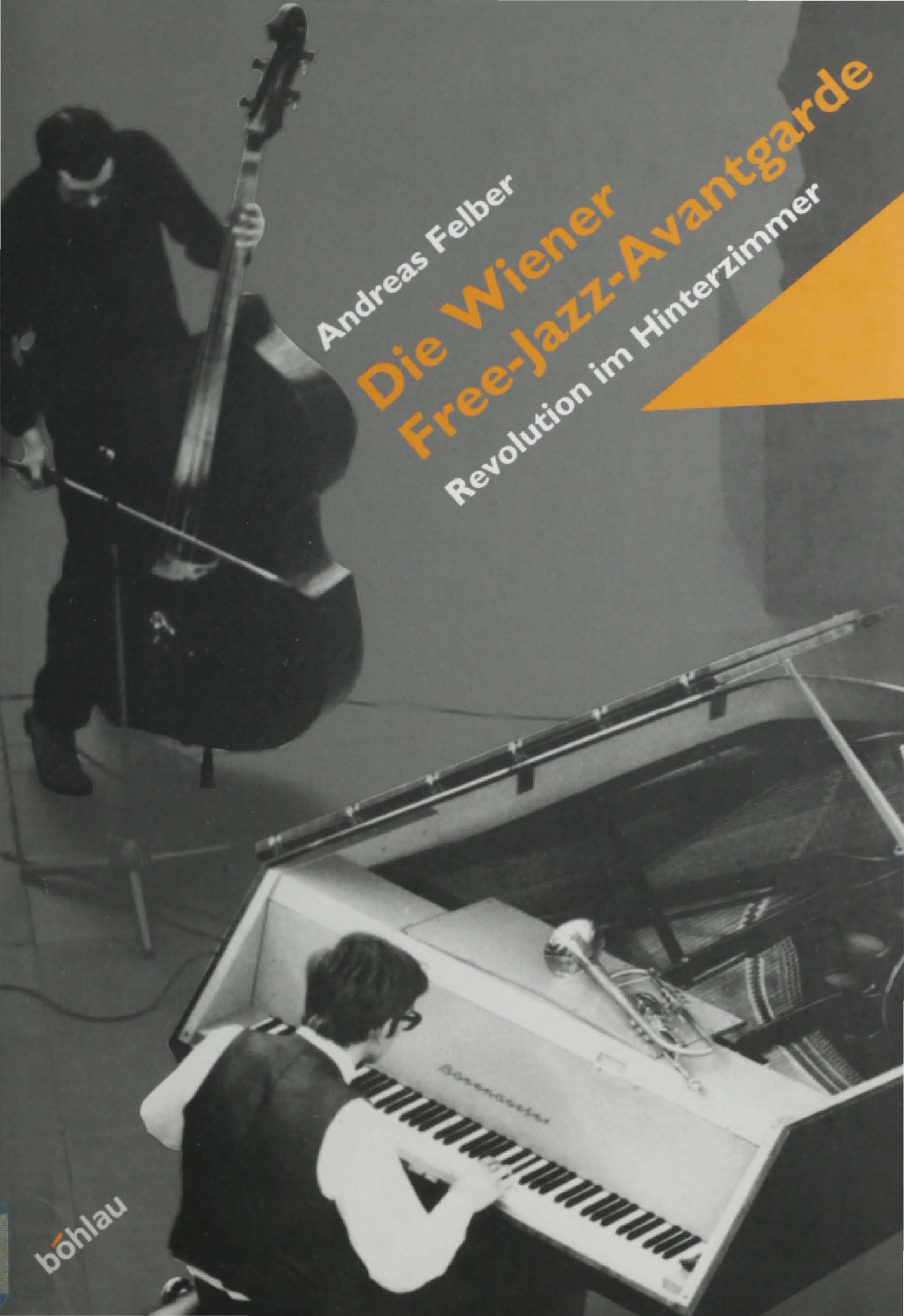


Andreas Felber

Die Wiener Free-Jazz-Avantgarde

Revolution im Hinterzimmer

böhlau

Zwei Kunststudenten, ein malender Autodidakt, ein Jazzbassist, ein bei den Grazer Philharmonikern tätiger Fagottist: Sie und andere waren es, die tatsächlich schon ab Ende der 50er Jahre in Wien frei improvisierten Jazz spielten, wie er anderswo in Europa erst wesentlich später praktiziert wurde. Entsprechend heftig rieben sich die „Masters of Unorthodox Jazz" und die „Reform Art Unit" in jener Zeit am kulturellen Establishment. Das mit diesen Formationen assoziierte Geschichtsbild der Wiener Free-Jazz-Avantgarde oszilliert noch heute zwischen den Klischees der skurrilen Provokateure, der Scharlatanerie verdächtigen Dilettanten und der verkannten, isolierten Avantgardisten, die internationale Entwicklungen antizipierten. Diente den einen ihre „Galerie zum roten Apfel" gleichsam als „geschützte Werkstätte", so bedeutete den anderen der subkulturelle „Freundeskreis" um Schriftsteller und Devianzforscher Rolf Schwendter ein wichtiges Experimentier- und Rezeptionsfeld. Das vorliegende Buch bringt Licht in dieses bislang gänzlich unaufgearbeitete, spannende Kapitel österreichischer Musikgeschichte. Und beleuchtet in der grundlegenden, kritischen Darstellung der chronologischen Ereignisabfolge über den primären Gegenstand hinaus aus ungewohnter Perspektive die österreichische, insbesondere die Wiener Kulturszene vor allem der 50er bis 70er Jahre.

Andreas Felber

Die Wiener Free-Jazz-Avantgarde: Revolution im Hinterzimmer

Böhlau Verlag Wien · Köln · Weimar

Gedruckt mit Unterstützung durch
den Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

ISBN 3-205-77256-3

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Die dadurch begründeten Rechte,
insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes,
der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung,
der Wiedergabe auf fotomechanischem oder
ähnlichem Wege, der Wiedergabe im Internet und
der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben,
auch bei nur auszugsweiser Verwertung,
vorbehalten.

Für Abbildungen ohne Bildnachweise konnten keine Rechteinhaber eruiert werden.
Der Verlag ersucht um Kontaktaufnahme, falls Rechtsansprüche bestehen.

© 2005 by Böhlau Verlag Ges. m. b. H. und Co. KG,
Wien · Köln · Weimar
http://www.boehlau.at
Druck: Berger, Horn

Inhalt

1. Einleitung 9

2. Vorspann
2.1. Die doppelte Befreiung: Grundzüge und Anfänge des Free Jazz in Europa 11
2.2. Konservatismus und Progressivität: Jazz in Österreich 1945–1977 22
2.2.1. Bebop & Cool –
Der große Hunger nach modernem Jazz in den Nachkriegsjahren 22
2.2.2. Neo-Traditional: Die erwachende Amateur-Szene 25
2.2.3. Internationale Öffnung und Exodus 26
2.2.4. Kein Zeitloch: Die 60er Jahre 29
2.2.5. Graz als heimliche Jazzhauptstadt der 60er Jahre –
Die frühen Experimente Dieter Glawischnigs und Ewald Oberleitners ... 30
2.2.6. Das Wiedererwachen Wiens und der Aufbruch
in die Gegenwart Ende der 70er Jahre 33

3. Geschichte der Wiener Free-Jazz-Avantgarde
3.1. Spurensuche in der (Jazz-)Literatur 37
3.2. Die *Masters of Unorthodox Jazz* 43
3.2.1. Quellen 43
3.2.2. Historische Chronologie 46
3.2.2.1. Die Anfänge 1956–1959 46
3.2.2.1.1. Richard Pechoc und Walter Malli 46
3.2.2.1.2. Anton Michlmayr 58
3.2.2.2. Die Zeit der *Galerie zum roten Apfel* 1959–1965 63
3.2.2.2.1. Die Gründung 63
3.2.2.2.2. Karl Anton Fleck und
das Konzert im *Forum Stadtpark* 1961 71
3.2.2.2.3. Claus Barabbas 80
3.2.2.2.4. Horst Brückl und die Konstituierung
der *Masters of Unorthodox Jazz* 93

