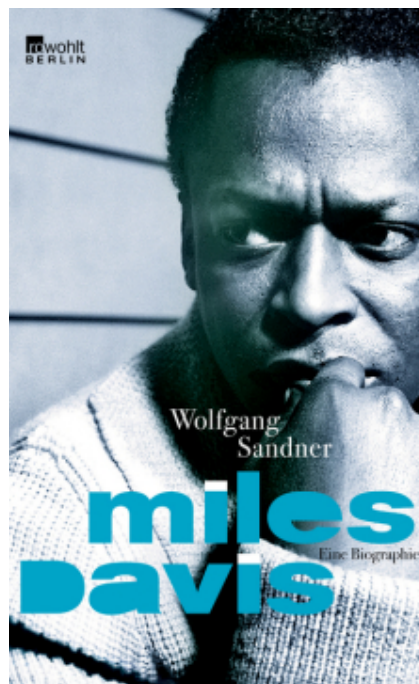


Leseprobe aus:

Wolfgang Sandner

Miles Davis



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf rowohlt.de.

inhalt

vorwort 9

- Eins* **zur rechten zeit** 11
Zwei **spielend lernen** 35
Drei **auswandern** 69
Vier **das fremde und das eigene** 103
Fünf **die renaissance** 139
Sechs **die meisterschaft** 163
Sieben **das gravitationszentrum** 199
Acht **die große pause und die letzten
jahre** 227
Neun **das erbe** 257

diskographie 275

bibliographie 295

bildnachweis 297

danksagung 299

vorwort

Jedes Instrument ist die Verlängerung der Zunge. Immer wieder muss man sich das bewusstmachen, wenn man es mit musikalischen Künstlern zu tun hat. Musiker reden, wenn sie spielen. Und sie haben oft nichts zu sagen, wenn sie reden. Man sollte nicht enttäuscht sein, wenn man mit ihnen spricht und nicht das erfährt, was man wissen will. Man sollte sich lieber anstrengen zu verstehen, was sie sagen, wenn sie spielen.

Es war im Jahr 1960. Miles Davis gastierte mit seinem Quintett in Deutschland. Die Combo trat auch in der Frankfurter Kongresshalle auf. Etwas faszinierend Unnahbares ging von den fünf Musikern aus, die so stoisch aneinander vorbeispielten, und ich fragte mich, was Miles Davis mir mit seiner Trompetenzunge sagen wollte. Denn für mich stand fest, dass der Trompeter, der da auf der Bühne stand, mir ganz persönlich etwas mitteilen wollte. Aber Miles Davis, dieser große Mystiker, hat mir seine Botschaft nicht direkt in die Hand gedrückt. Er hat sie in eine Flasche gesteckt und ein Etikett daraufgeklebt mit einer Zeile von Dylan Thomas: «O make me a mask». Dann hat er einen Korken auf die Flasche gesteckt und sie ins Meer meines Unterbewusstseins geworfen. Viele Jahre später ist die Flaschenpost am Strand meines Gedächtnisses angespült worden. Ich habe die Flasche geöffnet, die Botschaft gelesen und geglaubt, sie verstanden zu haben.

Dann bin ich wieder in ein Konzert von Miles Davis gegangen und habe seine neueste Aufnahme angehört. Aber dabei

habe ich eine Überraschung erlebt. Die alte Botschaft hat mir nichts genützt, denn ich bekam eine weitere Flaschenpost mit einem anderen Inhalt, und die Geschichte begann von Neuem. So ist es mir viele Male mit der Musik von Miles Davis ergangen. Immer wieder Flaschenpost. Heute, fünfzig Jahre nach der ersten Begegnung, weiß ich zumindest, was mit für die Größe von Miles Davis verantwortlich gewesen ist: dass er stets neue Botschaften ausgesandt hat, nie stehenblieb, immer vorauseilte. Ich werde wohl noch Jahre mit seiner Flaschenpost verbringen.

