

Opening Act: Miles Davis' *Kind of Blue*

»I write entirely to find out what I'm thinking, what I'm looking at, what I see and what it means.« Joan Didion²

Kind of Blue ist eines jener Alben, zu denen ich regelmäßig zurückkehre, seitdem ich das erste Mal damit in Berührung gekommen bin. In diesem Fall war es in der 10. Klasse. Anlässlich einer Projektwoche. An unserer Schule in der holsteinischen Provinz gab es einen Mathe- und Physiklehrer, der Jazzliebhaber und -sammler war. Als Jugendlicher hatte er in Hamburg alles an Größen des Fachs gehört, was auf Tour vorbeikam. Und seine Plattensammlung bedeckte eine enorme Regalwand. Sein Angebot in jener Projektwoche war Jazzgeschichte. Angefangen bei Ragtime. Und dann voranschreitend bis zur Gegenwart. Die lag damals in der Mitte der 1990er Jahre. Wir Teilnehmer kamen morgens mit dem Bus und einem anschließenden langen Marsch quer durch Getreidefelder raus aufs Dorf zu ihm. Verteilten uns im Raum. Und dann wurde gehört. Einfach nur gehört. Aus einem Elternhaus kommend, in dem Klassische Musik und Mainstreampop liefen, kannte ich nicht viel Jazz. Ich war aus Neugierde da. Und ging staunend wieder weg. Es war meine beste Woche Schule.

Zwei Tracks hatten besonderen Eindruck auf mich gemacht, so dass ich loszog und nach den dazugehörigen Alben suchte: John Coltranes »My Favorite Things« von der gleichnamigen Platte – und »So What« von *Kind of Blue*.

Aufgenommen Ende Oktober 1960 und im März des darauffolgenden Jahres veröffentlicht, wird ersteres in einer gekürzten Fassung des gleichnamigen Titelstücks aus dem kurz zuvor herausgekommenen Erfolgs musical *The Sound of Music* (1959) ein für Jazzverhältnisse echter Hit.³ Per 2018 soll das Album bereits mehr als eine halbe Million Einheiten verkauft haben.⁴ Das ist viel für

Jazz. Absoluter Mainstream. Wahrlich kein Insidertipp für intellektuelle Glasperlenspielereien über Bourdieu'sches soziales und kulturelles Kapital.⁵ Kein Mittel zur Distinktion. Sondern kommerziell erfolgreiche Musik. Erst recht für einen Musiker wie Coltrane, der vielfach zuallererst als Ikone der Avantgarde besprochen wird – oder wie Ben Ratliff, langjähriger Jazzkritiker der *New York Times* und Autor von *Coltrane. The Story of a Sound*, einst anmerkte: »Coltrane's own records, which can be forbidding«. ⁶ *My Favorite Things* hingegen ist nahbar und eingängig. Es markiert Coltranes Wechsel zum Sopransaxophon. Machte aber auf mich vor allem Eindruck wegen McCoy Tyners Klavierspiel.

Aber so erfolgreich Coltranes Album auch war und ist, es ist nichts im Vergleich zur Resonanz, die *Kind of Blue* finden sollte. Nichts ist mehr Konsenskunst im Jazz als diese Platte. Davon wusste ich freilich noch nichts, als ich ihr in jener Projektwoche das erste Mal begegnete. Anderthalb Jahre vor *My Favorite Things* aufgenommen und ebenfalls ein gutes halbes Jahr später veröffentlicht, gehört es insbesondere in einer seiner Vinylausgaben immer noch alljährlich zu den meistverkauften Platten überhaupt quer durch alle Musikbereiche. Das Branchenjournal *Billboard* quantifiziert z.B. die Verkäufe nur des Zeitraums 2010 bis September 2016 auf 143.000 Stück, was Platz 5 unter den Bestsellern quer durch alle Genres bedeutet.⁷ Insgesamt dürfte es die Verkäufe von Coltranes Erfolgsalbum um das Zehnfache übersteigen und inzwischen deutlich über der Fünf-Millionen-Marke liegen.⁸ Und das sind nur die Umsatzzahlen. Prestige und Einfluss kommen erst noch. Und der Konsens in Sachen künstlerischer Bedeutung.

Manches scheint Davis' Album im Maß der Aufmerksamkeit und Zuneigung außerhalb des Jazzspezialistenpublikums durchaus nahezukommen, wie Keith Jarretts *Köln Concert* (1975) oder *Getz/Gilberto* (1964) von Stan Getz und João Gilberto. Und natürlich manch Crossoverprojekt von typischerweise Sängerinnen und Sängern in den Grenzregionen des Jazz, aber zumindest mit klarem Jazzflavour, von Robbie Williams' *Swing When You're Winning* (2001) über Norah Jones' *Come Away with Me* (2002) bis Jamie Cullums *Twentysomething* (2003). Und es gibt auch immer wieder instrumentale Singlehits wie »Take Five« (1959) vom Dave Brubeck Quartet, das es selbst in den Lehrplan unseres norddeutschen Provinzgymnasiums schaffte. Aber nichts erreicht den Status von *Kind of Blue*. Schon gar nicht unter den Instrumentalalben, die die Geschichte des Jazz, anders als jene der Populärmusik, so sehr bestimmen.

Umgekehrt kann man sich so aber auch durch nichts weniger als Jazzkenner ausweisen, denn durch Erwähnung von *Kind of Blue*. Alles daran ist *the end* oder *out of this world*, *gone* oder *cool*, *hip* oder *too much*, wie man in der Mitte des

20. Jahrhunderts zu sagen pflegt, wenn man nach Superlativen sucht.⁹ Und zugleich nichts davon. Es ist, was Beethovens *Neunte Sinfonie* für die Klassik oder *West Side Story* von Leonard Bernstein, Stephen Sondheim, Arthur Laurents und Jerome Robbins für das Musical oder Michael Jacksons *Thriller* für den Pop ist: ein Inbegriff. Es ist das meistbewunderte wie das meistverkaufte Album des Jazz.¹⁰ Die sicherste Antwort, die man geben kann. Und wenigstens auf den ersten Blick auch die langweiligste. Ein bisschen wie: »Schau hier, die Mona Lisa. Das größte Meisterwerk von allen. Aber mit all den Touristen...«

Dennoch – wenn ich jemandem eine Platte in die Hand drücken müsste, um damit zu erklären »Das ist Jazz. Das ist sein Zauber.«, ich würde stets *Kind of Blue* wählen. Und ich wäre damit in guter Gesellschaft: Davis' späterer künstlerischer Partner in seinem zweiten großen Quintett,¹¹ Herbie Hancock, dessen Karrierebilanz in Resonanz, Vielseitigkeit und Qualität kaum zurücksteht hinter jener von Davis, tut dasselbe.¹² Kein Album wird so oft von Musikern wie Kritikern empfohlen.¹³

Das liegt daran, dass alles da ist, was diese Kunstform ausmacht. Ein Album ohne Schwachstelle. Das sich nicht abnutzt, sondern mit jedem Hören und jeder alle paar Jahre akustisch neu bearbeiteten Edition an Facetten gewinnt. Das Stoff für vier Monographien geboten hat.¹⁴ Und gefühlt ein eigenes YouTube-Genre geschaffen hat, nämlich Neueditionen von *Kind of Blue* zu vergleichen. Man kann Tage damit zubringen, sich durch diese Videos zu klicken.

Viele Wege führen ins Jazzjahr 1959. Doch wird die Reise heutzutage bei den Allermeisten mit großer Wahrscheinlichkeit an derselben Stelle beginnen: nämlich bei *Kind of Blue*. Bei mir war es jedenfalls so. Und wenn ich Revue passieren lasse, wie im vergangenen Vierteljahrhundert typischerweise über das goldene Jahr dieser Musik wie über ihr prominentestes Werk gesprochen und geschrieben worden ist, dürfte dies sicher der Regelfall sein. *Kind of Blue* und 1959 gehen Hand in Hand. Denkt man an das eine, denkt man unwillkürlich an das andere.

Denn wird *Kind of Blue* zum Thema gemacht, wollen die Leute regelmäßig wissen, wie es dazu kam. Jedenfalls berichten zahllose Bücher, Aufsätze, Liner Notes, Blockposts, Podcasts, Filmdokumentationen und Social-Media-Diskussionen genau hiervon. Von den Beteiligten. Ihrer Arbeitsweise. Den Aufnahmesessions. Und der Wirkung, die diese Musik entfaltet, als sie dann gute vier Monate später am 17. August 1959 veröffentlicht wird. Über das Jazzjahr 1959 lernt man auf diesem Weg schon eine ganze Menge, wenn man

- (1) auf die Macher von *Kind of Blue* und ihren Beitrag dazu blickt,
- (2) den Spuren nachgeht, die Vorgeschichte und Kontext in *Kind of Blue* hinterlassen haben,
- (3) den ästhetischen Ansatz hinter *Kind of Blue* herausarbeitet,
- (4) der gernestiftenden Rolle von *Kind of Blue* nachspürt,
- (5) die Kuriositäten und Zufälligkeiten zusammenträgt, die sich mit *Kind of Blue* verbinden und sich schließlich
- (6) der sich dynamisierenden Rezeption gewahr wird, die *Kind of Blue* in späteren Jahren erfahren hat, die das Album heute zum Sinnbild für Jazz 1959, ja zum Inbegriff von Jazz überhaupt machen sollte.

Beginnen wir also hier. Bei diesen Schlaglichtern. Auf unserem Bahnsteig Neundreiviertel. Bei *Kind of Blue*. Musik, über die Experten stundenlang schreiben und reden können.

(1) Da ist zunächst einmal die Band. Das Album hält ein legendäres, aber nur für wenige Monate bestehendes Ensemble fest. Neben Miles Davis bestand es aus John Coltrane, Julius ›Cannonball‹ Adderley und Bill Evans plus Paul Chambers und Jimmy Cobb als Rhythmusgruppe sowie dem Bluesspezialisten Wynnton Kelly für eine Nummer anstelle von Evans.¹⁵

Letzterer hat zum Zeitpunkt dieser Aufnahmen das Ensemble nach nur neun Monaten Mitgliedschaft Ende 1958 schon wieder verlassen – zugunsten von Kelly. »I felt exhausted in every way – physically, mentally and spiritually«, wie Evans Ende 1960 dem Jazzmagazin *DownBeat* erzählt.¹⁶ Der Druck, als einziger Weißer Teil einer der wichtigsten schwarzen Musikgruppen der Zeit zu sein, spielt eine Rolle; es ist ständig Thema innerhalb der Gruppe wie ihrer Rezeption.¹⁷ Ein anstrengendes, eng getaktetes Tourprogramm und der ständige Zwang zum Erfinden im Kontext einiger der besten Mitmusiker, die die Geschichte des Jazz überhaupt an Improvisationskünstlern zu bieten hat, kommen hinzu.¹⁸ Genauso wie das eigene Ringen, einerseits mit Drogen und andererseits damit, eine eigene künstlerische Identität etablieren zu wollen, an der Evans in jener Zeit insbesondere im Trioformat hart arbeitet, dessen Potenzial er wenig später gemeinsam mit Bassist Scott LaFaro und Schlagzeuger Paul Motian auch voll entfalten sollte.¹⁹ Und schließlich kommt hinzu, dass Evans in und um 1958/59 zu einem gefragten Sessionmusiker geworden ist, der sich an einer Vielzahl von Projekten und Platteneinspielungen Dritter beteiligt. Es

gibt also Gründe hinter Evans Burnout-Stoßseufzer. Der Mann ist platt. Und das Vierteljahr Pause, die zwischen Evans Ausstieg bei Davis und den Aufnahmen für *Kind of Blue* liegen, werden der auffallend entspannten Ruhe diese Platte nicht geschadet haben.

Kind of Blue dokumentiert eine der berühmtesten Jazzgruppen überhaupt, die man freilich lange so nur hier auf Platte hören konnte und von der wenig geblieben wäre außer einem legendären Ruf, hätte Davis nicht entschieden, ihr Wirken nachträglich mit *Kind of Blue* festzuhalten. Ansonsten ist diese Formation damals nur mit drei Tracks auf dem Ende 1959 veröffentlichten Compilationalbum *Jazz Track* präsent, das hierneben Auszüge aus dem Soundtrackprojekt *Ascenseur pour l'échafaud* in den USA zugänglich macht. Und etwas mehr folgt, allerdings erst Jahrzehnte später, aus dem Archiv, herausgebracht als *Jazz at the Plaza* (1973 – live), 1958 *Miles* (1974) und *Miles Davis at Newport 1958* (2001 – live). Dabei bleibt es jedoch. Einiges an Fotos der Gruppe ist noch greifbar. Im Studio während der zweiten Session der Aufnahmen zu *Kind of Blue* entstanden. Und während Konzerten, z. B. beim Newport Jazz Festival, im New Yorker Plaza oder im New Yorker Birdland. Veröffentlicht etwa als Teil der hochwertigen Legacy Edition zum 50. Geburtstag von *Kind of Blue* 2009 samt Filmdokumentation.²⁰ Zudem gibt es eine Fernsehaufnahme vom 2. April 1959, an der das Ensemble – mit Kelly und ohne den erkrankten Adderley – teilnimmt und »So What« spielt.²¹ Aber alles in allem ist es nicht allzu viel, gemessen an der Prominenz dieser Formation innerhalb der Geschichte des Jazz.

