

BASS

Oscar zupft besser

Das Cello hat sich den Jazz erobert, den echten, den authentischen Jazz. Das ist neu. Celli gab es bisher allenfalls in der kommerzialisierten Jazz- und Sweetmusik.

Jetzt hat der Bassist Oscar Pettiford das Cello in die Jazzmusik eingeführt. Die Fachleute diesseits und jenseits des Atlantik werten es als ein Ereignis in der Geschichte des Jazz.

Oscar spielt sein Cello nicht so, wie man es normalerweise spielt. Er spielt es „piz-

Leontine, die älteste, war das wichtigste Mitglied des Orchesters. Sie blies Alt-, Tenor- und Sopransaxophon und außerdem noch Klarinette. Marjorie stand ihr nicht nach. Statt des Tenors spielte sie Baritonsaxophon, im übrigen die gleichen Instrumente wie Leontine und außerdem noch Flöte.

Eines Tages bekam Vater Pettiford Schwierigkeiten mit seinem Baßspieler, dem einzigen Musiker, der nicht zur Familie gehörte. Weil gerade niemand anderes zu finden war, sollte es der kleine Oscar einmal mit dem großen Kontrabaß versuchen. Er konnte bisher schon das Klavier traktieren und ein bißchen das Schlagzeug bearbeiten. Also würde es schon gehen. Ein alter Baß fand sich zufällig in einer Ecke des Lokals, in dem man gerade spielte.

Vater, der nur noch mit einer Hand Schlagzeug spielen konnte, und dem kleinen Oscar am Baß.

Und dann heiratete Marjorie. Die Pettifords wußten nicht mehr, was sie tun sollten. Sie hatten nicht mit Oscar gerechnet.

Oscar spielte in seiner Freizeit im „Boogie-Woogie-Club“ der Minnesota-Universität. Eines Tages lud sich der Club-Erste den Chef des Symphonieorchesters aus dem benachbarten Minneapolis ein. Das war niemand Geringeres als der berühmte Dirigent Dimitri Mitropoulos. Die Jungens schrieben eine eigene Komposition für den großen Dirigenten: „Beat me, Dimitri“.

Das Stück hat inzwischen Musikgeschichte gemacht. Jahre später spielte es Oscar Pettiford am Broadway. Er nannte es jetzt „For bass faces only“. Dizzie Gillespie hörte es, war begeistert und schrieb dar-



„Lege all deine Liebe in dein Instrument“ — Röcheln, vor Erregung: Chubby Jackson, Oscar Pettiford, Wendell Marshall

zikato“. Er streicht nicht, sondern er zupft. So wie er noch vor kurzem seinen Baß gezupft hat.

Das Cello soll nicht den Baß ersetzen. Deshalb verwendet Oscar in seinem Ensemble Cello und Baß zusammen. Der Kontrast zwischen dem gezupften Baß und dem gleichermaßen gezupften Cello ist wieder einmal das, was man seit Jahren in der Jazzmusik sucht: ein „new sound“, ein neuer Klang.

Cellist Oscar Pettiford gilt als einer der besten Bassisten der Jazzmusik. Er wurde zum Star der Jazzfamilie Pettiford, obwohl er zuerst, neben Klavier und Schlagzeug, auch Medizin studierte, bevor er zum Baß fand.

Oscar hatte dreizehn Geschwister, die sich alle musikalisch produzierten, die Pettiford-band war eine ausgesprochene Attraktion. Vater Harry Pettiford dirigierte vom Schlagzeug aus. Mutter Leontine saß am Klavier. Elf von den dreizehn Kindern verteilten sich auf die übrigen Instrumente. Sieben waren Mädchen.

Das bedeutete den Untergang der band schon im Augenblick ihrer Entstehung, die sieben wurden nacheinander weggeheiratet. Was übrig blieb, war so kümmerlich, daß sich Pettifords Familien-band nicht mehr rentierte.

Da drei Mädchen Saxophon bliesen, ging der Saxophonsatz zuerst in die Brüche.

Oscars Vater brauchte nur 25 Dollar dafür zu zahlen, der Baß hatte aber einen Autounfall mitgemacht. Heute, wo Oscar ein berühmter Mann ist, sagt er, daß er niemals in seinem Leben so virtuos spielen mußte wie damals auf dem zusammengefahrenen Baß.

Er nahm straff gespannte Schnüre an Stelle von Saiten. Saiten waren damals schwer zu bekommen. Sie kosteten mehr, als sich Pettifords Familien-band leisten konnte.