Noch etwas ist mir sofort aufgefallen. Miles Davis begann nicht einfach zu musizieren, er trat auf – wie ein Schauspieler, der sich nicht irgendwie auf die Bühne schlich, sondern mit dem ersten Schritt schon klarstellte: Hier bin ich, und das habe ich zu sagen. Sein Gespür für Dramatik, vor allem wenn er flüsterte, war beispiellos.

Machen wir uns nichts vor, Biographien sind Bekenntnisse. Gegen den eigenen Geschmack, die eigene Anschauung und die eigene ästhetische Vorliebe kann man sich kaum einmal dem Leben und dem Werk eines anderen Menschen annähern. Es gibt wenige Jazzmusiker, die so intensiv gelebt haben, so innovativ gewesen sind, mit ihrem schillernden Werk und ihrem wechselhaften Leben so viele Kontroversen ausgelöst haben wie Miles Davis. Das taugt allemal als Stoff für Biographien. Aber machen wir uns auch darin nichts vor: Es können eben nur Annäherungen sein. Einem verwirrten Interviewer hat Miles Davis schließlich einmal den weisen Satz mitgegeben: «Wenn du alles verstündest, was ich sage, wärst du ich.»

Eins zur rechten zeit

Das goldene und das korrupte, das hektische und das überschäumende, das anarchische und das avantgardistische, das dröhnend ins Verhängnis taumelnde Jahrzehnt: Das waren die zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Man nannte sie auch das «Jazz Age». Es begann am 16. Januar 1919 mit der Ratifizierung der achtzehnten Änderung zur amerikanischen Verfassung. Mit ihr sollte ein rigoroses Alkoholverbot durchgesetzt werden. Es wurde die einzige Verfassungsänderung des Landes, die man später wieder aufhob. Und es endete mit dem galoppierenden Kursverfall am 25. Oktober 1929, dem historischen Schwarzen Freitag, an dem die Börse von New York zusammenbrach und die Welt in eine große Depression stürzte.

Den schrägen Rhythmus für dieses turbulente Jahrzehnt, von dem vergnügungssüchtige Zeitgenossen hofften, es würde ewig dauern, hatten die Ragtime-Pianisten vorgegeben. Danach war nicht mehr genau auszumachen, ob die Jazzmusiker den Takt für den kollektiven Tanz auf dem Vulkan bestimmten oder doch eher die Gangstersyndikate, die den Jazz als Tarnkappe für ihre dubiosen Geschäfte in den illegalen Saloons und Flüsterkneipen, den Bordellen und Tanzhallen benutzten. Aber wie man auch immer die Szene beurteilen mag, in jenen Tagen profitierten Jazz und Halbwelt voneinander und bildeten eine unauflösliche, auch für die bürgerliche Gesellschaft attraktive Interessengemeinschaft. Wer sich dieser Epoche nähern will, tut gut daran, sich den Klang von Louis «Satchmo»

Armstrongs blendender Trompete und Duke Ellingtons exotischem Dschungelstil in Erinnerung zu rufen.

Mitten hinein in dieses «Jazz Age» wurde Miles Davis geboren. Man schrieb das Jahr 1926. Als er knapp fünfundsechzig Jahre später starb, war gerade eine andere Epoche zu Ende gegangen, von der die Welt ebenso angenommen hatte, sie sei für die Ewigkeit bestimmt: der Ost-West-Konflikt und die Teilung der Welt in eine kapitalistische und eine sozialistische Hemisphäre.

Als das Kartenhaus des Sozialismus in sich zusammenfiel, hatte der Jazz seine große Wende schon hinter sich, war der Klang dieser Musik aus den Schmutzecken amerikanischer Großstädte emporgestiegen und zur internationalen Kunstform geworden. Zum Tanzen war er nicht mehr geeignet, dafür aber konnte man ihn wenigstens einmal im Jahr gefahrlos zur traditionellen Gala im Weißen Haus präsentieren. Es sei denn, eine Eartha Kitt, die man fälschlicherweise für eine naive Diva und arglose Nachtclubsängerin gehalten hatte, brüskierte die geladene Gesellschaft um die Präsidentengattin Lady Bird Johnson mit der kritischen Erwähnung eines irrsinnigen Vietnamkriegs.