Das passt zum Entstehungsprozess von *Kind of Blue*. Der Frage, wie die Gruppe arbeitet. Und wer hier eigentlich für was kreativ verantwortlich ist. Auch hier ist vergleichsweise wenig überliefert, was das Wirken des Ensembles vor und während der Sessions dokumentiert. Keine Autographie, Partituren oder Performancecharts. Nur ein Foto mit partiell sichtbaren Skizzen auf dem Notenständer von Adderley ist erhalten, die auch nur bedingt zu dem passen, was am Ende zu hören ist – was durchweg zutrifft auf die wenigen bekannt gewordenen Vorabsprachen zu *Kind of Blue*.²² Nur wenig an Studiokommunikation wurde mitgeschnitten.²³ Auch hat kein Beteiligter eine ausführliche retrospektive Auseinandersetzung mit dem hinterlassen, was damals passiert ist. Nur die ein oder andere Anmerkung hier wie dort, die aber unter dem Strich allesamt auch nicht allzu viel offenlegen. Und letztlich nur bestätigen, was bereits Bill Evans' Liner Notes beschreiben: Dass man tatsächlich durchweg von minimalistischen Vorgaben und Absprachen über Form, Ablauf und Material ausgeht und sich ganz auf die Ensembleimprovisation konzentriert.

Was man hinsichtlich dieser Vorgaben und Absprachen inzwischen weiß, ist z. B., dass die berühmte desorientiert mäandernde Einleitung zu »So What« ein Input von Gil Evans war, mit dem Davis um *Kind of Blue* herum eng zusammenarbeitet für erst *Milestones* und *Porgy and Bess* und dann *Sketches of Spain*.²⁴

Und es ist gesichert, dass es Bill Evans ist, der neben Davis Teile des Basis-materials mitverfasst, das den Sessions zugrunde gelegt wird.²⁵ Evans' »Peace Piece«, das sich als Improvisation aus dem Spiel über die Introduction zu seiner Interpretation von Leonard Bernsteins »Some Other Time« entwickelte und sich wie diese auf dem Album *Everybody Digs Bill Evans* aus demselben Jahr findet, wird auf Wunsch von Davis zum Ausgangspunkt für »Flamenco Sketches«.²⁶ Und »Blue in Green« hat eine kompositorische Basis von Evans.²⁷ Davis hat das lange abgestritten, aber Evans bis zum Schluss so reklamiert.²⁸ Hierum gibt es vor allem deswegen jahrelang offenen Streit, so nur Davis als Urheber im Rechtssinne auf dem Album angegeben ist.²⁹ Evans macht seinen Standpunkt aber schon Ende 1959 öffentlich, als er »Blue in Green« in die Aufnahmen für das Album *Portrait in Jazz* einschließt und als Urheber eine doppelte Autorschaft ausweist – abweichend zu *Kind of Blue*. Evans hatte mit dem charakteristischen, die Nummer eröffnenden Akkordmaterial von »Blue in Green« auch nachweislich schon vor *Kind of Blue* gespielt, in seiner Soloeröffnung des Lieds »Alone Together« auf Chet Bakers Album *Chet*, die Evans am 30. Dezember 1958 aufgenommen hatte und in den ersten Sekunden klingt wie ein alternatives Take von »Blue in Green«.³⁰

Nun gehört es zu den Traditionen des Jazz, dass der Leader einer Session nicht nur mehr Honorar bekommt, sondern seinen Namen auf dem Albumcover und in den Urhebercredits verewigt – und damit langfristig durch Royalties, d.h. Ausschüttungen von Verwertungsgesellschaften, profitiert. So verhält es sich auch bei *Kind of Blue*. Die anderen Bandmitglieder erhalten stattdessen den gewerkschaftlich festgelegten Tariflohn, Adderley, Chambers und Coltrane auf Veranlassung durch Davis via Produzent Irving Townsend einen kleinen Bonus.³¹ Das ist es aber auch schon.

Eigentlich ein absurder Umstand, wenn man die Erlöse des Albums bedenkt, vor allem aber den allgemeinen Konsens, dass *Kind of Blue* vor allem anderen eines ist: ein Teamevent. Input aller Beteiligten auf Augenhöhe ist nicht nur ein Markenzeichen von *Kind of Blue*, sondern macht diese Platte zu einem Musterbeispiel dafür, wie inadäquat das Denken in Kategorien wie Komponist, Bearbeiter und Interpret im Jazz insgesamt oft bleibt, um die Entstehung dessen, was am Ende zu hören ist, nachzuvollziehen.³²

Das Ganze ist nicht unbedingt ein Problem der Anerkennung. Auch dafür steht *Kind of Blue*, das in starkem Maße als Kollektivleistung wahrgenommen wird. Aber es ist natürlich ein ökonomisches Verteilungsproblem mit Langzeitwirkung für alle Beteiligten. Es ist aus der Logik der damaligen Jazzszene zu verstehen. Der Leader ist für das Einkommen seiner Ensemblemitstreiter verantwortlich. Und bei Davis verdient man gut. Als Adderley Ende 1959 die Gruppe verlässt, sucht Davis dies zu verhindern, indem er ihm ein fürstliches Jahresgehalt von 20.000 Dollar anbietet.³³ Dagegen wirkt Adderleys Honorar für *Kind of Blue* von 64,67 Dollar plus 100 Dollar Bonus natürlich wie Almosen und dreiste Ausbeutung.³⁴ Aber das ist ein Zerrbild. Die Sache ist zu verstehen, wenn man der Logik folgt, dass Adderley wie die anderen faktisch als angestellter Mitarbeiter von Davis handelt.

Dass Davis auch ästhetisch der Boss ist, wie ein Bundeskanzler im Bundeskabinett mit einer Richtlinienkompetenz ausgestattet, wird ebenfalls deutlich, wenn man sich mit *Kind of Blue* von der Warte der Urheberchaftsfrage aus beschäftigt. »Blue in Green« ist nämlich nicht einfach eine Komposition von Evans. Der Sachverhalt ist nicht einfach eine Frage ökonomischer Ungerechtigkeit bei der Verteilung von Royalties. Der Unterschied in den Fassungen auf *Kind of Blue* und *Portrait in Jazz* macht das schon aufs erste Hören hin deutlich.³⁵ Jamie Fyffe hat eine exzellente Analyse geschrieben für all jene, die an dieser Stelle in die Tiefe gehen wollen. Er zeigt, wo Material – etwa die Akkordfolge – von Evans stammt, aber dann etwas erfährt, was ganz typisch für Davis' Schaffen ist. Man könnte es mit einem heute viel genutzten Begriff der Remixkultur Re-Composing nennen. Oder einfach *Davisieren*. In jedem Fall haben wir es hier mit einem kreativen Transformationsprozess zu tun, an dessen Ende etwas dezidiert anderes steht, als noch an seinem Anfang. Hier wird sich von Davis etwas den eigenen ästhetischen Vorlieben und Bedürfnissen zu eigen und untertan gemacht. Eine auf die Essenz des Materials zielende Strategie, die Davis gegenüber Arthur Taylor treffend beschreibt, wenn er über die Zusammenarbeit in seinem zweiten großen Quintett mit Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter und Tony Williams Mitte der 1960er Jahre spricht:

»Taylor: Did you compose all the music? Davis: Well, Herbie, Wayne [Shorter] or Tony will write something, then I'll take it and spread it out or space it, or add some more chords, or change a couple of phrases, or write a bass line to it, or change the tempo of it, and that's the way we record. If it's in 4/4 time, I might change it to 3/4, 6/8 or 5/4.«³⁶

Kind of Blue wird gerade deswegen so sehr geschätzt, weil hier einige der bedeutendsten Künstler des Jazz durchweg auf Augenhöhe zusammen agieren. Aber zugleich prägt Davis die Musik seiner Alben. *Kind of Blue* folgt hierin ganz der Norm. Das Verhältnis Leader – Band erschöpft sich also nicht in der Frage, wer das erste Solo spielen darf und wessen Name auf dem Cover prangt. Dahinter verbirgt sich eine komplexe Dynamik. Das ist im Jazz 1959 an vielen Stellen zu beobachten. Hierin ist *Kind of Blue* ganz Kind seiner Zeit und seines Umfeldes.

Kind of Blue hält ein Team fest, dass das Zusammenspiel revolutioniert und über dessen Zauber man daher noch in Jahrzehnten gesprochen hätte. Das aber rasch zerbrochen ist. Und wie die unvergleichlichen, aber zugleich von Tragik umwitterten Fußballnationalteams wie Ungarn 1954, Niederlande 1974/78, Brasilien 1982 oder Frankreich 1982/86 unvollendet geblieben wäre, hätte es diesen einen so federleicht daherkommenden Kraftakt an zwei Nachmittagen im März und April 1959 nicht gegeben, aus dem *Kind of Blue* hervorgeht. Ohne wäre es dieser Gruppe ergangen wie jenem späteren, gleichfalls kurzlebigen, aber kaum weniger sagenumwobenen Ensemble von Davis mit Wayne Shorter, Chick Corea, Dave Holland und Jack DeJohnette, das als »Lost Quintet« in die Jazzgeschichte eingegangen ist.³⁷

Dieser Charakter des Dokumentarischen, der *Kind of Blue* innewohnt, rückt in der Breitenrezeption dieser Platte oft in den Hintergrund, die das Album so sehr als Werk und in diesem Kontext dann als Meisterwerk des Jazz behandelt. Das ist es auch. Aber eben nicht nur. Werk ist bei Jazzplatten eine mindestens ebenso fragile, komplizierte Kategorie wie die Sichtweise, solche Aufnahmen doch eher wie Field Recordings von Musikethnologen wahrzunehmen, die Momentaufnahmen festhalten.³⁸ Und im vorliegenden Fall wirken z.B. beide Facetten gleich stark. Denn es ist ein wichtiger Teil der Genese wie der Faszination von *Kind of Blue*, von Werk wie Wirkung, dass Davis hier eine Formation möglichst authentisch einfangen und festhalten will, die im Jahr 1959 schon der Vergangenheit angehört und gar nicht mehr gemeinsam auftritt. In diesem Sinne hat *Kind of Blue* Züge eines Reenactments. Auch dieses Interesse an eigentlich schon Verganem teilt das Album mit vielen Jazzprojekten aus dem Jahr seiner Entstehung.

Das gilt in diesem Fall aber nur für das Setting. Nicht für das, was am Ende zu hören ist. Davis will nämlich nicht irgendetwas der Gruppe auf Band niederlegen. Und schon gar nicht Repertoire, das man bei den gemeinsamen Konzerten 1958 gespielt hatte. Während die Besetzung von *Kind of Blue* auf die Vergangenheit blickt, erkundet die Musik vielmehr Neuland. Für die Beteiligten.

Wie den Jazz überhaupt. Denn Davis will hier die besondere Art ihrer Zusammenarbeit so pur wie möglich einfangen, so nah an der Spontaneität der Bühne wie nur denkbar. Unter idealen Aufnahmebedingungen, technisch wie akustisch exzellent produziert in einem der berühmtesten, leider schon lange abgerissenen Tonstudios des Jazz – dem Columbia 30th Street Studio in New York. Aber zugleich als Idealisierung eines Livemusizierens ohne Netz und doppelten Boden, in dem nur das Hier und Jetzt zählt.

Ein erhaltener Studiodialog zwischen Davis und Produzent Irving Townsend dokumentiert Geist und Haltung hinter *Kind of Blue* in besonderer Weise. Townsend mahnt an, dass es vom Schlagzeug ausgehend Störgeräusche gäbe, die von den Mikrofonen eingefangen würden. Woraufhin Davis nur entgegnet: »All that goes with it.«³⁹ Was passiert, passiert. Und gehört dazu.

Um das angestrebte Resultat zu provozieren, geht man nicht nur durchweg von minimalistischen Vorgaben und Absprachen aus. Statt der bestmöglichen Aufnahme nachzueifern, versucht man zudem, es stets beim ersten vollständigen Take zu belassen und damit das Entdecken der zugleich doch nur vage vorverabredeten Musik festzuhalten, wie Herbie Hancock es so treffend beschreibt.⁴⁰ Bei vier der fünf später veröffentlichten Stücke verhält es sich am Ende auch tatsächlich so. Nur von »Flamenco Sketches« existiert ein zweites vollständiges Take, das dann auch für die Platte verwendet worden ist.

