolgreich im Sinne des Untertitels seiner Suite Ahimso: „Het streven om geen schade aan te richten“. Fred beweist, daß Clusters nicht unbedingt gleich Lärm sind und harmonische Funktionen haben. „Gunstjes Rock“ ist ein Boogie-Woogie mit Falltüren und noch ein bißchen mehr. Auf seiner Suite „Het streven om niet vertrappt te worden“ führt er ein dreinotiges Motiv, das mit virtuos Clusterreihen in Kontrast gesetzt wird, durch verschiedene Variationen, und sein Album endet mit dem witzigen Titel „Es ist höchste Zeit“. Die Platte ist zu bestellen bei Denise Vergaen, St.-Hubertusstraat 54, 2600 Antwerpen-Berchem.

Günter Buhles

Les McCann:

„Invitation to Openness“
(Atlantic SD 1603)
Zugegeben: der Name Les McCann war mir bekannt, von seinen Aufnahmen aber habe ich bisher – leider, wie ich nach dem Anhören dieses hervorragenden Albums feststellen muß – noch keine gehört. An alle, die bislang ebenfalls nichts von dieser akustischen Delikatesse wußten, daher der gutgemeinte Tip, sich diese „Einladung zur Offenheit“ nicht entgehen zu lassen, denn Pianist McCann versteht es, mit sparsamen Arrangements einen faszinierenden Musikfluß herzustellen.

Stilistisch ist er in etwa da anzusiedeln, wo Miles Davis mit „Bitches Brew“ ein weites Terrain abgesteckt hat. Wie Davis bevorzugt McCann rhythmisch ein lockeres, dezentes Rock-Feeling, wie Davis benutzt er dafür mehrere Schlagzeuger, hier insgesamt fünf Drummer bzw. Perkussionisten, unter ihnen Bernard Purdie (Bekannt durch Larry Coryell's „Fairyländ“) und Al Mouzoun von „Weather Report“. Im Gesamtbild jedoch mutet seine anregende, sich niemals aufräuhende und leicht fließende Musik eher wie eine Synthese aus „Bitches Brew“ und Herbie Mann's „Memphis Underground“ an. Besondere Assoziationen weckt hierbei Yusef Lateef, der neben McCann als Haupt-solist außer Flöte auch Tenorsax. spielt u. bisweilen wie in „The Lovers“ mit seiner Oboe in warmen, ruhigen Tonfarben über einem intensiv sprudelnden Rhythmus-Tepich malt. McCann selbst glänzt am elek-

trischen Piano, mit dem er zumeist kurze melodische Fragmente einschiebt, den gesamten Ablauf geschickt mit seinen Piano-Fetzen abdeckt und in feingliedrigem Zusammenspiel mit dem zweiten E-Pianisten Jodie Christian Hall – und Echo-Effekte nutzt.

Recht soulige Linien hat er in „Beaux J. Poo Boo“ und „Poo Pye McGoodie“ im Griff, für die er seinen Musikern nur „ein paar Melodie- und Baß-Linien“ im voraus als Spielanweisung konzipiert hat, während „The Lovers“, das mit 26 Minuten die gesamte A-Seite einnimmt, völlig spontan im Studio entstand und total improvisiert wurde.

Dem Moog-Synthesizer, den man ihm vorprogrammiert im Studio überließ, räumt er im Kontext seiner 12 Mitmusiker nur eine Sekundär-Funktion ein; der instrumentale Hauptaspekt liegt auf dem Zusammenspiel von 2 E-Pianos, 2 Gitarren und Lateef's diversen Blasinstrumenten.

Michael Rüsenberg

Vinegar Joe:

(Island lps 9183)
Die Londoner Gruppe „VINEGAR JOE“ erfreut sich in England und besonders in ihrer Heimatstadt wachsender Beliebtheit. „Vinegar Joe“ setzt sich aus einigen Musikern mehrerer bekannter Bands zusammen. Den Kern bilden Elkie Brooks (vocals), Robert Palmer (Vocals, rhythm guitar), Pete Gage (Lead- und bottleneck guitar) von der Gruppe Dada, Steve York spielte früher Bass bei East of Eden und Manfred Mann Chapter Three, Tim Hinkley Orgel bei Jody Grind und der Drummer Rob Tait spielte eine Zeitlang bei Bell u. Arc. Ganz besonders gefällt mir der Gesang von Elkie Brooks. Sie hat eine unwahrscheinlich durchdringende Blues-Stimme. Hört euch einmal „Ride me easy, Rider“ oder „Never met a dog“ an.