An dieser Entwicklung des Jazz vom Entertainment zur engagierten Kunst hatte Miles Davis, der schwarze Trompeter aus gutem Hause, wesentlichen Anteil. Vielleicht war er sogar der Musiker, der mehr als alle anderen die Unabhängigkeit des Jazz wie seiner Interpreten vom Unterhaltungswesen verkörperte. Mehr noch als Satchmo, der sich zeitlebens nicht vom ungerechten Image eines Onkel Tom des Jazz befreien konnte und dessen weißes Taschentuch auf viele Schwarze wie eine Fahne der Kapitulation wirkte. Mehr noch als Benny Goodman, der als Klarinettist von Werken Mozarts und Bartóks ohnehin in die Carnegie Hall gehörte. Und sicherlich auch mehr als Charlie Parker, einer der größten Revolutionäre

und einflussreichsten Saxophonisten der Jazzgeschichte. Sein schockierender Lebenswandel war kaum dazu angetan, die immer noch schwelenden Vorurteile einer bildungsbürgerlichen Mittelschicht vom Jazz als einer schlechten Musik für schlechte Menschen aufzulösen.

Miles Davis kam zur rechten Zeit. Er war im Jahr 1945 schon alt genug, um noch mit Charlie Parker zusammenspielen zu können, der an der Spitze der Jazz-Avantgarde marschierte und jene das Fürchten lehrte, die den gleichmäßig schwebenden Swing als den heiligen Gral des Jazz hüteten. Und er war mit neunzehn Jahren doch noch so jung, dass er sich seinen eigenen Weg aus dem Fangnetz des synkopierten Vierteltaktes und der Akkordfortschreitungen suchen konnte. Das sagt sich freilich leicht: zur rechten Zeit. Wer zur rechten Zeit an der rechten Stelle ist, besitzt ein waches Bewusstsein für das spezifische Parfum einer Epoche, für Atmosphäre und Strömungen – nicht nur in der Kunst. Miles Davis hatte viele Charaktereigenschaften, die ihn zu einer außergewöhnlichen Persönlichkeit im Jazz werden ließen. Eine seiner hervorstechenden Fähigkeiten war sein Gespür für Klimawandel, eine andere seine übernatürliche Empfänglichkeit. Er konnte das Gras wachsen hören.

Seine gestopfte Trompete war schon in den ersten Tagen des Cool Jazz Ende der vierziger Jahre so etwas wie das Erkennungsmerkmal des neuen Stils aus Amerika geworden. Im Soundtrack zu dem Thriller «Fahrstuhl zum Schafott» von Louis Malle aber kamen Klang und Zeitgeist, wenn man so will: die schwermütige Trompete von Miles Davis und die neorealistic Nouvelle Vague aus Europa, erst vollends zur Deckung. Bei seinem Paris-Aufenthalt Ende 1957 hatte er die Musik durch Vermittlung des Schriftstellers und Trompeters Boris Vian in einer einzigen Nacht mit französischen Jazzmusikern improvisiert, als sei er ein Nachfahre jener

Lichtspielmusikanten, die um die Jahrhundertwende Stummfilme live begleiteten. Louis Malle hat später erklärt, erst durch die Musik von Miles Davis habe der Film seinen Charakter bekommen, nicht weil sie die Handlung kommentierte, sondern weil sie ihm eine weitere, elegische Qualität hinzufügte.

Der gedämpfte Trompetenton von Miles Davis war so eigentümlich und hat in jener Zeit so viele Nachahmer gefunden, dass er bis heute ausreicht, ein Epochengefühl heraufzubeschwören; ähnlich den Ragtime-Synkopen eines Scott Joplin für die Stimmung der Jahrhundertwende oder wie der Saxophonsatz mit führender Klarinette im Orchester Glenn Millers für die Kriegs- und unmittelbare Nachkriegszeit. Zum Klima der späten fünfziger und beginnenden sechziger Jahre, dem Aufstieg John F. Kennedys und dem globalen Stimmungsumschwung im Zeichen einer bewusst nur auf sich selbst schauenden Jugend, gehören diese ins unendlich Innere zielenden Klänge so fraglos dazu wie die ratternde, in Europa mit angemessener Verzögerung wahrgenommene Straßenpoesie von Jack Kerouac, das unergründlich melancholische Gesicht von Charles Aznavour und eine sich zwischen Jules und Jim schaukelnd emanzipierende Jeanne Moreau.