Kind of Blue hat daher nicht nur ein schon nicht mehr bestehendes Ensemble dokumentiert, das auszeichnet, das es ganz unterschiedliche Stilistik und Ästhetik im Spiel der Beteiligten nicht nur aushält, sondern als intellektuellen und emotionalen Motor der Zusammenarbeit geradezu inszeniert, aber stets – und das ist entscheidend – in der Stimmung der jeweiligen Nummer. *Kind of Blue* ist zugleich Sinnbild und Inbegriff dessen geworden, was man sich im Jazz zuallererst auf die Fahnen geschrieben hat: die Freiheit des Moments, des Spontanen und des Ephemereren. Für Laien ist das oft nur schwer nachvollziehbar, so kohärent und dramaturgisch schlüssig klingt das Resultat hier, als wäre es komponiert und sorgfältig einstudiert.

Verstärkt wird dieser Effekt dadurch, dass die kommunikative Begleitinszenierung von *Kind of Blue* die Sache mit der quasi reinen Improvisationskunst und der Adhoc-Interaktion in besonderem Maße ins Rampenlicht rückt: Mit einem Großteil, so heißt es, des ausschließlich selbst verfassten, maximal spartanischen Basismaterials, das erst am Morgen der Aufnahmesessions überhaupt fertig geworden sei.⁴¹ Ohne Schnitte oder Overdubs veröffentlicht.⁴² Wobei, so die Legende, stets nur ein einziger, vollständig realisierter Take entstanden sei. Den ersten musikalischen Gedanken direkt auf das Mag-

nettonband bannend. Und stehen gelassen. So nah am Akt der Kreation im Jazz sei man nur hier. Zur Vollkommenheit, quasi aus dem Nichts.

All das fördert die Aura von *Kind of Blue* seit jeher in erheblichem Maße. Was kein Zufall ist, sondern bereits mit den Liner Notes von Bill Evans beginnt.⁴³ Den vielleicht berühmtesten der Jazzgeschichte überhaupt.⁴⁴ Alle sollten darum wissen, wie hier gearbeitet worden ist.

Dass es zwar schon im Kern mehr oder weniger so abgelaufen ist, aber doch nicht ganz so spontan und voraussetzungslos war, wie allenthalben suggeriert wird, interessiert am Ende dann nur wenige.⁴⁵ Was hier zu hören ist, scheint viel mehr so ganz Evans' Credo zu folgen, der 1960 im Kontext von *Kind of Blue* sagte: »It's got to be experience, because it's feelings [...]«. ⁴⁶ Auch das ist Teil des Mythos dieser Platte. Ihres Zaubers. Dass man hier etwas Pures, Voraussetzungsloses zu erleben glaubt. Oder um ihr jenes Label zu geben, das ihr Jimmy Cobb in der Rückschau verleiht: »Made in heaven.«⁴⁷

Dabei sind die fünf Aufnahmen des Albums tatsächlich keine First Takes, wie die Liner Notes behaupten. Abgesehen von jener 1997 als Bonus veröffentlichten Erstaufnahme von »Flamenco Sketches« sind sie nur die einzigen vollständigen Takes, die entstanden sind. Die schließlich veröffentlichte Version von »Freddie Freeloader« ist z. B. der vierte Anlauf, den das Ensemble am 2. März 1959 nimmt.⁴⁸ Zwischen dem Outtake und der veröffentlichten Version von »Flamenco Sketches« liegen vier weitere Anläufe.⁴⁹

Auch braucht *Kind of Blue* die zusätzliche Überhöhung mit »Niemand außer Miles kannte vorher das Material« und »Erster Versuch und im Kasten« gar nicht. Das Verhältnis von sehr begrenzter Vorbereitung, minimaler Aufnahmezeit von nur zwei Mal gut dreieinhalb Stunden und dem epochalen Resultat bleibt auch so verblüffend genug.

Teile der abgebrochenen Versuche wurden ebenfalls später als Bonusmaterial mit der Ausgabe von *Kind of Blue* 2008 zum anstehenden 50. Jubiläum des Releases öffentlich zugänglich gemacht. Hier erfährt man auch von nachvollziehbaren Gründen für Fehlschläge. Auch Götter machen Spielfehler oder wählen ein falsches Anfangstempo. Für mich jedenfalls war es geradezu erfrischend, diese abgebrochenen Takes kennenzulernen. Mir jedenfalls lässt es *Kind of Blue* ein wenig menschengemachter erscheinen, so unwahrscheinlich, ja unglaublich wirkt doch zugleich auch auf mich, dass so ein Resultat mit derart reduzierter Vorbereitung und Vorabsprache möglich ist.

Kind of Blue ist Gemeinschaftsleistung, und zwar nicht nur, was die Erfindung der Töne anbelangt, sei dies nun (vor)komponiert oder *on the spot* improvisiert. Sondern insbesondere auch, was die Realisierung dieser Töne

durch die Beteiligten als Interpreten anbelangt. Was Mikrophonierung hörbar macht, ist, mit wie viel dynamischen Details alle operieren, insbesondere die drei Bläser Davis, Coltrane und Adderley.

Das hier entfaltete Maß an performativer Kunstfertigkeit erschließt sich einem dabei in besonders eindrücklicher Weise, wenn man sich auf ein Experiment einlässt. »A work of conceptual jazz art, mostly«⁵⁰, wie es seine Schöpfer Peter Evans (tp), Jon Irabagon (as, ts), Ron Stabinsky (p), Moppa Elliott (b) und Kevin Shea (d) nennen. Als MOPDTK – Mostly Other People Do The Killing haben die fünf Musiker 2014 *Kind of Blue* unter dem Titel *Blue Note für Note* nachgespielt, als würden sie mit einer Partitur Klassischer Musik umgehen.⁵¹ Ein Projekt, das wie vergleichbare Reenactments zahlreiche Fragen aufwirft und nach wie vor heiß diskutiert wird, weil es so viel herausfordert, für das Jazz entstehen will.⁵² Evans, Irabagon, Stabinsky, Elliott und Shea arbeiteten zum Zeitpunkt von *Blue* bereits mehr als ein Jahrzehnt zusammen. Allesamt ausgezeichnete Instrumentalisten, etabliert in der New Yorker Szene, verfügen sie hierdurch auch über ein ausgezeichnetes Niveau und ein exzellentes Zusammenspiel als Gruppe. *Blue* ist schlicht gut gespielt. Daran gibt es nichts zu kritisieren. Aber MOPDTK sind keine Kopie der Band von 1959. Hier spielen Menschen. So bringt ihre Realisierung der gleichen Töne und Rhythmusschläge doch hörbar nicht dieselben Töne und Rhythmusschläge hervor. Vielmehr steckt *Blue* voller feiner Unterschiede im Detail. In Klangfülle, Timbre und Timing. Ich jedenfalls höre den Beteiligten von *Kind of Blue* mit noch größerer Faszination und Aufmerksamkeit zu, seit ich diesen Vergleich intensiv angestellt habe, immer wieder hin und her schaltend, mir bewusst werdend, wie viel an dem, was mich an *Kind of Blue* interessiert, gar nicht das ist, was gespielt wird, sondern wie es gespielt wird. Ich jedenfalls kenne kein anderes Reenactment einer Ensembleeinspielung im Jazz, das die sinnliche Erfahrung eines solchen Vergleichs erlaubt, den wir in der Klassischen Musik in der Interpretationsforschung allenthalben anstellen.⁵³ Ihn anzustellen, lohnt auch hier sehr.

(2) Niemand erwartet 1959 eine Platte dieser Art. Sie ist insbesondere ohne Vorbild in Davis' Schaffen. Und setzt sich deutlich von diesem ab. Denkbar weit weg steht *Kind of Blue* von Davis' Anfängen bei Charlie Parker Mitte der Vierziger. Aber auch von den komplexen Klanggemälden, die Gil Evans 1957 bis 1959 als Rahmen für Davis baute auf den Alben *Miles Ahead*, *Porgy and Bess* und kurz

nach *Kind of Blue* auf *Sketches of Spain*. Oder auch vom grooveorientierten, aggressiv swingenden Hard Bop, den Davis ab Mitte der 1950er Jahre kultivierte. Oftmals über Stücke Dritter, vor allem aus dem Great American Songbook oder von Jazzkollegen wie auf *Milestones* von Jackie McLean (»Dr. Jekyll«), John Lewis und Dizzy Gillespie (»Two Bass Hit«), Ahmad Jamal (»Billy Boy«) und Thelonious Monk (»Straight, No Chaser«). Diesen Davis hört man auf Mit-Fünfziger-Alben wie *Bag's Groove* und *Walkin'* und den vielen Platten des ersten großen Quintetts mit John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers und Philly Joe Jones. Man vergleiche nur *Kind of Blue* mit *Milestones*, das dieses Quintett erweitert um Adderley erst ein Jahr zuvor im Winter 1958 aufgenommen hat, um sofort zu verstehen, wie überraschend Sound und Atmosphäre von *Kind of Blue* sind.

Von *Kind of Blue* führen Spuren in das Vorausgegangene. Aber *Kind of Blue* ist vor allem eine Gegenreaktion. Der Versuch, einen alternativen Weg zu eröffnen. Ein Extrem zu erkunden und auf sein Potenzial hin abzuklopfen.

Die Spuren sind dem ungeachtet mannigfaltig. Es sind dabei ganz verschiedenartige Stränge, die in *Kind of Blue* kulminieren. Genauso vielfältig, wie die Jazzmusik, die dieses Album beeinflussen sollte. Oder wie Amiri Baraka in »Miles Davis: »One of the Great Mother Fuckers«« so treffend auf den Punkt bringen sollte:

»It is fitting that *Kind of Blue* closed out those intensely creative years, because it sums up Miles major musical tendencies as well as indicates what new roads exist not only for him but for the music generally.«⁵⁴

Ihnen nachzuspüren, ist etwas, das Experten besonders zu tun interessiert. Nicht anders als den Zeugnissen, die vom *Kind-of-Blue*-Ensemble und der Arbeit am Album geblieben sind. Weswegen hierüber besonders viel geforscht und geschrieben worden ist. Auf vieles ist dabei inzwischen hingewiesen worden:

Die zurückhaltendere Attitüde etwa, die Davis' Spiel auf *Kind of Blue* prägt, aber schon 1949/1950 im Nonett in noch stark – von zentralen Akteuren der 1950er Jahre wie John Lewis, Gerry Mulligan und Gil Evans – arrangierten Aufnahmen erprobt; Einspielungen, die mit erheblicher Resonanz kurz vorher 1957 vollzählig gebündelt im LP-Format als *Birth of the Cool* veröffentlicht worden waren.⁵⁵

Oder die Neugierde gegenüber impressionistischen Akkordextensionen und Voicings und Skalenkonzepten aus dem Kontext Klassischer Musik, etwas, das Evans in dieser Zeit sehr beschäftigt.⁵⁶ Nicht ohne Grund konstatiert

schon die Originalrezension von *Kind of Blue* im *DownBeat* 1959 »a strong Ravel influence«. ⁵⁷

Oder die Erfahrung der weitgehend vorbereitungslosen Gruppenimprovisationen beim Soundtrackprojekt *Ascenseur pour l'échafaud* zu Louis Malles gleichnamigen Nouvelle-Vague-Meisterwerk von 1958. ⁵⁸

Oder das Interesse an den musiktheoretischen Überlegungen, die George Russell 1953 als *Lydian Concept of Tonal Organization* veröffentlicht und anschließend in eigenen Jazzprojekten erkundet; ⁵⁹ ein Interesse, das Davis mit John Coltrane und vor allem Bill Evans teilt, der auch direkt mit Russell zusammenarbeitet. ⁶⁰

Oder Davis' Umgang mit der Strategie von Gil Evans bei den Aufnahmen zu *Porgy and Bess* 1958, für Davis in den Arrangements als Platzhalter Skalen als Improvisationsmaterial bereitzustellen. ⁶¹

Oder die intensive Auseinandersetzung mit dem Blues. ⁶² So wie auch Bluesformen und -timbres auf *Kind of Blue* sehr präsent sind, ⁶³ kann man auch das Denken in Tonleitern als strukturbildendes Mittel auf diesem Album eng am Blues hören. ⁶⁴ Dem Blues, der zugleich eine der wenigen Konstanten in Davis' Schaffen darstellt, das so sehr von Wandel und Veränderung angetrieben und geprägt ist. ⁶⁵ *Kind of Blue* hat durchweg Bluesflavor, auch wenn es am Ende kein Bluesalbum im strengen Sinne ist. Oder wie es in der Originalrezension am 31. August 1959 im Branchenmagazin *Billboard* hieß: »some wonderfully bluesy and yet imaginative jazz«. ⁶⁶