Trotzdem Vinegar Joe im Großen und Ganzen in Standardbesetzung spielen, ist ihr Sound keinesfalls langweilig. Ganz im Gegenteil, auch wenn man sich die LP zum 100. Mal anhört, man wird immer noch begeistert sein und immer wieder etwas Neues entdecken. Man muß nur ganz genau hinhören. Herausragend ist auch das Slide-Gitarrensolo von Pete Gage. Für einige Stücke hat Pete Gage auch die Bläsesätze arrangiert. Ein paar Gastmusiker spielen hier die Blasinstrumente. Der bekannteste ist Mike Rosen, der auch auf der „Little Big Band“-LP von Keef Hartley mitmischte und einige Bläser-Arrangements für die letzte Stone the Crows-LP produzierte. A propos Stone the Crows: Ähnlichkeiten zwischen Stone the Crows und Vinegar Joe sind meiner Meinung nach tatsächlich nicht von der Hand zu weisen. Beide Bands sind stark bluesbeeinflusst, und ihr Sound ist auch ziemlich ähnlich. Ich möchte mich hier an dieser Stelle nicht über die stimmlichen Ähnlichkeiten der beiden Sängerinnen auslassen. Das wäre gewiß auch nicht im Sinne von Maggie Bell und Elkie Brooks. Kurz und gut, diese LP zeigt wieviel Spaß die Musiker bei den Aufnahmen haben. Solch eine vitale Musik gebührt hohe Anerkennung und jeder der sich diese LP kauft wird den Kauf sicher nicht bereuen.

Vinegar Joe werden sicher nie so bekannt und berühmt werden wie Jed Zeppelin oder Deed Purple, dessen sind sie sich wohl auch bewußt, aber das wollen sie offenbar auch gar nicht, denn dann brauchten sie ja nur Rock und Rock'n Roll zu spielen. Nein, Vinegar Joe spielen Musik, die ihnen Spaß macht, wirklich Spaß und so sollte es auch sein.

Wilfried Lillie

Fela Ransome-Kuli and Africa '70 with Ginger Baker:

(EMI SHZ E 342)
Africa '70 mit ihrem Sänger Fela Ransome-Kuti ist eine Gruppe, die von Ginger Baker bei seiner Suche nach talentierten afrikanischen Musikern entdeckt wurde. Ginger hat Fela's Band bereits zweimal in England vorgestellt und ist zuletzt im März dieses Jahres mit dieser Gruppe im berühmten Rainbow in London aufgetreten.

Die vorliegende Platte wurde live aufgenommen und enthält einen Musikstil, den man etwa Afro-Soul nennen könnte. Das afrikanische Element kommt vor allem durch die vielschichtig überlagerten Rhythmusformeln, gespielt von Bass, Schlagzeug u. Percussionsinstrumenten (Congas, Sticks, Rasseln etc.) zum Ausdruck, aber auch durch den Shout-Stil Fela's, der neben diesem afrikanischen Einfluß auch nicht verleugnen kann, daß er seinen James Brown sehr gut kennt.

Das Soul-Element findet sich besonders in den Staccato-Riffs der vier Bläser (zwei Trompeten, Tenor- und Baritonsax.) und in der akkordischen Begleitweise der Gitarre. Seite 1 enthält zwei recht gleichförmig verlaufende Takes:

Fela's Gesangsparts am Anfang und Ende unterlegt von Bläseriffs, dazwischen je-

weils ein Tenorsaxophonsolo von Igo Chiko, der einen schönen runden Ton hat und recht jazzmäßig phrasiert, und ein Solo von einem elektrischen Tasteninstrument (evtl. Pianet) vermutlich gespielt von Fela. Die zweite Seite ist wesentlich interessanter, weil Ginger Baker nun einsteigt und den Musikern ungeheure rhythmische Impulse gibt. Sein Schlagzeugsolo in „Ye Ye De Smell“ über dem brodelnden weiterfließenden Conga-Beat erinnert stark an Airforce-Musik.

Wenn man Ginger hier mit seinen afrikanischen Freunden hört, kann man wirklich gespannt sein auf African Salt, Bakers neue Gruppe, die demnächst (genau am 18. August) beim Festival „Jazz Now“ in München zu hören sein wird und ja hauptsächlich aus in Ghana lebenden Musikern gebildet wurde.

Thomas Wind

Karl Berger:

We Are You (Calig CAL 30607)
Seit der Heidelberger Pianist und Vibraphonist Karl Berger 1966 mit dem Free-Jazz-Trompeter Don Cherry nach New York ging, hat er sich wie kein anderer Deutscher in Amerika durchgesetzt und kann heute zur Jazz-Weltelite gezählt werden. Dies stellt er mit dieser, seiner ersten in Deutschland produzierten LP mehr als unter Beweis.

Seine kreative Musik, die völlig spontan, im Moment, d. h. ohne vereinbarte Themen oder Arrangements entstand, ist voller elektrifizierender Spannung. Zunächst steht sie – ruhig, dunkel und geheimnisvoll – still, tritt dann ganz langsam auf der Stelle, setzt sich in Bewegung, erst tröpfelnd, dann gehend, laufend, rasend, sie tobt nervös, quirlig, packend, mitreißend dahin und eskaliert schließlich, um klagend, besänftigend, sensibel, schmeichelnd zurückzubremsen, zu fesseln, hart und unbarmherzig, manchmal erfrischend, manchmal ermüdend, hier konstruktiv, da destruktiv, jetzt free, dann voller Swing. Derartige Entwicklungen werden zerhackt, blitzschnell wieder zusammengesetzt, ausgetauscht und gewechselt. Musik – das sind hier nicht nur Melodien und Läufe, sondern auch Emotionen, Ideen, Gags, Effekte, Fetzen und Geräusche – wird hier aufgefangen und weitergeworfen, verarbeitet, umgesetzt, beantwortet, bearbeitet, kodiert, kanalisiert, abgegeben und aufgenommen. Diese Musik ist so komplex, so abwechslungsreich und ergreifend für den Hörer, so unerwartet und frei von jeglicher Spekulation, daß man sich selbst unmittelbar in ihrer Mitte glaubt und zum direkten Empfänger dieses „Senders“ wird. Auf diese Weise entsteht ein musikalisches Kommunikationsmodell mit gleichberechtigten Partnern, die Rollen werden ausgetauscht, so daß wir ihr sind (we are you), ich du bin, du ich bist, ihr wir seid, etc. Spannend, atemberaubend und voller Überraschungen wie die Verfolgungsjagd in einem guten Krimi erlebte ich diese Platte. Wahrscheinlich knüpft jeder, ganz individuell, je nach Veranlagung und Stimmung wieder ganz andere Assoziationen und Gefühle an diese Musik, doch sicher ist, daß jeder, der aufmerksam zuhört, nicht für eine Sekunde gelangweilt wird.