3.2.2.3. Die *Masters of Unorthodox Jazz* 1966–1975 99
3.2.2.3.1. Vom Trio zum Quintett: Die Konzerte 1966–1968 99
3.2.2.3.2. Das spektakuläre Jahr 1969 114
3.2.2.3.2.1. Einladung zum *8. Österreichischen Jazzfestival* 114
3.2.2.3.2.2. Das Schallplatten-Debüt: *Overground* ... 118
3.2.2.3.2.3. Die *Masters* als *Begründer der Wiener Schule Freiimprovisierter Musik* 124
3.2.2.3.2.4. Die *Masters* und Thelonious Monk 131
3.2.2.3.2.5. Die *ESP Records*-Affäre 133
3.2.2.3.3. Die Jahre der Konsolidierung 1970/71: Das *Museum des 20. Jahrhunderts* als Heimstätte ... 134
3.2.2.3.4. *Vienna Jazz Avantgarde* 153
3.2.2.3.5. Das lange Ende der *Masters* 1972–1975 157
3.2.2.3.5.1. Die Causa Franz Koglmann 157
3.2.2.3.5.2. Das letzte Aufbäumen: Michlmayrs Film *Das Zimmer der Sophie Baier* und das Grazer *Musikprotokoll*-Konzert 1974 165
3.2.2.4. Das Umfeld der *Masters of Unorthodox Jazz* 180
3.2.2.4.1. Die frühen Formationen Franz Koglmanns 180
3.2.2.4.2. *Malli's Free Samba Bassoonery* 186
3.2.2.4.3. *Athanor* und andere Barabbas-Gruppen – Josef Traindl, Markus Pillhofer 192
3.2.2.5. Die Ex-*Masters* heute – Der Werdegang Walter Mallis 198
3.2.3. Resümee 203

3.3. Die *Reform Art Unit* 215
3.3.1. Quellen 215
3.3.2. Historische Chronologie 218
3.3.2.1. Fritz Novotny und der *Freundeskreis* 1958–1965 218
3.3.2.2. Von der *Danube Art Group* zum *Reform Art Trio*: Die Gründungsjahre 1965–1968 231
3.3.2.2.1. Ein ominöses Inserat als Beginn 231
3.3.2.2.2. Sepp Mitterbauer 233
3.3.2.2.3. Fritz Kotrba 241
3.3.2.3. Aus dem Untergrund ins Rampenlicht: Die „klassische" RAU 1969–1975 254
3.3.2.3.1. Zwei *Masters* als Bass-Schlagzeug-Gespann 254
3.3.2.3.2. Peter Wolf, Ram Chandra Mistry und Giselher Smekal 261