(3) Aber dass *Kind of Blue* zuallererst als Gegenreaktion angelegt war, ist am Ende wichtiger. Gerade als Versuch, einen alternativen Weg zu eröffnen, ein Extrem zu erkunden und auf sein Potenzial hin abzuklopfen, ist die Platte folgenreich. Mit eben jener Stoßrichtung, die Davis kurz vorher gegenüber Nat Hentoff im Dezember 1958 in einem Interview für *The Jazz Review* ausgibt:

»When Gil wrote the arrangement of »I Love You, Porgy«, he only wrote a scale for me to play. No chords. And that other passage with just two chords gives you a lot more freedom and space to hear things. I've been listening to Khachaturian carefully for six months now and the thing that intrigues me are all those different scales he uses. Bill Evans knows too what can be done with scales. All chords, after all, are relative to scales and certain chords make certain scales. I wrote a tune recently that's more

a scale than a line. I was going to write a ballad for Coltrane with just two chords. When you go this way, you can go on forever. You don't have to worry about changes and you can do more with the line. It becomes a challenge to see how melodically inventive you are. When you're based on chords, you know at the end of 32 bars that the chords have run out and there's nothing to do but repeat what you've just done – with variations. I think a movement in jazz is beginning away from the conventional string of chords, and a return to emphasis on melodic rather than harmonic variation. There will be fewer chords but infinite possibilities as to what to do with them.«⁶⁷

Was die Musik auf *Kind of Blue* dadurch am stärksten prägt als expressive Qualität, ist Davis' Drang in jenen Jahren, das Ausdruckspotenzial einer möglichst weitgehenden Reduktion der eingesetzten musikalischen Mittel zu erkunden.⁶⁸ Wie wenig geht, damit weniger immer noch mehr ist. Oder wie es bei Joachim-Ernst Berendt über jene Jahre heißt: »Miles Davis' Trompetenspiel schien immer danach zu suchen, was man weglassen kann.«⁶⁹ Als Ausweg aus der faszinierenden, aber auch ästhetisch begrenzten Geschäftigkeit des Bebop.⁷⁰ Der ersten im strengen Sinne Kunstmusik des Jazz.

Diese Eigenschaft des Albums fällt bereits dem Originalrezensenten von *Kind of Blue* im *DownBeat* 1959 auf, der gleich zu Beginn seiner Besprechung festhält:

»This is a remarkable album. Using very simple but effective devices, Miles has constructed an album of extreme beauty and sensitivity. This is not to say that this LP is a simple one – far from it. What is remarkable is that the men have done so much with the stark, skeletal material.«⁷¹

Man muss nur vergleichen, was John Coltrane parallel zu den Sessions für *Kind of Blue* aufnimmt und was dann 1960 unter dem Titel *Giant Steps* erscheint, um zu realisieren, was Davis meint. Das dortige Titelstück ist das exakte Gegenteil von dem, was Davis auf *Kind of Blue* versucht. Das, von dem er sich in diesem Interview abzusetzen versucht. Denn Coltrane schreibt eine Studie darüber, wie viele Akkordwechsel sich auf wie wenig Raum packen lassen, um anschließend etüdengleich hochvirtuos über die so entstehende maximale harmonische Komplexität zu improvisieren.⁷²

Als Davis auf das stark von Klassischer Musik beeinflusste harmonische Spiel von Evans trifft, ist ein Weg eröffnet, Einfachheit mit Farbenreichtum zu verbinden.⁷³ Weswegen es so wichtig ist, Evans für dieses Albumprojekt zu-

rückzuholen. Denn es ist der Nachhall von Evans' Stil, Klavier zu spielen und durch Klavierspiel Jazz zu denken, sowie der gemeinsamen zurückliegenden Monate, um den herum Davis Anfang 1959 *Kind of Blue* konzipiert, wie er noch 1989 im Rückblick erinnerte.⁷⁴

(4) *Kind of Blue* wird in seiner Herangehensweise ein ebenso genrestiftendes Album wie eine Wasserscheide der Jazzgeschichte, wie Laurent Cugny so treffend resümiert: »It is considered to mark the birth of modal jazz and the true beginning of the post-bop era.«⁷⁵ Es wird dies deswegen, da es von einem durchgehenden und in dieser Konsequenz neuen ästhetischen Ansatz geprägt ist. Einem, der in verschiedene Richtungen erheblichen Einfluss auf das entfalten sollte, was im Jazz folgt, vom akkordlosen Free Jazz über Vamp-basierten Jazz bis zum meditativen ECM-Stil.⁷⁶ Die Inspiration, die von *Kind of Blue* ausgeht, wirkt bis heute nach und reicht dabei weit über den Jazz hinaus, wie Richard Williams an einer Vielzahl von Beispielen von klassischer Minimal Music bis zu Brian Enos Ambient-Konzepten gezeigt hat.⁷⁷ Zugleich entfaltet diese Musik große Resonanz bei den jungen Jazzmusikern um 1960, die rasch insbesondere »So What« und »All Blues« spielen und überhaupt dem Konzept des Albums nacheifern.⁷⁸

Modal Jazz ist das Schlagwort, das für jene Eigenarten der Musik auf *Kind of Blue* steht, die dieses Album schon auf das erste Hören hin so deutlich unterscheiden von den anderen, ebenfalls kanonischen Platten, die Davis (z.B. mit *Milestones*, 1958) wie auch seine Mitstreiter Coltrane (z.B. mit *Blue Train*, 1958) oder Adderley (z.B. mit *Somethin' Else*, 1958) als Leads unmittelbar zuvor noch aufgenommen hatten. Der Begriff hat sich wie kein Zweiter mit *Kind of Blue* verbunden.⁷⁹ Über das eine zu sprechen, heißt, das andere anzuführen.

Genrestiften zu sagen, meint dabei nicht, dass Davis das ästhetische Vorgehen, das *Kind of Blue* prägt, im strengen Sinne erfunden hat. Aber ob nun Bebop, Cool Jazz, Bigband, Hardbop, Modal Jazz, Postbop oder Jazzrock/Fusion: Davis' Talent, über Jahre viele der Besten der Profession in seine Bands einzubinden und dabei stets zu Beginn von neuen Trends in Verbindung mit dem hochindividuellen eigenen Still jeweils viel beachtete Tourneen und vor allem Referenzaufnahmen zu schaffen von den *Birth of the Cool*-Singles 1949/50 bis *Bitches Brew* 1970, führten dazu, dass Davis' Zugang zu dem jeweiligen ästhetischen Ansatz so oft genrebildend im Sinne von vorbildhaft wurde.⁸⁰ In jener Ära, die eine ganze Generation überspannt, gibt es nur wenige signifikante

Trends dieser Art im Jazz wie Bossa Nova oder Free Jazz, die nicht zuallererst mit dem Namen von Miles Davis verbunden sind – auch wenn er sich selbst damit von *Quiet Nights* (1963) bis *Get Up With It* (1974) auseinandersetzt. Hierin ist seine eine Ausnahmekarriere nicht unähnlich der von Pablo Picasso – wie schon Duke Ellington befand.⁸¹

Modal Jazz ist bei genauem Hinsehen ein schillernder Begriff. Wie Genre überhaupt eine ausnehmend schillernde Leitkategorie im und zum Erzählen von Musikgeschichte ist. Eine ausgesprochen komplexe Kategorie in der künstlerischen Theorie und Praxis. Modal Jazz ist ein ebenso schlagendes wie typisches Beispiel dafür, wie schon die wenigen kursorischen Anmerkungen hier zu *Kind of Blue* illustrieren.

Aber in Genres über Jazz zu sprechen, ist nicht nur im Fall von Miles Davis Standard. Es ist auch für den Umgang mit dem Jahr 1959 zentral, um das es in diesem Buch gehen wird. Denn wie bei Davis' Karriere, wird es beim Eintauchen in diesen ganz speziellen Jahrgang, zu dessen Strahlkraft er selbst wiederum so viel beigetragen hat, in vielerlei Hinsicht vor allem um eins gehen: die Gleichzeitigkeit von ganz unterschiedlichen Herangehensweisen, Jazz zu kreieren. Nichts prägt 1959 im Jazz mehr als ästhetische Diversität. Und um dafür ein Gefühl zu entwickeln, eignet sich ein Sprechen in Genrebegriffen wie Modal Jazz in besonderem Maße.

Aber was sind Genres?⁸² Und was ist Modal Jazz?

Genres sind unauflöslich immer eine Verbindung von einerseits Kontinuität stiftenden Momenten (z.B. musikalische und soziale Konventionen), andererseits Instabilität und hierin doch zugleich eben auch Dynamik verantwortenden Momenten (z.B. Vielfalt der Meinungen und Funktionen). Schon auf ganz basaler Ebene macht es einen großen Unterschied, ob man sich für die erstgenannten oder die letztgenannten Aspekte interessiert – oder beides auszubalancieren versucht. Es ist schon deswegen gar nicht so einfach, zu sagen, was ein Genre ist und was es ausmacht, obwohl über Genres zu sprechen Alltags ist. Für Vertreter der erstgenannten Perspektive schaffen Genres vor allem Stabilität im historischen Wandel und Orientierung in einer für den Einzelnen unüberschaubaren Masse an musikalischer Produktion und musikbezogener Kommunikation.⁸³ Für Vertreter letztgenannter Perspektive erweist sich diese Stabilität als eine leere Behauptung, die im schlimmsten Fall obendrein alles Individuelle dem Diktat von Genrenormen und der Suche nach Ähnlichkeiten und Ähnlichem opfert.⁸⁴ Wieder andere meinen, dass gerade Individualität anders als über vergleichsweise stabile Genrebegriffe gar nicht erst als solche wahrnehmbar und damit beurteilbar wäre.⁸⁵

Welche Position man auch vertritt: Es ist unvermeidbar, dass Musik stets zu Genres gehört, und zugleich unmöglich, Genres quasi rein zu bestimmen.⁸⁶ Genres sind Diskursräume, in denen Schnittmengen ausgehandelt werden.⁸⁷ Immer wird ein Erwartungshorizont an Musik herangetragen, der nicht erst durch diese Musik entstanden ist. Immer verbleiben Dimensionen im Vergleich von Musik und Erwartungshorizont, die nicht zur Deckung gelangen. Man kann keine genrelose Musik schreiben oder spielen – auch wenn Musiker das auffallend oft behaupten, wenn sie für sich künstlerische Autonomie reklamieren.⁸⁸ Zugleich kann man keine Musik schreiben oder spielen, in der ein Genre aufgeht – auch wenn Kritiker gerne von ›Prototyp‹ oder ›Inbegriff‹ eines Genres sprechen und damit so tun, als ob eben dies ginge. Das ist, was Jacques Derrida in seinem grundlegenden Aufsatz *Das Gesetz der Gattung* »Teilhabe ohne Zugehörigkeit«⁸⁹ nennt. Schaut man genau hin, sieht man u.a. eine Vielzahl an Akteuren, die sich explizit oder durch ihr Handeln konkludent an Genrebestimmungen beteiligen (a). Man erkennt des Weiteren eine Vielfalt an Funktionen der Genrekategorie (b). Und man beobachtet ein immanentes, fortwährendes, unvermeidliches Ringen von Momenten, die für Stabilität sorgen, mit solchen, die für Instabilität, zugleich aber eben auch für Dynamik verantwortlich sind (c).