Im übrigen: neben Karl Berger spielt Peter Kowald diesen oft wie unsichtbar unter dem Erdboden blubbernde Lava tränenden Baß, Allan Blairmann dieses immer wieder anders klingende Schlagzeug und Ingrid Berger kreiert diese „coole“ Stimme.

Andreas Roßmann

Medicine Head:

„Dark side of the moon“ (Polydor 2310 166)
Vor etwa einem Jahr lernte ich die Medicine Head bei einem Konzert im Londoner Lyceum kennen. Es waren damals zwei Mann, einer spielte ganz wahnsinnig gut Mundharmonika, der andere sang, spielte elektrische Gitarre und bediente mit den Füßen noch ein paar Trommeln. Seit dieser Zeit ist gruppenintern eine ganze Menge passiert. Der Mundharmonikspieler ist nicht mehr dabei. Vom ursprünglichen Duo ist also nur noch John Fiddler übrig geblieben, der hier Gitarre spielt und singt. Drums spielt John Davis und Bass spielt Keith Relf, der Ex-Yardbirds-Sänger und Boss der Renaissance. Keith Relf hat diese Medicine Head im übrigen auch produziert. Die Musik der Medicine Head ist stark vom Blues und vom Rock beeinflusst. Es ist eine etwas seltsame Mischung zwischen den beiden Musikrichtungen. Der Blueseinschlag ist unverkennbar, hundertprozentiger Rock ist es aber auch nicht, denn die Stücke sind alle nicht sonderlich schnell.

Der Gesang von John Fiddler übernimmt in allen Stücken die Melodieführung. John begleitet sich selbst auf der elektrischen Gitarre. Die Gitarre hat einen ganz eigenartigen Klangcharakter. Auf fast allen Stücken ist sie so eingestellt, daß die angeschlagenen Akkorde immer ein wenig nachhallen, aber nicht so stark, daß man es schon als Echo bezeichnen könnte, dadurch

bekommen alle Songs einen besonderen Anstrich. Sie klingen im Grunde alle ziemlich gleich, nur ein Stück hebt sich ein wenig heraus: „You can make it here“, ein längeres Stück mit schöner langsamer Wah-Wah-Gitarre. Alle anderen unterscheiden sich kaum von einander.

Aber dies ist ja erst die erste LP in dieser neuen Besetzung. Die beiden vorangegangenen sind mehr bluesbeeinflusst, bedingt durch die Mundharmonika. Keith Relf ist erst seit kurzem bei der Gruppe. Wenn man die Renaissance kennt, dann weiß man, daß Keith Relf wirklich eine Musikpersönlichkeit ist. Wenn er sich mit den Medicine Head erst einmal richtig eingearbeitet hat, dann kann man wirklich gespannt sein. Warten wir also auf die nächste LP.

Wilfried Lillie

Roy Ayers Ubiquity:

He's Coming (Polydor PD 5022)
Roy Ayers, früher Sideman in Herbie Manns Gruppe, hat nach zwei Alben unter eigenem Namen bei Atlantic, die noch eindeutig dem Hardpop-Spielideal mit West-Coast-Prägung verpflichtet waren, nun die Plattenfirma gewechselt und damit auch etwas die musikalische Richtung. Inwieweit dies auf Drängen der neuen Firma geschehen ist, kann man nur erraten, wenn man Roys Ayers Ubiquity (neben Ayers: Vibraphon, Orgel und Vocals, Harry Whitaker: E-Piano, John Williams: Bass, David Lee: Schlagzeug) einmal live gehört hat (z. B. beim Montreux-Jazzfestival). Es wird dabei klar, daß der „neue“ Ayers-Sound, geprägt durch die versponnenen, sich mischenden Linien von Vibraphon und E-Piano und den Latin-Beat bzw. die „Shaft-HiHat-Arbeit des Drummers, in der Gruppe erarbeitet wurde, wobei durchaus Roy Ayers „Memphis Underground“-Vergangenheit mit anklingt.

Die sonstigen „Zutaten“ – Gesangsgruppe, Streicher etc. – sowie die Titel-Auswahl, die ein bißchen verspätet der „Jesus-Welle“ huldigt („He's a Superstar“, „He's Coming“ und der Rice/Webber-Song „I Don't Know How To Love Him“) dürften allerdings auf Betreiben des Labels und aus handfesten kommerziellen Erwägungen in die Ubiquity-Musik eingeflossen sein. Die „Zutaten“ sind aber – und das ist das Entscheidende – letzten Endes recht geschmackvoll verarbeitet. Man kann Ayers' delicate Vibraphon-spielweise studieren: so in den Balladen „He Ain't Heavy.“ und „I Don't Know.“, sowie in zwei Stücken mit marschierendem Latin-Beat, erzeugt von David Lee und Billy Cobham an zwei Schlagzeugen.