Als Miles Davis Ende der sechziger Jahre mit seinem Album *Bitches Brew* die Sturmglocken des Rockjazz läutete, seinen grauen Anzug mit hautengen Lederhosen und Fransenhemden vertauschte, den Konzertflügel durch ein elektrisches Fender-Rhodes-Piano, das Schlagzeug durch eine Geräuschbatterie ersetzte und alles durch gigantische Verstärker und Hallgeräte jagte, war der Effekt ein ähnlicher. Da hörte Miles wohl schon voraus, was kommende Generationen, die mit Computer, Mobiltelefon und elektronischem Equipment aufwachsen, als ihre akustische Welt zu identifizieren bereit sein würden.

Aber auch noch in anderer Hinsicht besaß Miles Davis ein



Miles Davis im 30th Street Studio in New York, August 1962.

untrügliches Empfindungsvermögen: für das Verhältnis von Weißen und Schwarzen in einer Gesellschaft, die der afro-amerikanische Schriftsteller James Baldwin einmal als die noch zu vereinigenden Staaten klassifizierte. Es muss Miles Davis sehr getroffen haben, von der falschen Seite des Rassismus bezichtigt worden zu sein. Den Vorwurf aber, er beschäftige in diesen kritischen Nachkriegsjahren mit dem Altsaxophonisten Lee Konitz einen weißen Musiker, wo doch so viele schwarze Brüder arbeitslos seien, hat er mit jener schroffen Souveränität zurückgewiesen, die manche Beobachter als Arroganz missverstanden. Es sei ihm egal, ob ein Musiker schwarz, weiß oder grün sei und Feuer spucke, solange er so gut wie Lee Konitz spiele.

Miles Davis hat Musiker nie nach ihrer Hautfarbe engagiert und auch nicht nach ihrem Charakter. Sonst hätte er mit vielen, Charlie Parker an erster Stelle, überhaupt nicht zusammenspielen dürfen. Aber natürlich war er sich seiner Herkunft und der bevorzugten Hautfarbe jener Gesellschaft, in der er sich aufhielt, wohl bewusst. Früh schon hat er all die Kopfkissentheoretiker und Muttermilchexperten – diesseits und jenseits des eigenen ethnischen Lagers – in die Schranken gewiesen. Sie, die schon immer zu wissen glaubten, dass man Bluesgitarre nur lernen könne, wenn man mit dem Instrument schlafen gehe, Jazzmusik aber überhaupt nur jene beherrschten, die an der Brust einer schwarzen Mutter aus den Südstaaten auf natürliche Weise mit dem Gefühl für diese Musik versorgt worden seien.

An der angesehenen Juilliard School of Music in New York, wo Miles nur kurz studierte und keinen Abschluss machen wollte, wurde eines Tages die Entstehung des Jazz zum Thema gemacht. Die Dozentin setzte ein abenteuerliches Puzzle aus staubigen Straßen, schummrigen Kneipen, abgebrochenen Flaschenhälsen, blinden Bettelmusikanten und ausgebeuteten

Landarbeitern zu einem allzu schlichten Gesellschaftspanorama zusammen. Miles Davis meldete sich zu Wort und sagte, er stamme aus einer reichen Familie, sein Vater sei Zahnarzt in East St. Louis und er selbst habe nie in seinem Leben ein Baumwollfeld gesehen. Aber was eine Blue Note sei und wie man sie spiele, wisse er genau. Offenbar war die Sache doch etwas komplizierter, als es sich eine wohlmeinende Pädagogin vorgestellt haben mag. Auch wenn Miles Davis in seiner Beschreibung des Vorgangs offensichtlich übertrieb, sie zeigt dennoch, wie allergisch er reagieren konnte, wenn es um kulturelle Identität ging. Er bekam Hautausschlag, wenn sich Außenseiter in die inneren Angelegenheiten seiner Musik und seiner Herkunft einmischen wollten.