(a) Eine Vielzahl an Akteuren beteiligt sich an der Bestimmung von Genres. Dass es überhaupt solche Akteure gibt, die sich bisweilen sogar gezielt und bewusst um den Prozess der Genrebestimmung bemühen, zeigt sich z.B. immer dann besonders deutlich, wenn Genres gegen die Nutzung durch Dritte verteidigt werden, deren Handeln als genrefremd angesehen wird.⁹⁰ Keineswegs ist dabei gesichert oder vereinheitlicht, wessen Meinung jeweils den Ausschlag gibt.⁹¹ Die Erfahrung zeigt allerdings, dass es sehr oft einen großen Unterschied macht, wen man wann in welcher Position fragt.⁹² Es existieren zudem große Unterschiede zwischen den Genres. Und auch innerhalb eines Genres können sich Sichtweisen ändern.⁹³ Die Sache verkompliziert sich dabei nicht nur zusätzlich durch die Vielzahl der Akteure. Akteure können zudem mehrere Positionen gleichzeitig innehaben oder ihre Position wechseln. Ein Labelmitarbeiter kann z.B. gleichzeitig Musiker und Musikhörer sein. Seine Sichtweisen können sich je nach Kontext verschieben, müssen das aber natürlich nicht.⁹⁴ Völlig unabhängig von der Frage multipler Akteurspositionen können sich auch schlicht die Ansichten eines jeden Diskursteilnehmers ändern. Die Gruppen der Akteure sind darüber hinaus in sich heterogen. Musikberichterstattung etwa: Fachmedien werden von professionellen Journalisten betreut, aber z.B. im Bereich der Fanzines von Fans.⁹⁵ Sie verändern ihre Zu-

sammensetzung fortwährend durch Ausscheiden und Neueintritt alter bzw. neuer Mitglieder. Es sind also sehr unterschiedliche, dabei in sich heterogene Typen von Akteuren mit durchaus unterschiedlichen Zielen involviert. Verbände und staatliche Institutionen der direkten Kulturpolitik verstehen sich z.B. oft als Institutionen zur Förderung und zum Erhalt von Genres, wie sich mustergültig an der Verankerung des Jazz im öffentlichen Bildungs- und Subventionssystem studieren lässt.⁹⁶ Die Genredefinition erfolgt dann im Einklang mit diesen Zielen. Industrielle Akteure hingegen orientieren sich z.B. bevorzugt am Ziel der Umsatzgenerierung und -optimierung.⁹⁷ Aber auch hier ist Vorsicht geboten. Die typischen Akteure dürfen nicht zu schablonenhaft interpretiert werden: Die Rolle der Musikwirtschaft ist z.B. eine hochkomplexe, die auf sehr unterschiedliche Weise das Feld der Genrebestimmung beeinflusst und in keinem Fall im Sinne binärer Opposition – alles kommerziell Relevante absorbierende, Genreidentitäten dabei negierender *Mainstream* vs. *Genrekulturen* – gedacht werden kann.⁹⁸ Zumal für alle Akteurspositionen mehrere Ziele gleichzeitig relevant sein können. Einem Musiker mag es um künstlerische Freiheit gehen und zugleich um soziale Relevanz und hinreichende Einnahmen, um von seiner Musik leben zu können. Die Akteure stehen nicht nur in einem komplexen Verhältnis auf der Ebene der Ziele zueinander. Sie können auch Genres unterschiedlich interpretieren, Fans z.B. die Arbeit eines Musikers genreseitig ganz anders zuordnen, als es dem Musiker als adäquat vorschwebt.⁹⁹ Dann steht es dem Musiker frei, das zurückzuweisen. Je nach Ziel (Genrezugehörigkeit, Prestige, Erlöse usw.) mag ihm das aber nichts nutzen. Dabei geht es für die Genrebildung nicht zwingend zuvorderst um Fragen von Konsens und Herrschaft, d.h. darum, wer alles mitreden kann und wer sich am Ende wie durchsetzt. Immer wieder gibt es nämlich auch Genres, für die gerade der Mangel an Konsens und vielmehr der offene Streit über ästhetische und soziale Normen identitätsstiftend ist, gerade in avantgardistischeren Kontexten, die hieraus viel an Dynamik und Produktivität ziehen.¹⁰⁰

(b) Genres dienen überdies ganz unterschiedlichen Funktionen. Die Verwendung von Genrebegriffen ist z.B. eine dominierende Kommunikationsstrategie in der Musikwirtschaft (seit Tonaufnahmen Noten als primäre Distributionsform von Musik abgelöst haben) und in den Kommunikationsmedien, insbesondere im Musikjournalismus.¹⁰¹ Neben Künstlernamen und Emotionsbegriffen fungieren Genrebegriffe heutzutage mehr denn je als ein Hauptorientierungsmittel in einem für den Einzelnen unüberschaubaren Musikangebot,¹⁰² das nur in Deutschland alleine im Bereich der Tonaufnahmen von Alben derzeit alljährlich um mehr als 15.000 Veröffentlichungen

wächst.¹⁰³ Dass Genres für Künstler auf Produktionsseite Spielräume und Spielregeln definieren, zu denen sie sich verhalten können, ist jedoch nicht nur in organisatorischer und wirtschaftlicher Hinsicht produktiv.

Nach dergleichen Rahmungen und Orientierungspunkten besteht nämlich auch unter den Kreativen selbst eine nicht geringe Sehnsucht in Zeiten, in denen es in den Künsten in vielen Bereichen eben an verbindlichen Grenzen, Dogmatiken und Lehren fehlt, wie schon Adorno konstatierte,¹⁰⁴ da die alten Maßstäbe ihre einstige Autorität verloren haben.¹⁰⁵ Das kann man mit Danto als künstlerische Freiheit feiern.¹⁰⁶ Man kann aber umgekehrt auch den damit einhergehenden Verlust betonen, wie es Lyotard tut: »Composers today have the feeling that everything is possible and that they must invent for each work not only its musical form, but the rules of the music«.¹⁰⁷ Schon Arnold Schönberg kämpfte mit der Erfahrung, dass ihn die in harmonischer Sicht maximale Freiheit der Atonalität an anderer Stelle massiv einschränkte, da es in einem Gestaltungsraum, in dem alles möglich ist, problematisch wird, zu überraschen oder lange dramatische Formen zu gestalten – und komponierte in Reaktion hierauf ein Jahrzehnt lang nicht. Ihm fehlte plötzlich ein Erwartungshorizont, mit dem er operieren konnte. Genau an einer solchen Stelle machen Genres Angebote. Deren regulatorische Kraft kann man schon daran ablesen, wie wenige erfolgreiche Crossoverkünstler vom Schlage eines Leonard Bernstein, David Bowie, Bobby McFerrin, Miles Davis, Herbie Hancock oder André Previn es gibt, die genreseitig ein wirklich weites Betätigungsfeld aufweisen. So steckt in der Anziehungs- und Regulierungskraft des Genrekonzepts für Muskschaffen wie Muskrezeption stets ein ambivalenter Balanceakt zwischen Ermöglichen und Verhindern.¹⁰⁸ Aber Genres sind vielmehr. Genres konditionieren in mannigfaltigster Weise den sozialen Umgang mit Musik.¹⁰⁹ Sie fungieren in vielen Fällen z.B. als primärer Bezugspunkt kultureller Identität.¹¹⁰ Genrekonventionen steuern bei allen Akteuren Erwartungen und ermöglichen hierdurch überhaupt erst, zu vergleichen, einen Diskurs zu etablieren und sich nicht in einer disparaten Sammlung von Einzelfällen zu verlieren.¹¹¹ Genres schreiben zudem Musik Bedeutung ein,¹¹² stehen aber immer auch zugleich für Wertzuschreibungen – Genres sind nie neutrale, bloß sachlich beschreibende Begriffe.¹¹³ Genrediskurse schließen dadurch eine Vielzahl sozialer Faktoren ein, einschließlich Rasse, Geschlecht, Religion und Nation.¹¹⁴ Genrezuordnungen gehen dabei regelmäßig mit weitreichenden, ganz praktischen Konsequenzen einher, von Qualitätsurteilen und Entscheidungen über Zugehörigkeit bis zur Frage, welche Clubs, Festivals oder Playlists einer Musik offen stehen.¹¹⁵

(c) Wäre dem nicht schon genug, sind Genres eben stets im selben Atemzug stabil und instabil, gleichermaßen von Kontinuität zu Vorherigem und Veränderungen geprägt.¹¹⁶ Es gibt wie gesehen keine Musik, die nicht zu einem Genre gehört, keine Musik, die nur zu einem Genre gehört, und keine Musik, in der ein Genre aufgeht. Jeder neue Beitrag verändert jedoch zugleich ein Genre und seine Konventionen.¹¹⁷ Es gibt umgekehrt Normen, die übergeordnet in einer Vielzahl Genres auftreten, so die Grundregeln kommerziell relevanter Musik: Einfachheit, Repetitivität und Kürze.¹¹⁸ Dies erschwert gleichfalls die Präzision von Genrebegriffen. Manche Genres werden dabei sehr alt, andere scheinen nur eine Saison, eine Modewelle lang zu existieren.¹¹⁹ Manche Genres bleiben lange allgemein relevant, manche nur kurz, andere wiederum verlassen nie »einen Status des Marginalen und Prekären«. ¹²⁰ Gleichzeitig kann sich ein neues Publikum ein Genre erobern und es dabei auch verändern.¹²¹ Oder der originale Musikerkreis wird verdrängt, etwa im Zuge einer musikindustriellen Erschließung.¹²² Musiker fusionieren und erweitern aber auch selbst fortwährend bestehende Genres oder spalten Genrespezifika ab und gewichten sie neu, all dies oftmals sogar gezielt als künstlerische Strategie.¹²³

Zu diesen drei hier exemplarisch herausgegriffenen Ebenen der Akteure, Funktionen und Dynamiken des Genrebegriffs kommen eine ganze Reihe weiterer grundsätzlicher Herausforderungen hinzu, die Genre zu einer derart fluiden und zugleich attraktiven, da gerade hierin lebensnahen Kategorie machen: So ist der Genrebegriff z.B. nicht trennscharf geschieden von Begriffen wie Stil, Subkultur, Szene oder Gattung. Sie werden mal synonym, mal partiell überlappend, mal kategorisch getrennt voneinander gebraucht. In unterschiedlichen Gegenstandsbereichen westlicher Musik wie klassischer Instrumentalmusik, Oper, Jazz, Filmmusik und Populärer Musik existieren dabei verschiedene Traditionen und Konventionen im Begriffsgebrauch.¹²⁴ Die Lesart dieser Begriffe wechselt aber immer wieder auch innerhalb desselben musikalischen Milieus zwischen verschiedenen Beiträgen. Darüber hinaus treten Unterschiede auf, je nachdem, ob der Beitrag aus der Musikwissenschaft stammt oder aber eine musikalische Praxis zum Gegenstand hat, aber z.B. aus Sicht von Nachbardisziplinen wie der philosophischen Ästhetik, Soziologie, Kulturwissenschaft oder Geschichtswissenschaft verfasst wurde. Neben fragilem Begriffsgebrauch stellt die Quellenlage ein weiteres fundamentales Problem der Genreforschung dar: Regelmäßig fehlt es an klar identifizierbaren, expliziten Gründungsdokumenten, Regelbüchern, Kriterienkatalogen usw., was einen zu einer Diskursanalyse, oft gar Diskursrekonstruktion zwingt, die regelmäßig z.B. Oral History einzubeziehen

hat.¹²⁵ Schon, ab wann ein Genre existiert und wer für seinen Namen verantwortlich ist,¹²⁶ lässt sich meist nur ausnahmsweise präzise sagen. Und man muss an dieser Stelle zudem sehr vorsichtig sein, denn allzu oft ergibt eine solche retroaktive Suche vor allem Gründungsmythen und die Behauptung einer quasi reinen Lehre, was das Genre »eigentlich« mal war und wieder sein sollte.¹²⁷ Auch wenn die Namensgebung eine hinreichende, aber keine notwendige Bedingung für die Existenz eines Genres ist, so ist die Vergabe von Genrenamen ein wichtiger Indikator, zeigt sich hier doch oft, dass Akteure das Erreichen eines Aggregatzustands ausmachen, dem eine neu gewonnene Spezifik innewohnt, die etwas unterscheidbar macht – worin auch immer diese Eigenart im Einzelfall liegt.¹²⁸ Ob das Neue dann wirklich neu ist, spielt regelmäßig nur eine untergeordnete Rolle, da es sich bei der Namensgebung zuvorderst um eine soziale, vor allem kommunikative Geste handelt. Im Wechsel und Zusammenspiel der beteiligten Akteursgruppen entstehen fortwährend neue Genrenamen – die dabei keineswegs musikalisch-deskriptiv (Noise Rock, Cool Jazz) angelegt sein müssen, sondern z.B. atmosphärische (Psychedelic, Trance), inhaltlich-thematische (Christian Pop, Christmas Carol), geographische (Charleston, Britpop), sozio-kulturelle (College Rock, Lounge), relationale (Post-Punk, Neo-Soul) oder symbolische (Hair Metal, Baggy) Gesichtspunkte betonen können.¹²⁹ Schon in einer eng begrenzten Fallstudie zur elektronischen Tanzmusik im Großbritannien der Jahre 1998 und 1999 förderte Kembrew McLeod mehr als 300 Subgenrenamen unter dem Genremantel der EDM zu Tage, von »abstract beat, abstract drum-n-bass, acid house, acid jazz, acid rave« über »downtempo funk, downtempo future jazz, drill-n-bass, dronecore, drum-n-bass« und »hard chill ambient, intelligent drum-n-bass, intelligent jungle, intelligent techno, miami bass« bis »twilight electronica, two-step, UK acid, UK breakbeat, underground, world-dance«.¹³⁰ Eine zentrale Konsequenz einer solchen Begriffsinflation und -partikularisierung ist natürlich, dass die »normative Bedeutung von Genremodellen und die Halbwertszeit generischer Begriffe«¹³¹ sinkt – so wie Genres selbst oftmals nur einen vergleichsweise kurzen Moment im popkulturellen Rampenlicht haben und hiernach vielfach auf deutlich kleinerer Flamme, von einem überschaubaren Kreis von Liebhabern meist dogmatisch deutlich enger ausgelegt,¹³² weiterköcheln.¹³³ Das Operieren mit Genrebegriffen ist dabei kommunikativ gesehen in jeder Hinsicht ein permanentes Justieren zwischen zu allgemein (z.B. Pop, Jazz) und zu speziell (z.B. Happy Hardcore oder Progressive Low Frequency). Begriffe wie »Metagenre« oder »Subgenre« zeigen dieses Problem an.¹³⁴ Und doch ist es notwendig, beide Extreme stets