Während sich die meisten jungen Vibraphonisten in Technik und Phrasierung entweder an der Richtung Manieri-Burton oder aber mehr an Bobby Hutcherson und Karl Berger orientieren und so einen sehr kurzen trockenen Ton und lange Melodiebögen bevorzugen, steht Roy Ayers noch deutlich unter dem Einfluß Milt Jacksons, was man besonders an dem vollen länger nachklingenden Ton und den typischen Verschlängen und Verzerrungen erkennen kann, die viele blue notes enthalten und ein wichtiges Merkmal der Funky-Spielweise der „Jackson-Schule“ darstellen. Zweiter Solist neben Leader Ayers ist Sonny Fortune, der bei „He's Coming“ einen eigenständigen Sopransaxophon-Klang demonstriert (sein Solo wurde leider ausgeblendet), während er als Flötist etwas an Hubert Laws erinnert.

Die auf dieser Platte gebotene Musik kann als gekonnte „easy-listening“-Musik gelten, die neben einigem Solospielraum recht interessante Arrangements mit starkem Seitenblick auf den gängigen Black-Pop-Sound (etwa Isaac Hayes) und – vor allem – Roy Ayers' rauhe, etwas flache Stimme präsentiert. Ein größerer Anspruch wird auch gar nicht gestellt – wie die Lektüre der Liner Notes beweist:

„Just sit back and relax, or get up and dance as Ubiquity plays it all.“

Thomas Wind

Emtidi:

„Saat“ (Pilz 2029 077-8)
Besser als um die bundesrepublikanische Rock-Szene, auf der momentan mancherorts Stagnation zu beobachten ist, scheint es um die heimischen Folk-Rock-Bands bestellt zu sein. Neben der „Bröselmaschine“ und „Hölderlin“ macht eine weitere Formation durch sanften Verstärker-Gebrauch auf sich aufmerksam: Emtidi, die aus Maik Hirschfeldt (22) und der Kanadierin Dolly Holmes (22) bestehende Lebens-, Liebes- und Musizier-Gemeinschaft.

Akustisch weisen sich die beiden freilich nicht als reine Folk-Vertreter aus, sondern pflegen vielmehr – wie ihre Plattenfirma mitteilt – „einen elektronisch gefärbten Folk-Rock“, wobei allenfalls die teilweise recht hübschen Melodien der Folklore entliehen sind, die sich mit Elementen des elektrischen Rock zu einer anmutigen, stimmungsvollen Einheit verbinden. Sie bedienen sich dabei häufig der vielfältigen

Effekte moderner Studio-Technik, die ihrer Musik eine zusätzliche Dimension verschafft. Überzeugend gelingt den beiden der Versuch, akustische Instrumente den elektrischen gegenüberzustellen, etwa eine Gitarre dem elektrischen Piano, und unüblich dürfte im Folk-Rock-Sektor auch die Verwendung eines Synthesizers sein, der „Touch The Sun“, das hörsenswerteste Stück des Albums, mit langgezogenem Heulton abwürgt.

Gesangliches Profil läßt sich schwerlich bei dem gemischten Duo erkennen – Maik versucht sich in „Die Reise“ in einer Art Sprechgesang, während die zumeist singende Dolly nur über eine dünne Stimme verfügt –, dafür aber benutzen sie für ihren sanften Sound ein ganzes Arsenal von Instrumenten. Maik spielt 7 und 12saitige Gitarre, Bousouki, Flöte, Percussion, Electronica und zwei Synthesizer, während Dolly zumeist an Orgel, Spinett und Piano sitzt und außerdem 6saitige Gitarre, Glockenspiel, Kazoo und Percussion verwendet. Die „Saat“ der beiden, so darf man nach diesem Album folgern, ist aufgegangen.

Michael Rüsenberg

Hal Galper:

The Guerilla Band
(Mainstream MRL 337 Stereo)
Hal Galper legt den Akzent seiner Musik auf „Sound“. Vor allem versucht er selbst, dem Elektroklavier, das bis jetzt offenbar mit der Ausnahme Herbie Hancock keine ganz überzeugende Individualität zugelassen hat, mehr persönliche Klänge abzugewinnen. Man kann sagen, daß es ihm gelingt, wenn gleich seine Versuche für meinen Geschmack etwas einseitig auf Vitalität angelegt sind. Klang-Bewußtsein zeigt Galper auch in der Verwendung von zwei Schlagzeugern, sie bringen diese Jazz-Platte in zeitweise geradezu stimulierenden Art zum Rocken. Die Drummer sind Steve Haas und Charles Alias, letzterer hat mit Miles Davis gespielt. Am Baß steht der jetzige John-Mayall-Mann Victor Gaskin, Gitarre spielt Bob Mann. Eine sehr schöne Nummer ist „Rise an Fall“, deren Titel sich auf die Melodielinie des Themas bezieht. Alle Kompositionen und Arrangements stammen von Hal Galper selbst, der übrigens mit Tony Williams in einem Quartett des geradezu legendären Sam Rivers gespielt hat. Die beiden Bläser dieser Platte sind Randy und Mike Brecker, Randy hat als einer der wenigen weißen Musiker im Horace Silver Quintett gespielt. Auf „Figure Eight“ verwendet er sehr gut die elektrisch verstärkte und im Klang verformte Trompete, sein Bruder Mike ist auf dem Tenor und Sopran gleichermaßen geschmackvoll und einfallreich. Auch Balladenklänge sind in dem Album sparsam enthalten. Dies ist eine der besten Produktionen aus einer ganzen brandneuen Schwemme des Labels „Mainstream“, dessen Wortsinn etwas irreführend ist. Denn Galpers Musik ist auf der Höhe der Zeit. Die übrigen Platten sind vorsichtig zu prüfen.

