

Begegnungen The World Meets Jazz

Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Band 10
Eine Veröffentlichung des Jazzinstituts Darmstadt
herausgegeben von Wolfram Knauer

Die Übersetzung der Beiträge von Andrew Hurley, Timothy Mangin und Gilad Atzmon besorgte Wolfram Knauer.

Bildnachweis: Nicht bei allen der in diesem Band verwandten Fotos konnte der Fotograf ermittelt werden. Sollten Inhaber von Bildrechten unberücksichtigt geblieben sein, bitten wir sie, sich mit dem Verlag bzw. dem Herausgeber (Jazzinstitut Darmstadt) in Verbindung zu setzen.

© Jazzinstitut Darmstadt, 2008

Bessunger Straße 88d, 64285 Darmstadt

Tel. 06151-963700, Fax 06151-963744

jazz@jazzinstitut.de

www.jazzinstitut.de

Das Jazzinstitut Darmstadt ist ein Kulturinstitut der Stadt Darmstadt.

Alle Rechte vorbehalten, Wolke Verlag Hofheim, 2008

Originalausgabe

Gesetzt in Garamond

Satz: Wolke Verlag, Hofheim

Druck: Fuldaer Verlagsanstalt

Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

unter Verwendung zweier Illustrationen

von Roland Stein, Frankfurt a.M., und Friede Breyer

ISBN 978-3-936000-04-7

Inhalt

Vorwort	7
Andrew W. Hurley: But Did the World Meet Jazz? Ein Blick hinter Joachim Ernst Berendts Plattenreihe „Jazz Meets the World“	17
Martin Pfeiderer: The World Meets Jazz Zur Ästhetik des Jazz im Zeitalter der Globalisierung.	45
Maximilian Henderl: Jazz oder nicht Jazz? Rollenpolyphonie und ihr Vorkommen auch außerhalb des Jazz	67
Torsten Eßer: Jazz in Lateinamerika – Eine periphere Erscheinung?	76
KONZERTFOTOS: 1. Karl Berger Sextet „In the Spirit of Don Cherry“ 2. Cyminology	
Wolfram Knauer: Blowin' Up a (European) Storm. Eine Annäherung an die Personalstile von Harry Beckett, Tomasz Stańko und Enrico Rava.	113
Gerhard Putschögl: Flamenco Jazz	131
Timothy R. Mangin: Cosmopolitan Roots Jazz im Senegal.	155
KONZERTFOTOS: Gilad Atzmon & Orient House Band	
Gerhard Kubik: Referentielle Elementarpulsationen Bemerkungen zur konzeptuellen Welt unseres Jazz aus dem südlichen Afrika	187
Günther Huesmann: John Zorn und der japanische Traditionsbegriff ..	195

Ralf Dombrowski: Das Originale und das Originelle Techniken kultureller Aneignung am Beispiel des Oriental Jazz	219
KONZERTFOTOS: Ben's Belinga Quartet	
Gilad Atzmon: Jazz und Jihad Ein (Bird-)Fundamentalist erklärt seine Sicht des Jazz	241
Karl Berger: Skizzen weltmusikalischer Erfahrungen	255
KONZERTFOTOS: Workshop mit Steven Bernstein	
Harald Justin: Jazz und World Music Im Fadenkreuz des Kulturkampfes	275
Autorenbiographien	303
Register	307

„The World meets Jazz“

Jazz als eine Geschichte der Begegnungen

Vorwort

In der Jazzgeschichte spricht man vom kulturellen Schmelztiegel New Orleans und tatsächlich war die Vermischung kultureller Traditionen mit ursächlich für die Entstehung des Jazz. Als improvisierte Musik war der Jazz aber immer auch eine produktive Musik, dazu in der Lage, Einflüsse aus anderen kulturellen Welten aufzugreifen, oder Musikern anderer kultureller Traditionen zu ermöglichen, sich im Jazz auszudrücken, ohne dabei vollständig auf die eigene kulturelle Herkunft zu verzichten.