gleichzeitig im Blick zu halten – das Verallgemeinern und das Interesse an der Besonderheit des Einzelfalls –, damit die Kategorie des Genres als Verständnis- und Beschreibungsmittel produktiv sein kann.¹³⁵ Genres bedeuten zu einer bestimmten Zeit für bestimmte Leute etwas Bestimmtes.¹³⁶ Das setzt eine erhebliche historische und soziale Sensibilität voraus, gerade wenn man sich Genres in der Vergangenheit annähert. Denn die Gefahr ist groß, dass man aktuelle Genrevorstellungen auf die Vergangenheit projiziert.¹³⁷ Diese Gefahr ist im hiesigen Fall noch größer als bei anderen historiographischen Fragen, da Genreformierung, insbesondere die damit einhergehende Konventionsbildung, meist stark retrospektive Züge trägt.¹³⁸ Genres gehen nicht in musikalischen Konventionen auf, sind jedoch keineswegs beliebig in den musikalischen Möglichkeiten, die sie gestatten.¹³⁹ Jedes Genre scheint hierbei einen eigenen Toleranzbereich auszuhandeln, bis wohin etwas noch dem Genre als zugehörig angesehen werden kann. Manche sind sehr strikt wie Barbershop Harmony oder Northern Soul, andere nicht.¹⁴⁰ Je genauer man die musikalischen Konventionen eines Genres zu beschreiben versucht, desto exklusiver geht man natürlich vor, in dem man zwangsläufig anfängt, Musik auszusortieren, die anderen wie selbstverständlich als dem Genre zugehörig erscheint.¹⁴¹ Unterlässt man derart analytische Bemühungen jedoch, ignoriert man die musikalische Praxis, in der regelmäßig ganz bewusst künstlerische Entscheidungen getroffen werden, die z. B. eine Genrezuordnung musikalisch absichern sollen. So problematisch diese widersprüchliche Situation auch bleibt, so klar ist jedoch, dass solche Annäherungen bei aller Vorsicht analytisch durchaus erreichbar sind: Man denke zum Beleg nur an die Möglichkeit, Genres außerhalb ihres Ursprungscontextes zu parodieren.¹⁴² Ohne benenn- und adaptierbare Ähnlichkeiten, die u. a. eine Wiedererkennbarkeit gestatten, wäre dies nicht möglich.¹⁴³ So oder so muss man jedoch aufpassen, denn das, was in vielen Genres vorkommt, ist nicht zwangsläufig weniger wichtig für ein bestimmtes Genre als das, was ihm an Besonderem zu eigen ist und auf das man sich allzu leicht konzentriert.¹⁴⁴ Abgesehen davon, dass gerade musikalische Eigenarten besonders selten Genres exklusiv zu eigen bleiben, sondern gerade und oftmals ausgesprochen rasch ihren Weg auch in andere Genrekontexte finden. Man denke z. B. an Bluesphrasierung oder Funkrhythmisierung. Letztlich muss man Genres relational zueinander verstehen. Genres existieren im Verhältnis zu einem komplexen Netzwerk anderer Genres. Nur ein relationaler Zugriff erlaubt, die Andersartigkeit und zugleich Identität von Genres, nämlich im Verhältnis zu anderen zu verstehen.¹⁴⁵

Wenn ich hier nun also Genre sage, meine ich nicht nur ein definiertes Arsenal musikalischer Mittel und Vorgehensweisen, sondern ein Cluster aus Orientierungen, Erwartungen und Konventionen.¹⁴⁶ Ein solcher Cluster setzt sich, falls die Genreetablierung gelingt, als ein zur Identität fähiges Netzwerk aus Produktion, Zirkulation und Bedeutung durch: in der Produktion z.B. von Werken, Tonaufnahmen und Aufführungen oder in der Zirkulation etwa von Tonträgern, Noten und Diskursen. Aber eben auch auf der Ebene der Bedeutung, die Akteure des Genres diesem zuweisen oder aus ihm ziehen: zur sozialen Identifikation; oder für ökonomischen oder pädagogischen Gewinn; oder als intellektuelle Herausforderung; oder für emotional impact. Dieser Cluster integriert dabei mitnichten nur musikalische, sondern des Weiteren eben auch u.a. auch soziale, ökonomische, historische, technologische, mediale, visuelle und ideologische Faktoren zu einer relativ stabilen »Genrewelt«, wie Simon Frith sagt.¹⁴⁷ In dieser Genrewelt wird in Pierre Bourdieus Sinne ökonomisches, kulturelles und soziales Kapital erworben und investiert.¹⁴⁸ Sofern ihr eine Verstetigung gelingt, liegt der Schwerpunkt dieses Kapitalumschlags auf der Schaffung von Identifikationspunkten, auf der Strukturierung von Diskurs und, bar aller zur Verstetigung gleichfalls notwendigen Momente von Originalität und Dynamik, auf der Schaffung von Bedeutung durch die kontinuierliche Herstellung von Vertrautem. All dies erfolgt in musikalischen Genres natürlich nicht zuletzt auch durch das Normieren und Standardisieren musikalischer Traditionszusammenhänge, Verfahren und Materialien, die sich als genrekonform etablieren – ist aber eben nicht hierauf beschränkt oder gar damit identisch.

Modal Jazz ist eine solche Genrewelt. Im Modal Jazz wird u.a. das gemeinsame Spielen über Akkordreihenfolgen ersetzt durch die Verabredung von Tonleitern, die im Fall von *Kind of Blue* mit traditionellen Songformen verbunden werden.¹⁴⁹ Soli, die Pausen kennen, Ruhe ausstrahlen und Raum lassen und das Lyrische betonen, werden bevorzugt, im scharfen Kontrast zum atemlosen Feuerwerk vieler prägender Bebop-Einspielungen. Und vor allem rückt statistische Harmonik, oftmals als Vamps, in den Mittelpunkt.¹⁵⁰ Oder wie Keith Waters im *New Grove Dictionary of American Music* resümiert:

»Its meaning is elusive since musicians, historians, and analysts use ›modal jazz‹ to refer loosely to a network of overlapping musical features that may include the following: the use of underlying modes (or scales) to organize generally the harmonic and improvisational content of a performance; slow harmonic rhythm: typically, a single harmony for four, eight, 16, or more

bars; pedal point harmonies: a focal bass pitch or shifting harmonies over a primary bass pitch; the absence or limited use of functional harmonic progressions, such as V–I or ii–V–I, in accompaniment or improvisation; harmonies characteristic of jazz after 1959, notably suspended fourth chords, slash chords such as Fmaj7/E, and harmonies named for modes such as phrygian and aeolian; the prominent use of melodic or harmonic perfect fourths and both. Davis's landmark album *Kind of Blue* (1959, Col.) provided an important point of departure for modal jazz.«¹⁵¹

Harmonische Reduktion und Repetition sind dabei so dominierend in der Wirkung dieser Musik, dass Barry Kernfeld unter Rekurs auf *Kind of Blue* treffend lieber von »Davis's Vamp Style« spricht.¹⁵² Ein Denken in Skalen ist also weit weniger entscheidend für Musik wie *Kind of Blue*, als der Begriff – Modal kommt von Modi bzw. Englisch Modes für Tonleitern –, die Diskussion über den Modal Jazz oder auch noch der Fokus von Davis' Interview mit Henthooff suggerieren. Zentral ist vielmehr das reduzierte harmonische Tempo:

»So much for theory. In practice, the key element of modal jazz is a single and, at the time, profound idea: slow harmonic rhythm. Harmonic rhythm is the rate at which chords change. This slower rate is achieved through the use of drones or of weakly functional successions (rather than strongly functional progressions) of two or more oscillating chords. In the sense that this slowing down involves the weakening of functionality, the resulting music might be called modal rather than tonal. On the whole, however, the label and the resultant theoretical emphasis, as understood in jazz, are quite misleading, because modal jazz turns out to have much more to do with harmony than with scales. Regardless of definitions, the concept is an important one and owes its existence to Miles Davis. Until the late 1950s, the static harmonies of a piece like ›Manteca‹ were unusual. In most jazz, chords changed once every one or two bars, and sometimes as fast as once every beat. Above this background, bop, cool jazz, and hard-bop soloists would create fast-moving and ever-changing lines, to accord with the changing harmonies. But Davis felt hemmed in by this approach. He wanted to play tuneful melodies. He was uninterested in early jazz or swing, both of which were predominantly tuneful styles, and instead sought to create a new stylistic environment. In the Albums *Milestones* (1958), *Porgy and Bess* (1958), and *Kind of Blue* (1959) he took the first steps toward this goal, by playing tunes in which the harmonic rhythm moved slowly. This is modal jazz.«¹⁵³

Sinn der Übung, sich mit Modal Jazz zu beschäftigen, ist es also nicht, zu klären, wie sehr *Kind of Blue* der reinen Lehre des Genres entspricht, was immer jene am Ende auch genau sein sollte. Was es bringt, *Kind of Blue* bezogen auf jenes Genre zu hören, mit dem es so eng verbunden ist in seiner Rezeption, ist vielmehr, dass sich eine klare Vergleichsebene eröffnet. Abweichungen wie Gewichtungen werden deutlicher. Und damit, was *Kind of Blue* als Kunstwerk ausmacht. Wenn Kernfeld also darauf aufmerksam machen kann, dass ein strukturbildendes Denken in Skalen am Ende für diese Musik gar nicht so entscheidend ist, sondern das entschleunigte, bisweilen gar statisch werdende harmonische Tempo das prägende Ausdrucksmittel des Albums ist, hat man eine Betrachterposition gewonnen, von der aus man sich dem Werk mit Gewinn annähern kann, der über ein bloßes *Gefällt mir* oder nicht hinausgeht. Man kann es nun gezielt im Kontext anderer Beiträge zum Genre hören und dabei z.B. darauf achten, wie sie sich zum Genre wie hierauf bezogen zueinander verhalten. Und man kann es im Verhältnis zu Beiträgen zu anderen Genres hören. Etwa jenen des Jahres 1959.

Die gedämpfte, nachtschwarze Atmosphäre des Albums ist im Übrigen nicht dem Modal Jazz, sondern dem Versuch, bestimmten, mit einer Nachtwanderung und der Melancholie des Gospels verbundenen Kindheitserinnerung nachzuspüren, wie Davis wiederholt erzählt – verbunden mit dem Hinweis, dass das Projekt jedenfalls insoweit gescheitert sei.¹⁵⁴ Und scheitern musste. Denn Davis' Weggefährten teilten seine Erinnerungen natürlich nicht. Und wenn man nicht viel Vorbereitung investieren will, wie groß muss der Zufall sein, dass diese mit ihrem Input genau in dem Ausdruck landen, der einem vorher vorschwebt. In *Kind of Blue* konkurrieren also durchaus widerstreitende Anliegen. Und nicht alle haben sich gleichermaßen materialisiert. Aber so wie Nebengeräusche im Studio ist dies bei Projektbeginn eingepreist.

(5) Dafür, dass *Kind of Blue* ein Heiligtum ist, gibt es erstaunlich viele Kuriositäten, Zufälle und Sorgfaltsmängel in seiner Genese und Wirkungsgeschichte, denen sich nachspüren lässt.

Es fängt damit an, dass Wynton Kelly gar nicht weiß, als er am 2. März 1959 zur ersten Aufnahmesessions kommt, dass er nicht der einzige Pianist vor Ort sein wird; immerhin seiner ersten im Ensemble von Miles Davis, dem er erst wenige Wochen angehört.¹⁵⁵ Nicht gerade die naheliegendste Strategie für einen Bandleader, wenn man das Beste aus seinen Mitstreitern herausholen will.

Aber nicht untypisch für Davis, der einen harten Umgang in seinen Gruppen pflegt – was z.B. Evans im Jahr zuvor erschöpft hat.¹⁵⁶ Aber doch passt es so gar nicht zur »zengleichen«¹⁵⁷ Atmosphäre dieser Musik, als die sie so viele Kommentatoren unter Rekurs auf Ostasienreferenzen in den Liner Notes beschreiben, sich vorzustellen, dass sie in einem Rahmen entstanden sein soll, in dem es Irritation, Missstimmung und schlechte Laune gab.