Man spielte damals im Staate Georgia. Dort gibt es ein Gesetz, daß Kinder, die älter als zwölf Jahre sind, ihren Eltern fortlaufen dürfen. Oscar, 14 Jahre, machte sich das zunutze. Seine Finger, mitgenommen von Schnüren und schlechten Saiten, bestanden fast nur noch aus Knochen, er konnte nicht mehr.

Oscar wollte Medizin studieren, um sich selbst zu heilen. Lange ging es ihm nicht gut. In Savannah mußte der Vierzehnjährige als Gepäckträger sein Geld verdienen. Dort erfuhr er, daß sein Vater einen Teil seines Daumes verloren hatte. Für einen Schlagzeuger bedeutet das das Ende.

Oscar kehrte schnurstracks zurück, um zu helfen. Er ging wieder zur Schule und spielte Baß mit dem Rest von Pettifords Familien-band. Sie bestand jetzt aus dem Trompete-blasenden Bruder Alonso, Schwester Marjorie, der Mutter am Klavier, dem

über den „One bass hit“, das berühmte „Jazzconcerto für Baß und Bebop-Orchester“. Oscar hat nie einen Pfennig dafür bekommen.

Aber Dimitri Mitropoulos war schon damals begeistert. Nicht von dem Stück. „Das ist schrecklich“, sagte er. Aber von dem Bassisten, der in Minnesotas „Boogie-Woogie-Club“ spielte.

Ein paar Tage, nachdem Maestro Mitropoulos beim Minnesota-Boogie-Woogie-Club zu Gast gewesen war, fuhr Oscar nach Minneapolis, um den großen Dirigenten zu besuchen. Dabei traf er einen anderen Orchesterchef: Jazzorchesterleiter Charlie Barnet (siehe SPIEGEL Nr. 6/51). Oscar spielte ihm vor und war engagiert.

Nun hatte Charlie Barnet in seinem Orchester bereits einen Bassisten. Es war ein sehr bekannter Mann: Chubby Jackson. Jetzt sollte Chubby entlassen werden, weil Charlie Barnet ihn nicht leiden mochte. Aber Oscar trat seinen Dienst mit einer fertigen Partitur in der Tasche an: einem „Double Bass Concerto“, einem Jazzkonzert für Orchester und doppelt besetzten Baß.

Der berühmte Chubby Jackson und der damals unbekannte Oscar Pettiford zupften ihre Bässe um die Wette. Fachleute meinten sofort: Oscar zupft besser. Das klang damals wie ein Sakrileg.

Oscars Karriere begann. Roy Eldridge, der große Trompeter, holte ihn sich zu-

erst Dann spielte er auf New Yorks Jazz-
straße, der 52nd Street, in dem ersten Be-
bop-Ensemble, das dort zu hören war.
Zwei Jahre später, 1944, gewann er den
Baßplatz Nr. 1 in der alljährlichen Rund-
frage der großen amerikanischen Zeit-
schriften nach den besten Musikern des
Jahres.

Oscar hat danach unter fast allen großen
Orchesterleitern des Jazz gespielt. Sein be-
rühmtestes Engagement war das bei Duke
Ellington. Der Duke hat immer eine be-
sondere Vorliebe für den Baß gezeigt. Die
Geschichte des Basses in der Jazzmusik ist
nicht zu denken ohne Duke Ellington.

Mit Oscar Pettiford machte Ellington eine
seiner berühmtesten Baß-Schallplatten. Es
war wieder eine Art Doppelkonzert: für
Klarinette und Baß. Das Stück hieß „Air
conditioned jungle“. „Air conditioning“
nennt man in Amerika die automatische
Kühlluftzufuhr. Oscar Pettifords Klarinet-
ten-Baß-Duo ist also ein „Urwald mit
automatischer Kühlluftzufuhr“.

Aber Oscar hat es nie lange im gleichen
Orchester ausgehalten. Der junge Wendell
Marshall wurde sein Nachfolger bei Duke
Ellington. Auch für ihn machte der Duke
ein Klarinetten-Baß-Duo, das er „Liebes-
gespräch“ nannte: Die weibliche Stimme
der Klarinette unterhält sich mit dem
männlichen Baß.

Inzwischen sorgte Oscar eifrig weiter
für „Kühlluftzufuhr“ im Jazz. Er wurde
einer der wichtigsten Musiker des neue-
sten Jazz-Stils: Des Cool-Jazz, des „küh-
len“ Jazz (siehe SPIEGEL Nr. 15/51).