Hierzu muss man sich vielleicht ein paar Fakten in Erinnerung rufen, um zu verstehen, was Schwarze in der amerikanischen Gesellschaft zu spüren bekamen und was auch zur Erfahrung eines berühmten schwarzen Künstlers gehörte, unabhängig von seinem herausgehobenen Status auf der Bühne. Beim weltweit aufsehenerregenden Busboykott in Montgomery, Alabama, hatten schwarze Bürgerrechtler, unter ihnen Martin Luther King, nicht weniger als 381 Tage massiv protestieren und nahezu die städtische Infrastruktur lahmlegen müssen, bis die Rassentrennung in öffentlichen Verkehrsmitteln nach etlichen gerichtlichen Urteilen schließlich im Juni 1956 für nichtig erklärt wurde – Schwarze mussten bis dahin noch nach Aufforderung ihre Sitzplätze für Weiße räumen, vorn im Bus bezahlen und dann wieder aussteigen, um im hinteren Teil ihre Plätze zweiter Klasse einzunehmen. Erst 1965 wurde der Voting Rights Act unterzeichnet, durch den auch ärmere und weniger gebildete Afro-Amerikaner zur Wahl gehen konnten.

Schließlich hob der Oberste Gerichtshof der Vereinigten Staaten erst 1967, als Barack Obama sechs Jahre alt war und

Jimi Hendrix in Monterey auftrat, das Verbot der Rassenmischung in Virginia auf. Als ein selbstbewusster Kenianer vom Volk der Luo und eine schüchterne Weiße aus Kansas – Obamas Eltern – im Jahr 1961 heirateten, war das gemischtrassige Zusammenleben in mehr als der Hälfte aller amerikanischen Bundesstaaten noch ein Straftatbestand. Es gehört zu den Qualitäten eines Buches wie «Dreams from My Father» aus dem Jahr 1995, der frühen Autobiographie des ersten afro-amerikanischen Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika, ohne jede Bitterkeit und rückwirkende Anklage auch solche Sachverhalte dargelegt zu haben.

Schwarze Musiker könnten Enzyklopädien mit paradoxen Szenen dieser Art aus der amerikanischen Gesellschaft füllen. Auch Dizzy Gillespies Autobiographie «To Be, or not ... to Bop» ist voll mit Geschichten vom nahezu schizophrenen Alltag seines Landes. 1956 wurde er als erster Jazzmusiker vom amerikanischen Außenministerium rund um den Globus auf alle Kontinente als hochoffizieller Botschafter guten Willens geschickt. Ein paar Jahre später sollte er in die «Hall of Fame» seines Heimatstaates South Carolina gewählt werden. Die interne Abstimmung dazu hatte er gegen einen General und einen Kardinal für sich entschieden. Als er in seinem Geburtsort Cheraw, wo sogar eine Straße nach ihm benannt worden war, vor der Verkündung der Auszeichnung schnell noch zum Friseur wollte, wurde ihm verkündet: «Sorry, Sir, wir schneiden keine farbigen Haare.» Um die Geschichte komplett zu machen, hätte eigentlich nur Sir durch Boy ersetzt werden müssen.

Wenn man sich solche Situationen und Erfahrungen bewusstmacht, versteht man vielleicht auch die Sehnsüchte, die aus Pannonica de Koenigswarters postum erschienenem Buch mit dem lakonischen Titel «Die Jazzmusiker und ihre drei Wünsche» hervorgehen. Baroness Pannonica, eine geborene

Rothschild, die schillernde Eminenz in der grauen Existenz mancher New Yorker Künstler, hatte in den Jahren 1961 bis 1966 dreihundert Jazzmusikern die einfache Frage gestellt, was ihnen einfiel, hätten sie drei Wünsche frei. Dass überhaupt so viele Musiker eine derart schlichte Idee mit ihren Antworten adelten und das Werk so zu einem überraschenden Zeitdokument werden ließen, ist nur zu verstehen aus der Stellung der Autorin als einer Art Florence Nightingale des Jazz in Amerika.