Mit Fred Plaut ist ein Toningenieur im Dienst, der gar nicht Spezialist für Jazz ist, sondern ein Allrounder mit viel Erfahrung in den Bereichen klassischer Solo- und Kammermusik.¹⁵⁸ Das hilft der intimen Ästhetik, die auf *Kind of Blue* verfolgt wird, enorm, da wie bei Kammermusik mikrophoniert wird.¹⁵⁹ Denn das CBS 30th Street Studio, das das Label Columbia seit 1948 in 207 East 30th Street zwischen Second Avenue und Third Avenue in Manhattan betreibt, ist phänomenal und in Musikszene renommiert, aber als ehemalige Kirche für die ganz großen Besetzungen wie Symphonieorchester oder Broadway-Cast-Alben prädestiniert.¹⁶⁰ Die Transparenz, Wärme und Dynamik des Klangbilds, das Plauts Setup mit sieben Telefunken U-49 Mikrofonen (jeder eins plus zwei fürs Schlagzeug) gemischt auf ein Drei-Spuren-Scotch-190-Magnettonband auf zwei Ampex-Maschinen mit einem leichten zusätzlichen künstlichen Echo schafft,¹⁶¹ unterscheidet sich deutlich von anderen Aufnahmen von Davis aus dieser Zeit, selbst wenn sie wie *Milestones* im selben Studio in der 30th Street in New York aufgenommen werden.¹⁶² Plaut sollte ein prägender Akteur für den Jazz dieses Jahrgangs werden, da er hiernach auch noch andere kanonische Aufnahmen für das Columbia-Label betreut, darunter *Mingus Ah Um* (Charles Mingus), *Time Out* (Dave Brubeck) und *Sketches of Spain* (Miles Davis). So wird Plaut zu einer Schlüsselfigur. Freilich kann das niemand ahnen, als er im Schichtplan für *Kind of Blue* eingeteilt wird. Plaut ist es auch, dem wir ein zweites vollständiges Take von »Flamenco Sketches« verdanken, da er mit der Klangqualität der ersten Aufnahme am 22. April 1959 unzufrieden ist.¹⁶³

Insgesamt ist erstaunlich wenig Quellenmaterial erhalten geblieben. Nicht nur bezogen auf den kanonischen Status des Werks. Sondern auch gemessen an dem, was sonst üblich ist.¹⁶⁴ Es gibt nur drei originale Bänder, das Master und für jede der beiden Sessions ein Reservesicherungsband. Neben den Aufnahmen ist zudem vergleichsweise wenig an Kommunikation und Fehlschlägen dokumentiert. Die Aufnahmemaschine lief die beiden Sessions über nicht durch.¹⁶⁵ Dazu gibt es einige Photographien von der zweiten Session von Columbia-Photograph Don Hunstein und Toningenieur Fred Plaut. Ferner sind einige Dokumente aus dem Produktionsprozess wie Titellisten auf Memopa-

pier von Produzent Irving Townsend erhalten geblieben.¹⁶⁶ Aber das war es im Großen und Ganzen.

Einmal im Kasten, umgeben *Kind of Blue* faszinierende Fehler und Ungeheimheiten. Das Cover die Originalveröffentlichung schafft es z.B. nicht einmal, die Namen aller Beteiligten korrekt wiederzugeben. Adderley erscheint z.B. als »Adderly«, die Rückseite spricht von »Wyn Kelly«.¹⁶⁷ Über die Bildersuche bei Google findet man rasch diese Erstdrucke.

Noch spannender ist der mysteriöse Umgang mit den Titeln der B-Seite, »All Blues« (das zunächst als »All Blue« erscheint) und »Flamenco Sketches«, die zu Beginn in, verglichen mit heute, vertauschter Reihenfolge erscheinen.¹⁶⁸ Man findet auch hierfür sofort Belege über die Bildersuche von Google zu Second-Hand-Angeboten früher Pressungen. Gut 50.000 Alben sind damals falsch betitelt in den Handel gekommen.¹⁶⁹ Unterlagen aus dem Produktionsprozess zeigen dieselbe Unordnung.¹⁷⁰ Auch die originalen Liner Notes von Bill Evans in der handschriftlichen Manuskriptfassung machen diesen Unterschied, wo es z.B. heißt: »*All Blue* is a series of five scales, each to be played as long as the soloist wishes until he has completed the series.«¹⁷¹ In der Originalrezension von *Kind of Blue* im *DownBeat* 1959 heißt es daher:

»*Flamenco* and *Freeloader* are both blues, but each is of a different mood and conception: *Sketches* is in 6/8, which achieves a rolling, highly charged effect, while *Freeloader* is more in the conventional blues vein.«¹⁷²

In Mark C. Gridleys lange Jahre Standardlehrbuch für amerikanische Hochschulen, *Jazz Styles*, wird diese Konfusion explizit zum Thema gemacht. Dort ist eine Hörübung zu dem Stück enthalten, das heute gemeinhin »Flamenco Sketches« genannt wird. Einleitend heißt es dazu:

»Remember that the first track on the second side of the LP format of *Kind of Blue* has been labeled »Flamenco Sketches« on many copies of the album. So, if you hear a feeling of »ONE two three Four five six One two three Four five six« instead of a very slow »One two three four One two three four«, you are listening to the wrong selection.«¹⁷³

Der weitreichendste Fehler betraf jedoch die A-Seite. *Kind of Blue* wurde parallel mit zwei Bandmaschinen aufgenommen, für den Fall eines technischen Fehlers. Die eine Maschine lief jedoch am Tag der ersten Session leicht zu langsam. Für die Erstpressung und viele folgende genutzt, kennt die Welt die ers-

ten drei Tracks von *Kind of Blue* bis zum Remaster 1992 nur in einer Version, die zu schnell erklingt und dabei einen guten Viertelton höher.¹⁷⁴ Der Effekt ist im Vergleich deutlich. Die alte Fassung ist z.B. über YouTube sofort aufrufbar. Ein hin und her schalten macht den Fehler unüberhörbar.

Ob es einen großen Unterschied macht, darüber lässt sich natürlich trefflich streiten. Wie immer werden die einen marginal finden, was für andere – wie mich – eine spürbare Differenz in der Stimmung macht. Ungeachtet dessen bleibt in jedem Fall verblüffend, dass so etwas passieren kann, mit Plattenproduktionen auf diesem Niveau. *Kind of Blue* ist hier freilich kein Einzelfall. Die Mono- und Stereo-Fassungen von »She's Leaving Home« auf *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* liegt z.B. sogar einen Halbton auseinander, bis es bei den neuesten Ausgaben des Albums auf die höhere Version hin angeglichen worden ist – jenseits persönlicher Vorlieben natürlich ein besonders spannendes Thema bei Künstlern, die wie die Beatles bekanntermaßen die Manipulation von Bandgeschwindigkeiten und daraus resultierende Tonhöhen- und Klangfarbenverschiebungen als ästhetisches Mittel erkunden.

(6) *Kind of Blue* ist aber eben nicht nur ein Album für Experten. Von dem aus man in alle Richtungen von Davis' Schaffen wie jenen des Jazz Mitte des 20. Jahrhunderts überhaupt eintauchen kann. *Kind of Blue* bietet zugleich Musik, die man genauso gut mitlaufen lassen kann im Hintergrund, um seine Umgebung in jener Stimmung zu färben, für die Jazz für viele vor allem anderen steht. In die man nach Belieben immer wieder einsinken und sich in ihrer Tiefe treiben lassen kann. Die mit jeder Phrase konzentriertes Hören einfordert. Die aber doch zugleich perfekte Oberfläche und Begleitmusik ist. *Kind of Blue* kann man akribisch studieren. Dazu lieben, wie Herbie Hancock breit lächelnd anmerkt.¹⁷⁵ Oder Sonntagnachmittage auf der Couch dahinliegen.

Eine Musik, die sich Zeit nimmt, sich zu entfalten, und im Ensembleklang stets licht und transparent bleibt, voller Details und Finessen für den Connaisseur, aber leicht zu verfolgen auch für den Laien. Nie komplex geschichtet oder überladen, sondern stets schlank, durchsichtig und formal minimalistisch. Eine Musik, in der sich diese außergewöhnlichen Virtuosen vom Rang mit der im Jazz so wichtigen technischen Inszenierung des Spielvermögens durchweg zurücknehmen, zugunsten eines Wettstreits um die gelungenste melodische Phrase und die persönlichste Farbnote. Hier stellen alle Beteiligten ihre besonderen Fertigkeiten in den Dienst des reduzierten Ausdrucksziels dieser Auf-

nahme, der Suche nach einem ›Weniger ist mehr‹ – was von den beteiligten Künstlern eben u.a. eine bewusste Reduktion der spieltechnischen Virtuosität einfordert.

Der Kontrast ist in vielem offenkundig und frappierend. Nicht nur in Sachen kontrollierter Virtuosität. Man vergleiche *Kind of Blue* nur mit den vielen anderen Aufnahmen der Beteiligten in und um 1959 herum, darunter Davis' *Milestones* (1958 – mit der gleichen Formation, nur mit Red Garland anstelle von Evans), *Porgy & Bess* (1959 – mit Adderley, Chambers und Cobb), *Jazz Track* (1959 – mit dem *Kind of Blue*-Team auf Seite 2) und *Sketches of Spain* (1960 – mit Cobb), Coltranes *Blue Train* (1958 – mit Chambers), *Bags & Trane* (1961, Aufnahme 1959 – mit Chambers) und *Giant Steps* (1960 – mit Chambers und Kelly/Cobb auf »Naima«), Evans' *Everybody Digs Bill Evans* (1959 – mit Chambers) und *Portrait in Jazz* (1960), Adderleys *Somethin' Else* (1958 – mit Davis), *Things Are Getting Better* (1959), *Cannonball Takes Charge* (1959 – mit Kelly, Chambers und Cobb) und die Livealben aus Chicago (1959 – mit Coltrane, Kelly, Chambers und Cobb) und San Francisco (1960), sowie Kellys *Kelly Blue* (1959 – mit Chambers und Cobb). Selbst Bassist Paul Chambers ist damals so bekannt, dass er auch als (Co-)Lead auftrat u.a. mit so exzellenten Aufnahmen wie *We Three* (1959) und *Go* (1959 – mit Adderley, Kelly und in Teilen Cobb). Alle befinden sich auf dem Höhepunkt ihres Könnens, kannten sich gut und sind in dieser konkreten personellen Konstellation eingespielt. Und doch klingt *Kind of Blue* schon beim ersten Durchhören im Vergleich weder wie eine Summe des Gesagten noch wie ein Querschnitt des andernorts Aufgenommenen. Selbst zu den später nachveröffentlichten gemeinsamen Aufnahmen der Monate zuvor – *Jazz at the Plaza* (1973 – live), 1958 *Miles* (1974 – in Teilen schon auf *Jazz Track* zusammen mit Auszügen aus *Ascenseur pour l'échafaud*) und *Miles Davis at Newport 1958* (2001 – live) – ist die Distanz enorm.

Kind of Blue erhält von Anfang an exzellente Rezensionen, verkauft sich für Jazzverhältnisse sehr gut und wird unmittelbar von anderen Jazzmusikern rezipiert.¹⁷⁶ Denn diese Platte bietet alles. Oder wie Michael Ullman das Paradox dieses Albums auf den Punkt bringt: »Experimental though it was, *Kind of Blue* sounds as natural as breathing.«¹⁷⁷ Oder wie Gary Giddins umgekehrt schreibt: »The turning point was the seminal *Kind of Blue*, that gorgeous, introspective collection for first takes so smoothly executed that hardly anyone recognized it for the insurrection it was.«¹⁷⁸

Kind of Blue wäre so oder so ein bleibendes Stück Jazzgeschichte. Und man könnte lange bei ihm verweilen. Aber es gibt immer viele Meisterwerke. Auch im Jazz. Man kann sie in Rankings und Bestenlisten sortieren. Man versteht

ihren Status. Doch letztlich bleiben sie einem als Hörer allzu oft egal. Sie werden kulturelles Wissen. Denkmäler, an denen man im Sprechen vorbeigeht. Aber man legt sie einfach nicht auf.