Oscar ist einer der wenigen Musiker des
modernen Jazz, der auch von den Anhän-
gern der alten Jazzstile anerkannt wird.
Das gibt es selten, denn der Krieg zwi-
schen den Freunden des alten und denen
des neuen Jazz ist so erbittert wie der
zwischen Neutönern und Romantikern in
der sogenannten „seriösen“ Musik.

Oscar weiß: „Es gibt nicht viele Bassisten
heute, die nicht irgendetwas von mir ge-
lernt hätten.“ Auch andere Musiker
haben von ihm gelernt. Im Be-bop-Stil
wird das Thema, über das die Musiker im-
provisieren, zuerst im Unisono, im Ein-
klang, vorgestellt. Die verschiedenen
Musiker spielen im Oktavenabstand die
gleiche Melodie, bevor sie zu improvisieren
beginnen.

Das hat Oscar vor vielen Jahren dem
Be-bop-König Dizzie Gillespie vorge-
schlagen, als die beiden einmal ein paar
Nächte lang in New Yorks Negerviertel
Harlem zusammenspielten. Es ist seitdem
eines der wichtigsten Stilelemente des
modernen Jazz geworden.

Größer noch als der musikalische ist viel-
leicht der menschliche Einfluß Oscar Petti-
fords. Aehnlich wie Robert Schumann hat
er eine Art musikalischer „Haus- und
Lebensregeln“, allerdings für den Jazz,
aufgestellt. Hier ist eine Auswahl davon:
„Lege all deine Liebe in dein Instrument.
Wähle deine Umgebung sorgfältig, sofern
sie sich auf Musik bezieht. Paß auf dein
Verhalten auf, auf deine Art zu leben. Die
falsche Umgebung ist so tödlich wie der
Tod“

Wenn Oscar spielt, ist er so intensiv bei
der Sache, daß man auf manchen seiner
Platten ein Röcheln bemerkt, wenn man
genau hinhört. Ein paar Mal ist er vor
Erregung nach dem Spielen umgefallen.
„Wenn ich sterbe, will ich musikmachend
sterben“, meint er.

Jetzt also hat er aufs Cello umgeschaltet,
vielleicht schon aus Gesundheitsgründen.
Das Cello ist nicht so anstrengend wie der
Baß. Hofft Oscar: „Ich werde wohl noch
eine Weile zupfen können.“

FILM

KULTURFILM

Keinesfalls fürs Kinoprogramm

Kleine Nachtgespenster“ suchen einen
Verleih. Als Eugen Schumachers so
bettelnder und soeben beim Berliner Film-
Festival ausgezeichnete Fledermausfilm
am 26. Mai in Bonn den Deutschen Film-
preis für den wertvollsten Kulturfilm des
Jahres 1950 erhielt, war er noch in keinem
Kino der Bundesrepublik gelaufen. Seit
Anfang 1950 hatte die Gea-Kulturfilm
G. m. b. H., Hamburg-Bahrenfeld, Bahren-
felder Chaussee 18 a, vergeblich ver-
sucht, die von ihr produzierten „Nacht-
gespenster“ an einen Verleiher zu bringen.
„Unsere bisherigen Bezugspreise für
prädikatisierte Kulturfilme liegen bei ca.

die „Neue Deutsche Wochenschau“ mit
einer nebenherlaufenden Dokumentarfilm-
produktion begonnen.

Lauter Rufer im Meinungsstreit um die
Zukunft des deutschen Kulturfilms: ist
Hans Georg Dammann, Chef der Ham-
burger Burg-Film und unentwegt für den
„kleinen Bruder des Spielfilms“ plädie-
render Kulturfilmvertreter im Vorstand
des Produzentenverbandes, „Nichts gegen
eine bundesfinanzierte Wochenschau als
Aktualitätendienst“, präzisiert er.

In der unter Leitung von Dr. Heinz
Wiers stehenden Dokumentarfilm-Pro-
duktion jedoch wittert er die Gefahr einer
bundesstaatlich gelenkten und ungleich
konkurrenzfähigeren Kulturfilmfabrik.
Denn: Am 27. 1. 1951 gingen die Gesell-
schafteranteile der Neuen Deutschen
Wochenschau-G. m. b. H. an die Bundes-
regierung über.