Günter Buhles

Larry Coryell:

Fairyland (MEGA M51-500)
Larry Coryell führt durch das Fairyland auf einer Platte, die beim Montreux Jazz-Festival 1971 aufgenommen wurde. Für den kompakten Rhythmus verantwortlich zeichnet das Team Chuck Rainey (E-Baß) und Bernard Pretty (Schlagzeug).

Der Opener der Platte – und auch des Coryell-Sets in Montreux – heißt „Soul Dirge“. Ein Thema voll magischen Zaubers wird mit zurückhaltender jugenhafter Stimme vorgetragen, unterlegt von einer recht unorthodoxen Akkordfolge – teils mit Flamencoklängen. Die Gitarrenimprovisation beginnt mit rasenden trockenen Sechzehntelpassagen. Dazwischen taucht eine Led-Zeppelin-Baßfigur auf. Dann der für Coryell typische sehr musikalische Einsatz des Feedback-Effekts. Die abebbende Baßfigur – einst aus der Hitparade in aller Ohr – beendet das Stück.

„Destruction's Run“ – oder laut Plattenhülle „Eskdalemuir“ – hat anfangs einen Fleetwood Mac-Touch. Pretty Purdie schwingt die Paukenschlegel. Larry setzt sparsam Flageoletteffekte und seine feine Akkordtechnik ein. Der weitere Verlauf des Stückes ist fast modellhaft für die Improvisationsweise Coryells. Er schafft durch den Einsatz einer Tremolospielweise, die an Sonny Sharrock erinnert, spannende Höhepunkte, kehrt dann schlagartig wieder zur lyrischen Anfangsstimmung zurück, um erneut – nun mit blubbernden Sechzehntelläufen – einen kürzeren Höhepunkt anzusteuern.

„Stones...“ von Doug Davis basiert auf einer durchlaufenden Baßfigur, die von Coryell mit nervösen Phrasen zerpfückt, dann wieder aufgenommen, zitiert, verarbeitet wird. Pretty Purdie hält den marschierenden Beat. Besonders seine HiHat- und Baßstrommelarbeit macht ihn zu einem der besten – und daher gesuchtesten –

Schlagzeugern der Jazz-Rock-Ecke.

Das letzte Stück der Platte heißt „Further Explorations For Albert Stinson“ und wurde kurz vor Stinsons Tod (1969) schon einmal von Larry Coryell im Studio aufgenommen – Pretty Purdie war damals ebenfalls dabei. Ein Vergleich dieser Aufnahme mit der von Montreux zeigt nochmals deutlich die große Begabung Stinsons, der mit knackigen virtuosens Baßphrasen einen brodelnden Untergrund schafft, nicht nur „begleitet“ (wie Chuck Rainey), sondern mit der Gitarrenstimme echt Zwiesprache hält und so Coryell zu einer Höchstleistung anspornt.

Die Montreux-Version des Stückes kann somit nur als wehmütige Widmung und Rückerinnerung an den allzu früh verstorbenen Al Stinson verstanden werden.

Thomas Wind

The John Dummer Band:

„Blue“ (Vertigo 6360 055)
Auf der LP steht „The John Dummer Band featuring Nick Pickett“. Jetzt hätte ich natürlich gern gewußt, wer dieser Nick Pickett ist. Der Name ist mir irgendwann schon einmal über den Weg gelaufen. Leider habe ich nirgends herausbekommen können, wo Nick Pickett schon einmal gespielt hat. Mich persönlich interessierte das sehr, denn ich halte Nick Pickett nach dem Anhören dieser LP für eine außergewöhnliche Musikerpersönlichkeit. Nick ist auf dieser LP der wichtigste Mann. Ohne ihn wäre diese LP sicher nicht zustande gekommen, zumal er auch sämtliche Stücke dieser LP geschrieben hat. Nick singt, spielt Gitarre, Orgel und Violine. Diese LP verbreitet eine ganz eigentümliche Atmosphäre. Der eigenwillig monotone Gesang von Nick, die andauernd abwechselnden akustischen und elektrischen Gitarren und das ziemlich farblose Schlagzeugspiel von John Dummer erzeugen eine Atmosphäre, wie sie mir von keiner bisherigen LP bekannt ist.