In den 1950er Jahren begannen Jazzmusiker sich verstärkt mit nicht-westlichen Kulturen auseinanderzusetzen. Anfangs gab es Projekte, in denen Musiker sich auf vermeintliche afrikanische Wurzeln stürzten. In den 1960er Jahren sorgte das Interesse vieler Musiker an neuen spirituellen Erfahrungen für ein stärkeres Interesse an indischer und asiatischer Musik. Zur gleichen Zeit emanzipierte sich der europäische Jazz mehr und mehr von den amerikanischen Vorbildern, denen er zuvor vor allem nachgeeffert hatte. Musiker besannen sich auf ureigene Traditionen, nutzten Material aus ihrem Volksmusikschatz, regional spezifische Instrumente oder vermengten die afro-amerikanische Jazzsprache mit harmonischen, melodischen und rhythmischen Versatzstücken eigener Kultur. Irgendwann in den 1960er Jahren machte das Schlagwort von der Weltmusik die Runde. Die Begriffe Weltmusik oder World Music standen für eine vermeintliche ästhetische Offenheit, für eine Art Anti-Kulturimperialismus. Tatsächlich aber war die Vermischung der Traditionen oft vor allem von den an solchen Projekten beteiligten westlichen Musikern gewollt. Traditionelle Musiker aus Asien, Nordafrika oder anderen (möglichst) entlegenen Gebieten der Welt sahen ihre eigene Musik nicht so sehr als Kunstmusik im westlichen Sinne, sondern lebten nach wie vor mit der Tatsache, dass ihre Musik innerhalb ihrer Gesellschaft eine klar umrissene Funktion erfüllte. Joachim Ernst Berendts Plattenreihe „Jazz Meets the World“, für die er ganz bewusst Jazzmusiker mit traditionellen Musikern aus Indien, Bali, Spanien, Brasilien, Indonesien, Japan, Tunesien, der Schweiz und anderen Ländern zusammenbrachte, war ein wichtiger Grundstein für die bald aufkommende Weltmusik-, später Ethnojazz-Welle.

Die anfängliche Idee einer Begegnung der Kulturen wandelte sich in den 1970er Jahren hin zu einer Fusionsidee, bei der Musiker zusammenfanden, die dem jeweils anderen musikalischen Idiom offen gegenüberstanden. Gegenseitiger Respekt, ein wirkliches musikalisches Kommunikations- und Austauschbedürfnis

schien es da zu geben, von Jazzmusikerseite aber vor allem das Interesse an anderen Sounds, rhythmischen Modellen, formalen Strukturen, die die herkömmliche Grammatik der Jazzimprovisation erweitern könnten.

Die Postmoderne fand ihren Widerhall im Jazz in einer Phase, die keinen wirklichen Stilbegriff mehr kannte, aber allgemein als eklektisch beschrieben wird, einer Zeit, in der Musiker sich aller möglichen Traditionen bedienten, die für ihr Konzept interessant sein könnten. In dieser eklektischen Stilvielfalt wirkte vieles in der Buntheit des Ansatzes beliebig, nicht nur dann, wenn Musiker sich des Stilmittels der Collage bedienten. Man experimentierte mit den (zuvor) ungewöhnlichsten Situationen, brach sämtliche Genregrenzen auf, nutzte klassische Kompositionstechniken, indische Rhythmen, arabische Melismen, die Tradition der jiddischen Musik, Folklore aller möglichen europäischen und außereuropäischen Regionen einschließlich solcher Folklore, die gar keine wirkliche war: die imaginäre Folklore nämlich, die zum System erhob, dass Folklore in der Regel eine kulturelle Heimat beschreibt, die in der modernen Welt fragwürdiger denn je geworden ist.