Zu seinem Verdruß trug bei, was er am
20. Mai in der Korrespondenz „Film-
press“ (Nr. 20/1951) lesen mußte: „Peter
von Zahn schreibt einen Dokumentarfilm
über das Thema ‚Schuman-Plan‘. Der Film
wird von der Neuen Deutschen Wochen-
schau-G. m. b. H. hergestellt.“ Diese Idee
hatte offensichtlich in der Luft gelegen:
Gerade zwölf Tage vorher hatte Burg-
film-Dammann dem Auswärtigen Amt
in Bonn die Anregung zu einem Schu-
manplan-Film unterbreitet.

Karl-Heinz Kuntze-Just, smarter Ge-
schäftsführer und Chefredakteur der
NDW, macht keinen Hehl daraus, daß er
gern früher aufsteht als andere. Ebenso-
wenig leugnet er, daß die von Mit-Ge-
schäftsführer Dr. Wiers mit dem NDW-
Apparat betriebene Dokumentarfilm-
Produktion seine schwer konkurrenz-
bedrängte Wochenschau ein wenig ren-
tabler machen soll.

Was den deutschen Kulturfilm anbe-
lange, so sei der schon längst tot. Er habe
es nur noch nicht richtig gemerkt. „Kul-
turfilme sind heute nur noch mit öffent-
lichen Mitteln oder durch Aufnahme ver-
kappeter Reklame möglich.“ Daß selbst in
Spielfilmen diskret für Markenartikel und
anderes geworben wird, ist in Film-
deutschland heute nicht mehr völlig un-
gewöhnlich.

Mit dem Optimismus, daß es daneben
noch eine dritte Möglichkeit gibt, sitzt
Heinz G. A. Beller, 43, und weit in der
Welt herumgekommen, gegenwärtig Tag
für Tag an einem Neun-Punkte-Memo-
randum für Bundespresseschef von Twar-
dowski. Wenn die vergrämten Kultur-
filmer von dem „Projekt Beller“ hören,
hellen sich ihre Mienen ein wenig auf.
Denn über Bellers Mammut-Memorandum
steht: „Betrifft: Aufbau einer zentralen
nichtgewerblichen Verleihstelle im
Bundesgebiet“.

Erläutert Beller sein Projekt: „Ein
nicht-gewerblicher Verleih verleiht Filme
kostenlos unter der Bedingung, daß sie
keinesfalls in Kinoprogrammen oder
sonstwie gegen Entgelt, sondern eben
nicht-kommerziell vorgeführt werden.“

Nicht-kommerziell heißt: Vor Vereini-
gungen, Klubs, Arbeitsgruppen, Kon-
gessen, Gewerkschaftsversammlungen,
Bildungswerken, Jugendorganisationen,
Volkshochschulkursen und so fort. Das heißt
weiter: Nicht zur Unterhaltung, sondern
zur Ergänzung eines Vortrags, Grundlage
einer Diskussion, als Teil einer Vortrags-
reihe. Im weitesten Sinne: Zur Volks-
und Erwachsenenbildung, Information
des Staatsbürgers über schwebende poli-
tische und wirtschaftliche Fragen und als
Mittel zur öffentlichen Meinungsbildung.

„Selbstverständlich setzt dieser nicht-
kommerzielle Verleih einen völlig anderen
Filmtyp voraus“, weiß Beller. Landläu-
fige Kulturfilme mit Traumfabrik-Zusatz



Völlig anderer Filmtyp
Interfilm-Chef Beller

5000 bis 6000 DM. Eine Uebernahme zu
höheren Preisen lehnen wir daher ab“,
schrieb zum Beispiel die Verleihzentrale
Anton E. Dietz, Hamburg 1, Steindamm 50
bis 52, unter dem 6. 2. 51 zurück. Die Gea
freilich hatte 25 000 DM in das „Nacht-
gespenst“ gesteckt.

Solche zahlreich in den Briefordnern ab-
gelegte Beispiele blättert heute jeder un-
abhängige deutsche Filmproduzent bereit-
willig auf. Kein Wunder darum, daß die
deutschen Kulturfilmproduzenten in zu-
nehmendem Maße streitbar werden.

Böses Blut machten besonders Kultur-
filmambitionen, die offenbar dem Wunsch
nach Ausnutzung kostenfressender Atelier-
und Personalkapazitäten entspringen. So
hat Real-Film-Chef Walter Koppel sich
eine Kulturfilmabteilung zugelegt, die zu
jedem seiner Spielfilme termingerecht
einen Beiprogrammfilm zu naheliegenden
Themen ausstößt. So hat neuerdings auch