Für viele, vor allem schwarze Musiker in künstlerischen Krisen und sozialen Extremsituationen, wurde Pannonica, genannt Nica, zum letzten Halt vor dem Ruin. Ihre Hotelzimmer und Wohnungen waren Zufluchtsstätten etwa für den physisch völlig heruntergekommenen Charlie Parker kurz vor seinem Tod im Alter von fünfunddreißig Jahren. Thelonious Monk verdankt ihr, dass er nicht wegen Drogenbesitzes ins Gefängnis musste und seine für Auftritte in New Yorker Clubs unentbehrliche Cabaret Card zurückbekam. Durch sie hat er schließlich neun Jahre lang bis zu seinem Tod an einem eigens für ihn erworbenen Steinway unbehelligt von der Öffentlichkeit arbeiten und komponieren können. Wer weiß, was aus all den mehr oder weniger offensiv und öffentlich diskriminierten, stets am ökonomischen Abgrund existierenden Musikern geworden wäre ohne Pannonica de Koenigswarter – aus dem depressiven Junkie Bud Powell und dem Epileptiker Coleman Hawkins, dem lungenkranken Pianisten Barry Harris, dem ungehobelten, von Selbstzweifeln geplagten Art Blakey und einer ganzen Phalanx kompromisslos avantgardistischer Jazzmusiker.

Der Name Nica oder ein versteckter Hinweis auf die großzügige Baroness tauchen nicht umsonst als Widmung in zwei Dutzend Kompositionen auf, etwa in «Nica's Dream» von Horace Silver und «Tonica» von Kenny Dorham, in «Thelonica» von Tommy Flanagan oder in dem kryptischen

«Weehawken Mad Pad» von Thelonious Monk, das von Art Blakey's Jazz Messengers in New York aufgenommen wurde und mit zusätzlichen Einspielungen eines Quintetts von Monk selbst im hochgelobten Soundtrack von Roger Vadims Verfilmung «Les Liaisons dangereuses» aus dem Jahr 1959 Verwendung fand.

Die Antworten auf die drei Fragen aus dem Buch von Panonica de Koenigswarter aber lassen gerade in ihrem lakonischen Gestus umso deutlicher auf die Situation von Jazzmusikern in einer Gesellschaft schließen, die den Wert des Jazz als Kunst möglicherweise akzeptieren konnte, den Akteuren aber eine entsprechende soziale Stellung permanent verweigerte. Hank Mobley sehnte sich nach Aufführungsorten mit solchen Klavieren, die den Namen auch verdienten und die für einen Rudolf Serkin, eine Martha Argerich oder einen Glenn Gould Selbstverständlichkeit gewesen sind. Joe Williams wünschte sich, man solle nicht nur über jene Jazzmusiker berichten, die auf Drogen sind oder auf sonst irgendeine Weise entgleist seien, sondern ebenso oft auch von jenen, die Tag für Tag und Jahr für Jahr ihre Familien ernähren. Das seien immerhin mehr als fünfundneunzig Prozent aller Jazzmusiker. Miles Davis aber hat das Dilemma mit drei Worten auf den Punkt gebracht. Sein zynischer Wunsch lautete: «Weiß zu sein.»

Miles Davis war ein Seismograph. Er registrierte alle unterirdischen Beben seiner Zeit. Und mit seinem Instrument zeichnete er alle überirdischen Schwebungen dazu peinlich genau auf. Er wusste, wann es Zeit wurde, seine Vaterstadt zu verlassen und den Ort aufzusuchen, der im Grunde immer schon der rechte Platz für Jazz gewesen ist: New York, die Vierundzwanzig-Stunden-Stadt mit ihrem Presslufthammerdruck auf jeden und besonders auf Musiker, die hier alles sein konnten, nur nicht unangefochten und allein. Aber in New York

setzte er sich nicht in ein Straßencafé in der Bleecker Street im Village, um Beatnik-Poeten bei ihren einsamen Vorlesungen aufmunternd zuzunicken. Er ging nicht in einen der Clubs auf der 52nd Street, nicht ins Three Deuces, ins Onyx oder in Kelly's Stable, um irgendwelchen guten Musikern bei ihrem Kampf zuzuhören, die Besten zu werden. Natürlich spielten da oft die Giganten: Coleman Hawkins, Lester Young, Don Byas und später auch er selbst. Aber auf der Street konnte man vor allem Geld verdienen und von weißem Publikum und weißen Kritikern bestaunt werden.