GLOBALISIERUNG ODER McDONALDISIERUNG? AUTHENTIZITÄT UND IDENTITÄT

Es gibt viele, die klagen, die Globalisierung würde die kulturelle Diversität der Welt minimieren. Von McDonaldisierung ist die Rede und von einer Art Kulturimperialismus, in dem Menschen fast überall auf der Welt mit vergleichbaren Kulturidealen aufwachsen – in Popmusik, der Mode- wie der Konsumwelt. Es ist viel dran an solchen Klagen, doch lässt sich die Änderung der Welt schlecht aufhalten, und kulturell läuten diese Änderungen durchaus auch gegenläufige Entwicklungen ein. Die Kommunikation der globalisierten Welt geht eben nicht nur in eine Richtung. Amerikanische Popmusik ist vielleicht in den hintersten Winkeln dieser Erde zu hören, doch zugleich finden arabische Melismen seit Jahren Eingang in das grundlegende Stilrepertoire eines jeden Popsängers. Und wenn auch die Jugend dieser Welt überall zu Techno und elektronischer Musik tanzen mag, so lebt doch auch die regionale Identität weiter, wenn sich etwa vor Santa Croce in Florenz jeden Abend jugendliche Cliquen treffen, um zur Gitarre italienische Trink-, Spott- und Liebeslieder zu intonieren. Die regionalen Blaskapellentraditionen seien in Gefahr, mahnen Kenner italienischer oder französischer Dorfmusik. Daneben aber arbeiten Musiker wie Paolo Fresu ganz bewusst mit Bandas, Hans Kennel mit Schweizer Alphörnern, machen aufmerksam auf die kreativen Potentiale ihrer eigenen Heimat. Tatsächlich also sind es oft genug gerade Jazzmusiker, die der Globalisierung eine Rückbesinnung auf individuel-

le Traditionen, auf die Region entgegensetzen. Und die Hörer sind gerade von der Loslösung der traditionellen musikalischen Werte aus ihrer ursprünglichen Funktionalität fasziniert, entdecken das Hipness-Potential nicht nur im Verweis auf eigene, sondern (und gerade auch) in solchem auf ganz fremde Traditionen, die doch als deutliche Volkstraditionen wahrgenommen werden. Der Jazz mit seinem ästhetischen Postulat der eigenen individuellen Stimme scheint dabei für die Mode des Authentischen besonders anfällig zu sein. Gerade die Diskussionen der jüngsten Zeit gehen ja in solche Richtungen: Kann es „authentisch“ sein, als europäischer Jazzmusiker den amerikanischen Vorbildern nachzueifern? Wieviel eigene Tradition verträgt der Jazz, um nach wie vor Jazz zu bleiben? Und sind die vielen Annäherungen von Jazzmusikern an ethnische Traditionen zugleich auch – und zwar von beiden Seiten, Musikern wie Publikum – ein Versuch, die Authentizität der verlorenen eigenen Wurzeln zu restituieren?

Exkurs: Ein paar Anmerkungen zum Selbstverständnis des europäischen Jazz

Vor drei Jahren veröffentlichte der britische Kritiker Stuart Nicholson ein Buch mit dem Titel „Is Jazz Dead? Or Has It Moved to a New Address“ (New York 2005: Routledge), in dem er argumentierte, dass die interessantesten Entwicklungen im heutigen Jazz in Europa und nicht in den USA stattfänden. Es gibt gute Gründe dafür, dass der Jazz in Europa recht innovativ ist: Clubs in fast jeder größeren Stadt; unzählige Festivals; in vielen Ländern ein öffentlich-rechtliches Rundfunksystem mit regelmäßigem Jazzprogramm; öffentliche Förderung für Musiker, Konzerte, Festivals, Workshops; Jazzstudiengänge, die den besseren Jazzschulen in den USA in nichts nachstehen; Ensembles, die öffentliche Subventionen erhalten; Rundfunk-Bigbands, deren Musiker ein festes Monatsgehalt erhalten und die Komponisten und Arrangeuren die Möglichkeit geben, ihre Stücke live aufzuführen (und aufzunehmen) ... und weit mehr.

Junge europäische Musiker wuchsen in einem System auf, in dem ihnen – zumindest in den meisten Regionen Westeuropas – Kulturförderung und die eben beschriebene Infrastruktur selbstverständlich war. Sie wuchsen mit anderen Vorbildern auf als ihre Vorgängergeneration. Natürlich John Coltrane, aber eben auch Jan Garbarek und Heinz Sauer und Evan Parker. Natürlich Miles Davis, aber auch Enrico Rava und Tomasz Stańko und Manfred Schoof. Natürlich Bill Evans, aber auch Martial Solal und Joachim Kühn und Esbjörn Svensson. Die gegenwärtige Generation von Jazzmusikern ist die erste Generation, die gleichermaßen auf europäische Jazzmusiker als Vorbilder schaut wie auf die amerikanischen Jazzlegenden. Und das ist nun wirklich ein entschei-

dender ästhetischer Wandel. Diese Generation muss sich nicht mehr von den amerikanischen Vorbildern des Jazz „emanzipieren“. Das wurde schon getan. Sie hat die Freiheit und das Selbstbewusstsein, ihre eigenen Wege zu gehen, ihre eigenen Ideen zu entwickeln ohne dass sie dabei dauernd an die Befreiung vom übermächtigen amerikanischen Einfluss denken muss.