Die John Dummer Band hat schon zwei oder drei recht ordentliche Blues-LPs auf Mercury herausgebracht. Infolgedessen ist der Blueseinschlag auf dieser LP natürlich unüberhörbar. Aber der Tatsache, daß Nick Pickett hier mitmisch ist es zu verdanken, daß diese LP doch aus der Masse der Blues-LPs herausragt. „Medicine Weasel“ zum Beispiel erinnert mehr an einen alten Traditional, der heute noch bei Festen in kleinen walisischen Dörfern gespielt wird. Die wahnsinnige Violine ist hier das wichtigste Instrument. Sie sorgte bei mir sogar für einen Ohrwurm, was nicht unbedingt ein Zeichen für Kommerzialisierung sein muß. Natürlich ist diese LP nicht das Beste, was je auf den Markt gekommen ist, aber die LP beinhaltet eine ganz gut geglückte Fusion zwischen Blues und Folk mit einem kräftigen Schuß spitzem Traditional. Man sollte sich diese LP tatsächlich einmal anhören und nicht sagen: „John Dummer Band mit Nick Pickett kenn ich nicht, wer ist das schon“.

Wilfried Lilie

Ray Russell:

„The Running Man“ (RCA Neon NE 11)
Ray Russell kommt aus England, ist Gitarrist – und ein recht guter obendrein. Er gehört dem schwerfälligen „Rock-Workshop“ an und tritt bisweilen mit einem eigenen Quintett auf, mit dem er kürzlich ein beachtliches (Jazz-)Album aufgenommen hat; kurzweilig sah man ihn auch bei „Nucleus“, nachdem Chris Spedding die Gruppe verlassen hatte. Ebenso wie Spedding darf man wohl auch Russell als einen Musiker bezeichnen, dessen Spiel – bei aller gebotenen Toleranz – nicht immer einen befriedigenden Eindruck hinterläßt. So liegt dieses Album, das Gitarrist/Bassist Russell assistiert von Alan Greed (Vocal, Piano, Orgel) und Alan Rushton (Drums) aufgenommen hat, unter seinem Niveau und weit unter der Ebene subtiler Improvisations-Geflechte, die sein letztes Quintett-Album auszeichneten. „Running Man“ ist nichts weiter als eine unwesentliche Addition zu den unzähligen Scheiben der harten Blues-Rock-Szene, die den Markt überschwemmen und allesamt kaum mehr als dem Anspruch des bloß Durchschnittlichen genügen.

Dabei hätte Gitarrist Russell sein Instrument ruhig einmal in einem anderen als dem üblichen Taste-Sabbath-Zeppelin-Rahmen präsentieren und Session-Musiker wie Gary Windo (Tenorsaxophon) und Harry Beckett (Trompete) über anderen als den trivialen heavy-riffs improvisieren lassen können. Zudem wäre als Bassist sicherlich ein anderer als Russell selbst vonnöten gewesen, der statt harter, schwerer Baßlinien mit legerem Baßspiel die zehn Greed-Russell-Kompositionen rhythmisch elastischer gestaltet und so ganz nebenbei auch Ray Russell zu kreativerem Gitarreneinsatz inspiriert hätte. Dann nämlich hätte man sich das traurige Fazit sparen können, hier

habe ein talentierter Musiker wie Ray Russell mal schnell ohne großartige intellektuelle und kompositorische Vorarbeit ein Album aufgenommen.

Michael Rüsenberg

Kenny Loggins with Jim Messina:

„Sittin' in“ (CBS 64902)
Um über diese LP zu schreiben, muß man weit zurückgreifen. Kenny Loggins ist ansich bei uns nicht so bekannt. Ich konnte leider über ihn nichts weiter erfahren, als daß er Sänger und Gitarrist ist und schon eine Menge Songs geschrieben hat. Jim Messina dagegen dürfte Eingeweihten nicht unbekannt sein. Er spielte zusammen mit Steven Stills und Neil Young bei Buffalo Springfield und produzierte die LP „Last time around“. Als die Springfield auseinanderbrachen, gründete er mit Richie Furay (ebenfalls B. Springfield) die Gruppe POCO. Auf den ersten drei LP's der Gruppe, die er auch produzierte, spielte er Leadgitarre und kurze Zeit auch Bass (als Randy Meisner die Gruppe verließ und zu Rick Nelson ging). Ende 1971 wurde Messina dann durch Paul Cotton ersetzt, da er das Herumreisen satt hatte, und sich mehr um seine Familie kümmern wollte. Er konzentrierte sich auf seinen früheren Job als Studio-Musiker. Im Februar 1972 nahm er dann zusammen mit Kenny Loggins diese LP auf, die er natürlich auch wieder produzierte. Von den anderen Musikern wäre noch Milt Holland zu erwähnen der schon auf der „Poco“-LP (der 2. LP der Gruppe) mitmischte.