Aber das ist bei *Kind of Blue* anders. Für mich. Wie für so viele andere. *Kind of Blue* lebt. Und hat es immer. Etwas, das im Übrigen für Davis, der zeitlessly sehr darauf bedacht ist, dass die Aufmerksamkeit seinem jeweils aktuellen Schaffen gilt, mit zunehmendem Alter durchaus zur Belastung wird: »I don't want you to like me because of *Kind of Blue*. Like me for what we're doing now, you know.«¹⁷⁹

Aber alles Lamentieren auf Seiten von Davis nützt nichts. *Kind of Blue* ist da. In der Mitte von allem, was Davis hinterlassen hat. Aber auch, was Jazz war und ist. Unübersehbar. Inbegriff dessen, was die meisten Laien wie Fachleute für das Sinnbild des Jazz halten. Im Verhältnis zu dem sie die Qualität anderer Arbeiten bestimmen. Sein Status wächst seit Davis' Tod 1991 mit jedem Jahr nur noch mehr. Genauso wie seine Verkaufszahlen und später dann Streamingquoten. Platinstatus (1 Million verkaufte Einheiten) erreicht *Kind of Blue* bei der RIAA (Recording Industry Association of America) für die USA überhaupt erst am 28. April 1997, fast 40 Jahre nach seiner Erstveröffentlichung. Erhält aber das Überschreiten der Grenze von 5 Millionen Verkäufen am 18. November 2019 zertifiziert.¹⁸⁰ Die große Zeit des Albums ist heute. Für die ersten 500.000 Verkäufe hatte man noch bis 10. August 1993 gebraucht, nach einem für die Verhältnisse von Jazz im Allgemeinen wie Davis im Besonderen fulminanten Start mit 87.000 verkauften Alben bis Januar 1962.¹⁸¹ Für die zweite halbe Million waren dann schon nur noch weniger als vier Jahre nötig.¹⁸²

Man kann wie ein Pilger haltmachen, wenn man *Kind of Blue* erreicht. Und hier verharren, solange es für einen trägt. Aber *Kind of Blue* ist mehr. Es ist zugleich ein Eingangstor. Ein Knotenpunkt. Mit Abzweigungen. In zwei sehr unterschiedliche Richtungen.

Einer dieser Wege ist gut ausgeleuchtet und viel begangen. Er führt über Davis' Gesamtschaffen – und in Teilen das seiner Mitstreiter – einem repräsentativen Querschnitt gleich zu fast allen relevanten Entwicklungen des Jazz zwischen 1945 und 1991, von Bebop bis Jazz-Hiphop. Da im Jazz nur Louis Armstrong, Duke Ellington und Charlie Parker eine vergleichbare Masse an Interviews, Studien und Dokumentationen provoziert haben wie Davis, findet man unschwer rasch zahlreiche, nicht selten aufwändig illustrierte Erzählungen, die genauso vorgehen.

Niemand eignet sich für eine solche personengeleitete Musikgeschichte so gut im Jazz wie Davis. Das liegt nicht nur an der für die typischen Verhältnisse

dieser Musikkultur vergleichsweise langen und bis auf einen Hiatus 1975–1980 konstant produktiven Karriere. Sondern vor allem an Ausmaß und Fülle seiner Produktivität und der Vielseitigkeit, der er dabei zeitlebens nachgeht. Getrieben von dem Wunsch, sich nicht zu wiederholen. Nicht stillzustehen. Sich vielmehr immer wieder neu auszuprobieren. Sich dafür zu fordern. Und immer neu mit nachkommenden Meistern zu messen.

Auf den zahlreichen späten Filmaufnahmen wirkt Davis stärker gealtert, als ein sportlicher Mann um die 60. Er musste natürlich dem exzessiven Lebenswandel Tribut zollen. Aber da ist mehr. Man stelle sich einen Sportler vor, der sich vier Jahrzehnte an der Weltspitze hält, dafür sein Spiel und seine Spielstrategie fortwährend neu erfinden muss und dabei andauernd mit den jeweils Stärksten der Nachkommen mitzuhalten versucht, um ein Gefühl davon zu bekommen, welches Maß an physischer und psychischer Leistung hinter dieser so einmaligen Laufbahn steckt. Am Ende wirkt Davis erschöpft. Aber das hat er sich hart erarbeitet.

Da Davis' ohnehin schon riesiges offizielles Œuvre inzwischen um eine Vielzahl legaler wie illegaler Livemitschnitte und umfangreicher Gesamtausgaben von Alben angereichert wurde, die zahllose Outtakes, ungenutzte Einspielungen und sonstigen Werkspuren aus dem Studio zugänglich gemacht haben, kann man über ihn dabei in alle Verästelungen der Nachkriegsjazzgeschichte einsteigen, vom Wandel der Aufnahmetechnik über die Transformation der Musikwirtschaft, einschließlich jener des visuellen Marketings und der Aufführungsorte bis hin zu den neu dazukommenden Möglichkeiten des Einsatzes von Studioteknik in der Werkgenese. Und alles Raue und Düstere, Romantische und Verstörende der Jazzgeschichte lässt sich gleich mit erzählen, von Sexismus bis Rassismus, von Reichtum bis Armut, von Drogen bis Alkohol, von Nischenszene bis Staatskunst, von regionaler Kulturreklamation als American Exceptionalism bis zu globaler Teilhabe, von Intoleranz bis Freiheit. Davis' Weg hat das alles. Von den zartesten, romantischsten Balladen dieser Musikkultur überhaupt bis zu notorischem Fremdgehen und Verprügeln von Partnerinnen. Der *DownBeat* überschrieb in seiner ersten Ausgabe nach Ende des goldenen Jahres 1959 ein Feature von Barbara J. Gardner mit dem Titel »The Enigma of Miles Davis«. ¹⁸³ Und dieser Zug bleibt ihm auch mehr als 60 Jahre später zu eigenen, gleich welche Quelle und welche Tonaufnahme noch zutage gefördert wird. Der Reichtum dieses Gegenstands bleibt ebenso verblüffend, wie schillernd, wie ohne Vorbild oder Nachfolger. Ein Unikat. Aber eben stets in der Mitte des Geschehens. Deswegen eröffnet eine Beschäftigung mit Davis diesen Weg. Über ihn kreuz und

quer durch alles, was man wissen muss, jedenfalls wissen sollte, wenn man sich eine repräsentative Orientierung im Nachkriegsjazz erarbeiten will. Hat man sich Davis' Schaffen erschlossen, kann man in jede beliebige Richtung vertiefen. Aber man hat dafür (fast) alle signifikanten Entwicklungen dieser Musikkultur vor sich ausgebreitet. Und *Kind of Blue* strahlt in alle diese Richtungen aus, als Synthese, Inspiration oder Gegenmodell von dem, was Jazz ist, war und sein könnte.

Der Knotenpunkt *Kind of Blue* bietet aber noch eine andere Abzweigung. »The one less traveled by«, wie es in Robert Frosts berühmtem Gedicht *The Road Not Taken* (1915) so treffend heißt.¹⁸⁴ Nicht in die Breite der Jazzgeschichte. Sondern in die Tiefe der Entstehungszeit des Jahres 1959 hinein. Von der ich vorher wenig wusste. Aus dem ich an Musik vorher einiges, aber in der Rückschau doch wenig kannte, außer den üblichen Verdächtigen neben *Kind of Blue* wie *Mingus Ah Um*, *The Shape of Jazz to Come*, *Time Out* und *Giant Steps*, die sich auf jeder Liste der besten Alben der Jazzgeschichte ganz weit oben finden. Und die man einfach unweigerlich irgendwann gut kennt, sobald man sich länger mit Jazz beschäftigt, so oft werden sie aufgerufen, wenn Jazz gespielt oder von Jazz gesprochen wird.

Ich habe für den Rest dieses Buches jenen zweiten Weg gewählt.

Diese Perspektive, sich von *Kind of Blue* ausgehend auf Jazz 1959 zu konzentrieren, bietet wiederum zwei mögliche Blickwinkel. Einerseits kann ich von heute aus auf Jazz 1959 schauen. Andererseits kann ich versuchen, Jazz 1959 von innen heraus aufzuschließen. Mich daran annähern, wie es sich für einen Zeitgenossen angefühlt haben mag.

Kind of Blue galt immer als gute Platte. Von den ersten Rezensionen an. Aber ihr Status als alles überstrahlendes Monument des Jazz, das stellvertretend für eine ganze Musikkultur steht, entwickelt sich wie gesehen erst mit der Zeit.¹⁸⁵ Die Verkaufszahlen korrespondieren dabei mit dem Ausbau von Präsenz und Stellung dieser Platte in der Jazzliteratur wie ab der Jahrtausendwende dann online. Die Rezeptionsgeschichte von *Kind of Blue* drängt also geradezu auf, zu fragen, inwiefern wir heutzutage diese Vergangenheit mit anderen Augen sehen als die Zeitgenossen damals, die ganz anderes in den Bann zog. Oder wie im Blog *colinsreview.com* scharfsinnig beobachtet wird:

»In fact, *Kind of Blue* was so monumental that no one has ever attempted to replicate it. Even Davis himself abandoned his modal jazz experiments as quickly as he'd adopted them, opting for a more conventional post-bop sound for the majority of the next decade. And although the featured play-

ers on the album (John Coltrane, Bill Evans, Jimmy Cobb, Paul Chambers and Cannonball Adderley) would all go on to have successful careers, the immediate influence of *Kind of Blue* was muted due to Ornette Coleman's earth-shattering experimentations on *The Shape of Jazz to Come*. Free jazz was seen as the way of the future, a development which irked Miles for years to come.«¹⁸⁶

Die Auseinandersetzung mit dem Blick zurück wird eine Rolle spielen im dritten Kapitel, wenn es um Ken Burns' monumentale zehnteilige TV-Dokumentation *Jazz* von 2001 und ihre aufgeheizte Rezeption geht. Die genau darüber streitet: den angemessenen Blick zurück.

Aber mein Fokus wird bis dahin der andere sein. »History is not what happened. History is what it felt like to be there when it happened.«¹⁸⁷, formuliert der Historiker und Diplomat George F. Kennan. Diese Perspektive liegt dem Folgenden zugrunde. Auf Jazz 1959 bezogen. Die Idee hinter dem daraus abgeleiteten Setting, die Versuchsanordnung des Folgenden, ist, die Entwicklung von 1959 so zu verfolgen, wie ein Musikjournalist es getan hätte, der die Ausgabe des *Esquire* kurz nach dem Jahreswechsel liest, die am 4. Januar ein goldenes Zeitalter des Jazz ausruft.¹⁸⁸ Und sich aufgrund dessen vornimmt, in den kommenden Wochen und Monaten ganz genau zu verfolgen, was den Rest des Jahres über alles an Jazz auf Platte herauskommen oder aufgenommen werden wird. Um ein Gefühl dafür zu entwickeln, inwieweit der *Esquire* mit seiner These richtig liegt. Denn was hier zu Beginn des Jahres 1959 breitenwirksam als Themenheft veröffentlicht wird, sollte sich zwar im Rückblick als fulminante Vorahnung erweisen. Einem Musikjournalisten muss das Ganze aber Anfang 1959 als steile These erscheinen. Denn das Heft ist nicht etwa als nostalgische Reminiszenz und Retrospektive gemeint. Sondern als der Zukunft zugewandte Bestandsaufnahme der Gegenwart. Das goldene Zeitalter des Jazz, das man meint, ist jetzt: 1959. Was ich daraufhin getan habe, ist, mich einmal systematisch durch den Jazz des Jahres 1959 hindurchzuhören. Und mir dafür aus hunderten von Alben, die 1959 in den USA aufgenommen und/oder veröffentlicht werden, die Soundscape von Jazz 1959 nachzubauen.

Wenn *Kind of Blue* die berühmteste, prestigeträchtigste und meistverkaufte Jazzplatte überhaupt ist, in was für einem Kontext ist dieses Juwel denn entstanden? Kommt diese Platte aus dem Nichts? Und steht alles überragend in einem Niemandsland? Oder war es ein besonderer Ort und Zeitpunkt, der ihre Schöpfung und Wahrnehmung mitprägt, vielleicht überhaupt erst möglich macht? Ihr Entstehen? Aber vor allem ihre Wirkung auf Kollegen, Kritik und

Kundschaft? Wie würde sich das große Jahr des Jazz 1959 anfühlen, nachdem ich es umfassend erkundet und dicht beschrieben hätte? Wie würde *Kind of Blue* für mich klingen, wenn ich das Album durch die Brille seiner Umgebung sähe? Durch die Musik hindurch hörte, die um *Kind of Blue* herum im Jahr 1959 eingespielt oder öffentlich zugänglich gemacht worden ist? Wenn man Jazz 1959 wirklich kennt, wird einem dann z.B. klarer, warum dieses Album so heraussticht, wie all überall betont wird? Tut es das? Oder schreiben alle nur voneinander ab? Ergibt es dann mehr Sinn, wenn ausgewiesene Kenner des Metiers wie Ben Ratliff Superlative verkünden wie »some of the most convincing solos in the history of jazz are here«, wenn man den Rest gehört hat?¹⁸⁹ Was ist denn überhaupt der Erwartungshorizont für ein Jazzalbum im Jahr 1959? Der Standard für ein Solo? Die Richtschnur für Qualität im Zusammenspiel eines Ensembles? Was ist der Erfahrungs- und Erwartungshorizont, vor dem das *Kind of Blue*-Ensemble agiert?

Diesen zweiten Weg zu wählen, um sich Antworten auf solche Fragen anzunähern, »has made all the difference« für mich, wie Frosts *The Road Not Taken* so treffend schließt.¹⁹⁰ Ich möchte im Folgenden davon erzählen, was ich auf diesem Weg erlebt und entdeckt habe. Wie ich *Kind of Blue* danach wahrnehme. Und vor allem das Jahr, in dem dieses Album entstanden ist.