Viele Amerikaner, mit denen ich mich unterhalte, verstehen nicht, warum sich der europäische Jazz in den letzten Jahren so enorm um sich selbst zu drehen scheint. Sie haben das Gefühl, dass Europäer da eine seltsame Art einer ästhetischen Opposition aufbauen. Einige Amerikaner, mit denen ich gesprochen habe, sehen, was da auf der europäischen Jazzszene geschieht, als den Versuch eines kulturellen „Ausradierens“ („erasure“), als eine Verleugnung der afro-amerikanischen Wurzeln und der schwarzen Beiträge zu dieser Musik.

Ich höre schon mal von einem stärkeren Nationalismus in den europäischen Jazzszenen, von Protektionismus, Programmgestaltungen, die amerikanische Musiker mit Absicht außen vor ließen. Wenn ich mich mit Kollegen unterhalte, die in Europa herumgeistern sind und sich selbst ein akustisches Bild von den neuen Entwicklungen hierzulande gemacht haben, dann höre ich durchaus auch Zustimmung: Ja, es passiere jede Menge Spannendes im europäischen Jazz unserer Tage, dank all der oben beschriebenen strukturellen Gegebenheiten. Aber auch diese Kollegen fühlen sich unwohl mit den ästhetischen Schlüssen, die sie bei einigen Europäern erraten, jenem falschen Stolz nämlich, dass nun endlich die Europäer den Jazz vermeintlich „besser“ spielen könnten als die Amerikaner.

Ein jeder solcher Vergleich („besser“, „schlechter“) ist natürlich von vornherein Unsinn. Ich erkläre die ganze Diskussion gerne mit einem Hinweis auf den stärker gewordenen Wettbewerb auf dem europäischen Markt. Vor nur 15 oder 20 Jahren (also bis kurz nach der „Wende“, dem Fall des Eisernen Vorhangs) konkurrierten Europäer vor allem mit amerikanischen Musikern. Nun aber sind auch die europäischen Nachbarn eine ernstzunehmende Konkurrenz geworden. Öffentliche Förderung und Subventionen sind mehr und mehr zu einer Investition in den Kulturexport geworden, mit der die nationale Position auf dem wachsenden europäischen Markt gestärkt werden soll.

All solche politischen Entwicklungen beeinflussen – ob nun bewusst oder unbewusst – das Selbstverständnis der Jazzszene. Zum ersten Mal kann man heutzutage mit europäischem Jazz ein größeres Publikum erreichen als beispielsweise mit einer ähnlich bekannten amerikanischen Band. Wichtiger noch aber ist die wachsende Konkurrenz zwischen den verschiedenen europäischen Jazzszenen. Zu den Mitteln, mit denen diese Konkurrenz ausgefochten wird, zählen auch die unterschiedlichen Förder- und Subventionsmaßnahmen, die den Musikern ganz spezifische Vor- oder Nachteile geben.

Nicholson's Buchtitel (und eigentlich sein ganzes Buch) ist natürlich eine Polemik. Es ist eine Polemik, die aus einem bestimmten Diskurs heraus entstand, der in Europa ganz offensichtlich existiert. Ich behaupte, dass jeder Musiker, den man fragen würde, Respekt und Dankbarkeit gegenüber dem amerikanischen Jazz und der afro-amerikanischen Geschichte hinter dieser Musik bezeugen würde, egal wohin seine eigene musikalische Entwicklung geht. Das Grundgefühl ist, wie ich denke, immer noch ein Bewusstsein für die afro-amerikanischen Ursprünge dieser Musik, eine Tradition, auf die jeder, mit dem ich spreche, stolz ist. Wie bei allen Traditionen allerdings hindert dieser Stolz die Musiker nicht, innerhalb des Jazzidioms ihren eigenen Dialekt zu finden, der sich grundlegend von der amerikanischen Jazzsprache unterscheiden mag.