„Sittin' in“ ist meiner Meinung nach eine Fortsetzung des Albums „Poco“, welches ich immer noch die beste Aufnahme der Gruppe finde. Jim Messina, der auf dem „Sittin' in“-Album 5 der 10 Songs schrieb oder dran beteiligt war, hatte damals mit „You better think twice“ eines der schönsten Poco-Lieder gemacht. Seite 1 beginnt mit „Nobody but you“ von Jim Messina, einem sehr rockigen Song mit Bläsern und herrlichen Gitarrensoli von Messina. Ganz im Gegensatz dazu die folgende Aufnahme „Danny's Song“ von Kenny Loggins. Schon hier wird deutlich, daß er im Gegensatz zu Messina die etwas ruhigeren Songs schreibt. „Vahevala“ ist ein Jamaica-inspiriertes Lied mit einem waren Steel-Drum-Inferno. Die erste Seite endet mit „Trilogy-Lovin' me – To make a woman wanted – Peace of mind“ welches wohl am stärksten an Poco erinnert. Auf Seite 2 kann man eine sehr schöne Version des bekannten Kenny Loggins-Songs „House at Pooh Corner“ hören. „Listen to a country-song“ ist ein sehr fröhliches Lied im „Square-Dance“-Stil mit Violine und „rollendem“ Piano. „Same old wine“ stammt wieder auf der Feder von Jim Messina. Sehr beeindruckend sind hier Loggins' Mundharmonikaspiele und das Gitarren-Solo von Messina. Das letzte Stück „Rock'n Roll Mood“ könnte von Leon Russell stammen. – Hoffentlich ist das nicht die letzte Platte der Gruppe, denn ich finde sie eine der schönsten LP's der letzten Zeit.

Eberhard Hische

Steve Miller Band:

„Recall the Beginning... a Journey from Eden“ (Capitol 1 C062-81099)
Dies ist die 7. LP der Steve Miller Band. Als alter Fan der Gruppe bin ich von dieser LP ziemlich enttäuscht. Die Zeiten, zu denen Steve Miller aggressive Musik machte, sind nun wohl endgültig vorüber. Die ersten drei LPs veranschaulichten diese Zeit am besten. Dann folgte eine Schaffensperiode, wo Steve Miller seine musikalischen Fähigkeiten besonders in den Vordergrund stellte. Die LPs „Your saving grace“ und „Number 5“ sind der beste Beweis dafür. Die nun vorletzte LP „Rock Love“ verdeutlichte schon ein bißchen, in welche Richtung Steve Millers Musik nun laufen würde. Er schloß sich dem allgemeinen Trend an, griff zur akustischen Gitarre und legte mehr Wert auf den Gesang. Die letzte LP nun führt diese Entwicklung fort. Sie beinhaltet zum großen Teil kleine Liedchen, teils im Happy-Go-Lucky-Sound, teils sind es schnulzige Liebeslieder. „Love's Riddle“ und „Nothing lasts“ sind zwei solcher Liebeslieder. Steve singt leise und zärtlich zur akustischen Gitarrenbegleitung. Ein paar Violinen begleiten ihn. Den Titel-Song „Journey from Eden“ allerdings finde ich sehr schön. Schön jetzt im wahrsten Sinne des Wortes gebraucht. Ben Sidran hat hier wirklich schöne Vocal-Sätze arrangiert. Die Mamas & Papas könnten es kaum besser.

„Enter Maurice“ nun zeigt einen ganz anderen Steve Miller. Das Stück ist etwas schneller. Steve spricht den Text. Einige Leute singen im Hintergrund kreuz und quer durcheinander. Erinnerungen an die Stoneground werden wach.

Steve pfeift in „The sun is going down“ eine Strophe des Liedes. Einer der wenigen

interessanten Augenblicke auf dieser LP. Was ich besonders bedaure ist die Tatsache, daß Steve seine Fähigkeiten auf der elektrischen Gitarre kaum zur Geltung kommen läßt. Nur in „Fandango“ ist ein scharfes Gitarrensolo zu hören.

Nun, ich verlange nicht, daß Steve die Sensibilität und Zärtlichkeit der Songs dieser LP durch aggressive Gitarrenläufe zerstört. Aber wenn man Steve Miller von der Bühne her kennt, weiß man, daß er ein phantastischer Gitarrist ist und man kann ihn zweifellos zu den weltbesten Gitarristen zählen. Auf dieser LP ist dieser Fähigkeit leider in keiner Weise Rechnung getragen.

Man mag von dieser LP halten was man will, ich bin ein wenig enttäuscht.

Wilfried Lilie

Dreams:

Imagine My Surprise (CBS S64597)
Dreams macht keine verträumte Musik und schon gar keine Musik zum Träumen. Im Gegenteil: Dreams-Musik ist geprägt von einfallreichen kompakten Bläsesätzen, einem flexiblen sicheren Rhythmus, für dessen Drive und Komplexität der „Elvin Jones“ des Jazz-Rock Billy Cobham (früher bei Miles Davis, Horace Silver etc., heute u. a. Mitglied des John McLaughlin Mahavishnu Orchestra) sorgt und den Lead-vocals von Eddie Vernon (aggressive Shouter-Stimme) bzw. des Bassisten Will Lee (jugenhafte Folk-Rock-Stimme).

Den wichtigsten Einfluß auf den Sound der Gruppe besitzt wohl Leader und Trompeter Randy Brecker, der sowohl seine Jazzvergangenheit (Horace Silver u. a.), als auch seine Rockerfahrungen als Gründungsmitglied von Blood, Sweat & Tears in die Arrangements einbringt. Apropos BS & T. Man hat oft versucht, Verbindungen zwischen Gruppen wie Chicago, BS & T, Chase usw. herzustellen. Wer kopiert wen? und ähnliche müßige Fragen. Und gerade Dreams setzt sich doch wenigstens in einem Punkt von den genannten Gruppen ab. Während diese nämlich den Gesang einem Leadsänger mit mehr oder weniger ausgeprägter Stimme überlassen, setzt Dreams hinter die Lead-Stimme häufig Background-vocals, die sich z. T. sehr gut mit den Bläseriffs mischen und so einen sehr vollen Sound ermöglichen.