Miles Davis wollte mehr. Er suchte den König. Er war in die Stadt gekommen, um mit Charlie Parker zu spielen. Den aber konnte er eher oben in Harlem in Smalls' Paradise, in Monroe's Uptown House oder auf der 118. Straße zwischen St. Nicholas und der Seventh Avenue finden, in Minton's Playhouse, dem mythischen Lokal, in dem bei Jam-Sessions montagabends die Lanzen gebrochen wurden und ein vielsagendes Lächeln von Parker oder Dizzy Gillespie über Karrieren und Existenzen entschied.

Miles Davis wusste das. Und er wusste es, weil er aus den «Roaring Twenties» kam und sich selbst mit dem Jazz musikalisch entwickelt hatte. Der Klang von großen Swing-Orchestern aus seiner Kindheit lag ihm noch im Ohr. Er wurde in jenem Jahr zwölf, in dem Benny Goodman sein legendäres Carnegie Hall Concert gab, bei dem sich die ehrwürdige New Yorker Halle nach dem Schlagzeugsolo von Gene Krupa über Louis Primas «Sing, Sing, Sing» in einen Hexenkessel verwandelte. Da hatte der junge Miles schon ein paar Jahre Trompetenunterricht bei einem Patienten seines Vaters in East St. Louis erhalten. Wiederum drei Jahre später gehörte der Sechzehnjährige schon als semiprofessioneller Musiker zu Eddie Randle's Blue Devils Band. Und natürlich ist an seinen spitzen Ohren nicht spurlos vorbeigegangen, dass die großen

Swingorchester sich im Lauf der Jahre und durch das gesteigerte Interesse einer breiten Öffentlichkeit immer mehr wie gutgeölte Musikmaschinen anhörten.

So wurde – zumindest für diejenigen, die an Kunst und nicht so sehr an Tanzvergnügen interessiert waren – das Bedürfnis nach einem kleinen musikalischen Schluckauf, nach einem ganz persönlichen, expressiven Seufzer durch die Cisklappe eines Altsaxophons immer größer. Nicht von ungefähr war im Swing schon die Zeit der großen Jazz-Solisten angebrochen, von Lester Young und Coleman Hawkins, von Benny Goodman, Lionel Hampton und Buck Clayton. Doch das intimste Saxophonsolo über «Body and Soul», der ekstatischste Schlagzeugchorus zu «Let's Dance», das kunstvollste Klangfarbenarrangement für «Mood Indigo» oder der rollendste Boogie-Rhythmus für «One O'Clock Jump» halfen nichts. Der Jazz wurde immer populärer und immer kalkulierbarer. Swing, das war schließlich nichts anderes mehr als Musik von der Stange. Dem schoben die bösen Revoluzzer des Bebop in Minton's Playhouse einen Riegel vor.

In Harlems Lokalen wurden bei den «After Hour Sessions» der Rebellen nach ihren regulären Engagements in Show- und Tanzorchestern aber keine Zehn-Punkte-Programme der musikalischen Revolution verabschiedet. Der Bebop hatte – wie im Grunde alle Stile des Jazz – eine unmerkliche, wenn auch keine schmerzfreie Geburt zu überstehen gehabt. Was in der Zeit während des Zweiten Weltkriegs wirklich geschah, lässt sich offensichtlich im Nachhinein nur noch verklären. Wegen des allgemeinen Aufnahmestopps für Schallplatten durch den Streik der Musikergewerkschaft gibt es kaum Tondokumente zwischen 1942 und 1944. Aber wie die Musik auf die Zeitgenossen wirkte, kann man aus den vielen Ketzereivorwürfen der damaligen Kritik, auch von konservativen Musikern, herauslesen.