Jazz steht auch heute noch immer für Amerika, aber nicht mehr für Amerika allein. Der Jazz war als Musiksprache wohl gerade deswegen so erfolgreich, weil er Menschen überall auf der Welt ermutigte, ihn als ihre eigene musikalische Sprache zu betrachten – denn im Jazz musste ein jeder, nachdem er den Geist von swing, groove und blue notes gespürt hatte, auch sich selbst einbringen, sich mit der Musik identifizieren, selbst ein Teil der ganz eigenen Jazzentwicklung werden. Für uns in Deutschland gilt (und gleiches ließe sich auch für andere Jazzszenen konstatieren): Heute ist der Jazz auch ein Teil der deutschen Musikgeschichte. Nicht als amerikanische Musik, sondern als deutsche Musik mit einer amerikanischen Herkunft.

Um solche und ähnliche Fragen ging es auch beim 10. Darmstädter Jazzforum: Ist der Jazz tatsächlich zu einer Weltmusik geworden? Geht dem Jazz in der Aneignung und Vermengung der Traditionen seine afro-amerikanische Seite verloren? Oder stimmt, was George Lewis postuliert: „African-American music, like any music, can be performed [or composed or conceived] by a person of any ‚race‘ without losing its character as historically Afrological“? Waren die Begegnungen zwischen Jazz und anderen Traditionen tatsächlich in der Hauptsache musikalische Missverständnisse, sprachen die sich Begegnenden dabei meist aneinander vorbei? Oder lösten sie nicht selbst dann eine Reflexion über die eigene musikalische Sprache aus, wenn das Resultat der Begegnung vielleicht nicht ganz so zufriedenstellend verlief? Wo finden sich im Einheitsbrei der heutigen Musiklandschaft noch individuelle Stimmen, die wie ein Bekenntnis zur Regionalität wirken mögen? Bestimmt überhaupt noch Regionalität, Verwurzelung oder auch nur die Faszination von Verwurzelung das Selbstverständnis von Jazzmusikern? Oder ist die ganze Diskussion um die Ortsbestimmungen in der Musiklandschaft tatsächlich ein durch und durch revisionistisches Konzept, dem globalisierten 21sten Jahrhundert nicht angemessen?

Das 10. Darmstädter Jazzforum versuchte im Oktober 2007 eine Bestandsaufnahme. Oder zumindest eine teilweise Bestandsaufnahme, indem es auf diverse Facetten dieser Entwicklung blickte, nach dem Woher, dem Warum, dem Wohin und dem Wofür fragte. Wie so oft überwogen auch in Darmstadt die Fragen, viel zu aktuell ist das Thema, als dass gültige Antworten möglich wären. Aber zum Nachdenken anregen über die Tendenzen, die durchaus hörbar sind im Jazz unserer Tage, das ist sicher gelungen bei der Darmstädter Tagung, deren Beiträge diesem Buch als Basis dienten.

Zum Hinterfragen hatten wir einmal mehr Theoretiker wie Praktiker eingeladen, Musikwissenschaftler, Historiker, Journalisten und Musiker, um die unterschiedlichen Seiten des Themas zu beleuchten. Und so enthält dieser 10. Band unserer Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung recht unterschiedliche Ansätze, sich dem Jazz und seiner neuen (alten) Weltläufigkeit zu nähern. Andrew Hurley klopft Joachim Ernst Berendts legendäre Plattenreihe „Jazz meets the World“ auf die Wahrheit des Titels ab und fragt provokant: „But did the World meet Jazz?“. Maximilian Hendler schaut auf alternative Entwicklungen zur Jazzgeschichte und deckt dabei auf, dass das Thema der Begegnung schon weit vor Berendt ein ganz wichtiges war. Torsten Eßer nimmt die Jazzentwicklung in Lateinamerika unter die Lupe und stellt dabei auch die Frage nach dem Verhältnis der vielen kleinen Brüder zu ihrem großen Bruder, der sich gern alles vereinnahmend einfach als „Amerika“ bezeichnet. Zu den *case studies* des 10. Darmstädter Jazzforums gehört eine Auseinandersetzung mit den Trompetern Tomasz Stanko, Enrico Rava und Harry Beckett (Wolfram Knauer), mit John Zorn und seinen Japan-Erfahrungen (Günther Huesmann), mit der Vermischung von Flamenco Nuevo und afro-amerikanischem Jazz (Gerhard Putschögl), mit Jazz im Senegal (Timothy Mangin) sowie mit grundlegend anderen rhythmischen Auffassungen afrikanischer Musik und ihrer Übertragung auf den Jazz im südlichen Afrika (Gerhard Kubik). Weitere Beiträge diskutieren etwa diverse Ansätze, arabische Traditionen und Jazzimprovisation miteinander zu verbinden (Ralf Dombrowski), sowie die Frage, was den Jazz im Zeitalter der Globalisierung eigentlich noch ausmacht (Martin Pfeiderer). Und schließlich kommen auch zwei Musiker zu Wort: der israelische Saxophonist, Autor und streitbare Verfechter eines Friedens zwischen Israelis und Palästinensern Gilad Atzmon, sowie Karl Berger, der in den 1960er Jahren mit Don Cherry in die USA ging und 1971 in Woodstock zusammen mit Ornette Coleman das Creative Music Studio gründete, das schon früh über die Grenzen des herkömmlichen Jazzbegriffs hinwegblickte. Zum Schluss schaut Harald Justin auf die ästhetische Gegenwart der kulturellen Verflechtungen von Jazz und World Music.