Die Stücke der Platte sind sehr straff arrangiert und lassen nur gelegentlich Platz für kurze Soloimprovisationen. Ein Stück mit größerem Spielraum für spontanes Musizieren (etwa vergleichbar mit der Dreams-Suite auf der ersten LP der Gruppe) fehlt leider. Lediglich das Ende des letzten Takes der Platte „Imagine My Surprise“ ist „a complete surprise“. Über einem glatten Schlagzeugbeat (Billy Cobham mit feiner Fill-in-Besentechnik) hat Randy Brecker ein sehr jazziges Solo auf der gestopften Trompete und hält anschließend mit Gitarrist Bob Mann ein lustiges Zwiegespräch, wobei Randy im „Hühnchen-Seat“-Stil singt und Bob der Gitarre mit Hilfe des WaWa-Pedals „Chicken-Töne“ entlockt. Ein interessanter freier Puls entwickelt sich unter dem rezitierenden Randy, dann steigt noch Don Grohnick mit halligen E-Piano-Phrasen ein, und Randy läßt ein Vöglein zwitschern. Die restlichen acht Stücke der Platte sind – leider – so stark gestrafft, daß nur jeweils ein kurzer Solospot für den talentierten Tenoristen Mike Brecker („Child of Wisdom“), der sich stilistisch irgendwo zwischen King Curtis und Pharoah Sanders bewegt, und den Posaunisten Barry Rogers („Here She Comes Now“) abfällt.

Insgesamt betrachtet, ist es Dreams auf dieser neuen LP nicht ganz gelungen, das beachtlich hohe musikalische Gesamtpotential voll auszuschöpfen. Es wurde m. E. zu viel Gewicht auf das kompakte Arrangement und dessen konzentrierte Durchführung gelegt, dabei aber der Raum für spontanes Musizieren vergessen. Ein Fehler, der umso schwerer wiegt, wenn man das improvisatorisch-kreative Können etwa der Gebrüder Brecker oder des Drummers Billy Cobham kennt.

Thomas Wind



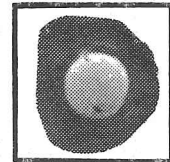
EULENSPYGEL BITTET ZUM »AUSSCHUSS«



»Ausschuß«
Die Platte in Wellpappe
hat die Best.-Nr. 28780-5 U
und kostet 22 Mark.
(Empfohlener Endverkaufspreis)

Aufgenommen im Apple Studio, London
Produced by Wolfgang M. Schmidt/
Peter Springer

Spiegelei



7 Stuttgart 1
Libanonstraße 3-5

FLASH

Preis:
1,- DM
1,40 sfr
8 sh

Zeitschrift für progressive Musik 10. Juli 1972 Nr. 12 H 20480 E



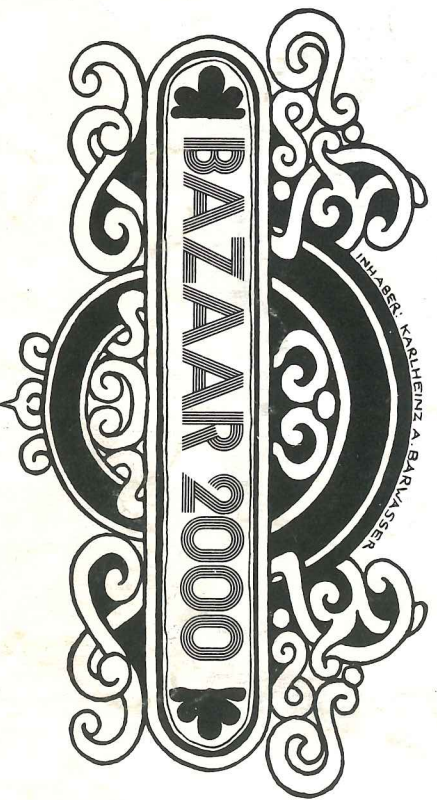
mercedes benz

*I like to do a song of great social
'n political import
it goes like this:*

Oh, Lord, won't you buy me a Mercedes Benz
my friends all drive Porsches
I must makin' a-mens
worked hard all my life time
no help from my friends
so, oh, Lord, won't you buy me a Mercedes Benz
oh, Lord, won't you buy me a colored TV
darlin' for dollars is trying to find me,
I wait for delivery each day until three,

so, oh Lord, won't you buy me a colored TV,
oh, Lord, won't you buy me a night on the town,
I'm counting on you, Lord,
please don't let me down,
prove that ya love me,
and buy the next round,
oh Lord, won't you buy me a night on the town,
everybody —
oh Lord, won't you buy me a Mercedes Benz,
my friends all drive Porsches,
I must make a-mens,
worked hard all my lifetime
no help from my friends,
so, oh Lord, won't you buy me a Mercedes Benz.
That's it.

4 DM PER NN.



4618 KAMEN KÄMERSTR. 28