Das Darmstädter Jazzforum ist eine einzigartige Veranstaltungsform zwischen Fachsymposium, Workshop und Konzertreihe. Im Oktober 2007 beleuchtete ein sehr unterschiedliches Konzertprogramm die verschiedenen Seiten der angerissenen Thematik. Karl Berger ließ im Sextett mit Steven Bernstein und anderen den „Spirit of Don Cherry“ wiederaufleben. Bernstein arbeitete daneben mit Musikern aus der Rhein-Main-Region in einem Workshop zusammen. Die Berliner Band Cyminology, heißt es, spiegele die multikulturelle Gesellschaft in Deutschland wider – in den Biographien der Bandmitglieder auf jeden Fall, aber auch in den auf Farsi vorgetragenen Texten der Sängerin Cymin Samawatie. Gilad Atzmons Orient House Ensemble reflektierte durch die Brille des Jazz auf chassidischen Klezmer genauso wie auf andere musikalische Traditionen des Nahen Ostens. Am letzten Abend war Ben's Belinga mit seinem Quartett zu hören. Den Saxophonisten bezeichnete die westafrikanische Musiklegende Manu Dibango als legitimen musikalischen Nachfolger. Belinga spielt mit an Rollins und Coltrane orientiertem Ton und verbindet afro-karibische und westafrikanische Rhythmik und Harmonik mit der Komplexität des Jazz.

Das 10. Darmstädter Jazzforum fand, wie gewohnt, in lockerer und freundschaftlicher Atmosphäre statt. Die erfolgreiche Durchführung wurde durch jede Menge Helfer ermöglicht, denen an dieser Stelle gedankt werden soll. Hier geht mein Dank zu allererst an meine Kollegen, Doris Schröder und Arndt Weidler, die für viele der Vorbereitungen verantwortlich zeichneten, ihre eigenen Ideen einbrachten und umsetzten, die inhaltlichen Seiten des Symposiums (und dieses Buches) kritisch begleiteten. Jan-Peter Ibs, Charlotte Schick, Katrin und Günter Schapka sowie Helmut Lücke halfen mit, das Symposium technisch über die Bühne zu bringen. Die Mitarbeiter der Centralstation und des Kulturzentrums Bessunger Knabenschule sorgten dafür, dass sich sowohl die Musiker als auch das Publikum bei den abendlichen Konzerten wohl fühlten. Finanzielle Unterstützung zum 10. Darmstädter Jazzforum erhielten wir vom US-Generalkonsulat Frankfurt, das uns insbesondere die Durchführung des Workshops mit Steven Bernstein ermöglichte. Dem Kulturamt der Stadt Darmstadt sei Dank für die Überlassung der Räumlichkeiten im John-F.-Kennedy-Haus (Literaturhaus), in denen das Symposium abgehalten wurde, seine Mitarbeiter halfen uns darüber hinaus wie gewohnt bei der finanzbürokratischen Abwicklung der Veranstaltung. Roland Stein entwarf das Programmheft, das ansprechende Plakat und wirkte auch an der Covergestaltung des vorliegenden Bandes auf der Basis einer Illustration von Friede Breyer mit; Herbert Fritz, Wilfried Heckmann, Günter Schapka und Mathias Mankus begleiteten das Jazzforum außerdem mit ihren Kameras und stellten uns die in diesem Band publizierten Fotos zur Verfügung. Der wichtig-

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

Wolfram Knauer, September 2008