3.3.2.3.3. Das multistilistische LP-Debüt: *Darjeeling* 277
3.3.2.3.4. Die RAU auf eigenen Wegen: Ossiach 1971 287
3.3.2.3.5. *Vienna Jazz Avantgarde* 291
3.3.2.3.6. Der Fernseh-Workshop mit Carla Bley und Michael Mantler 293
3.3.2.3.7. Die ersten Auslandsgastspiele: Ljubljana 1972 und Altena 1973 295
3.3.2.3.8. *„Geräusche aus Natur und Technik"* – Exkurs zu Fritz Novotnys musikalischer Philosophie 300
3.3.2.3.9. 1973–1975: Ein *Musikprotokoll*-Auftritt und viele, viele Sessions – Günther Rabl 303
3.3.2.4. Einzug der Postmoderne: Die *Three Motions*-Zeit 1975–1985 309
3.3.2.4.1. Paul Fields und die LP *„Reform Art Unit"* 309
3.3.2.4.2. Das Festival *Euro-Avantgarde-Improvisationen* und die Gründung von *Three Motions* 318
3.3.2.4.3. Die Jahre 1977 bis 1980: LPs mit Horst Brückl, Clifford Thornton und Anthony Braxton und zwei Gastspiele beim Jazzfestival Wiesen 325
3.3.2.4.4. Linda Sharrock und die Novotny-Konzerte mit Andrew Cyrille und Burton Greene 344
3.3.2.4.5. *Pannonian Flower* und *To James Joyce* 348
3.3.2.4.6. *Wide Fields* und *Tasten* – die Umbruchsjahre 1984/85 352
3.3.2.5. Konsolidierung und Neuorientierung: Der neue Charme der alten Idee einer *Wiener Schule* 362
3.3.2.5.1. 1986–1989: *The Clan* 362
3.3.2.5.2. Die Wiedererweckung der *Reform Art Unit* 372
3.3.2.5.3. Karl Wilhelm Krbavac und *Future Here And Now* ... 376
3.3.2.5.4. Mario Rechtern und die *Subway Performance* 1993 . 381
3.3.2.5.5. Die RAU 1995–2000: CD-Flut und neue Vielfalt 385
3.3.3. Resümee 388

4. Anmerkungen 395

5. Literatur
5.1. *Masters of Unorthodox Jazz* 465
5.2. *Reform Art Unit* 466
5.3. Allgemeine Jazzliteratur 467
5.4. Varia 474

6. Diskographie
6.1. *Masters of Unorthodox Jazz* und Umfeld 479
6.2. *Reform Art Unit* und Nebengruppen 482

Personen- und Ensembleregister 497

Einleitung 1

„Der Schrecklichste der Schrecken": Derart ostentativ sensationslüsterne Leser ködernd titelt – trotz des ironischen Untertons – ein Artikel aus dem Jahr 1992, der einem der im vorliegenden Buch porträtierten Musiker gewidmet ist.[1] Nicht, dass ein solcher journalistischer Schlagzeilen-Gimmick an sich ungewöhnlich wäre: Es ist der hohe Signifikanzwert, der dieser Überschrift in Bezug auf die Rezeption der musikalischen Vergangenheit des behandelten Instrumentalisten innewohnt, der mich veranlasste, sie an den Beginn dieses Texts zu stellen. Meines Erachtens existiert kein vergleichbares Segment der jüngeren österreichischen Musikgeschichte, auf das – trotz der relativ geringen zeitlichen Distanz – der retrospektive Blick von Anekdoten, Mythos-Bildung oder inkorrekten Daten ähnlich stark verunklart wird wie auf Österreichs früheste, in Wien aktive Free-Jazz-Gruppen. Das mit den *Masters of Unorthodox Jazz* (MoUJ) und der noch heute existenten *Reform Art Unit* (RAU) assoziierte Geschichtsbild oszilliert zwischen zweierlei Klischeevorstellungen: jener der skurrilen, exotischen Provokateure, der Scharlatanerie verdächtigen Dilettanten sowie jener der verkannten, isolierten Avantgardisten, die internationale Entwicklungen antizipierten. Waren sie tatsächlich *„Ende der fünfziger Jahre an der Erfindung des Free Jazz mitbeteiligt"*, wie dies ein anderer Journalist[2] durchaus nicht exzeptionell behauptete? Und: Was hatte oder hat es mit einer „Wiener Schule frei improvisierter Musik" wirklich auf sich? Eine ausführliche, exakte und kritische Darstellung dieses spannenden Kapitels österreichischer Jazzhistorie ist Desiderat. Die vorliegende Arbeit soll folglich auf dem weitgehend ungepflügten Feld österreichischer Jazzgeschichtsschreibung eine der ersten tieferen Furchen ziehen.

Wie frei ist „Free Jazz"? Die unterschiedlichen Gewichtungen und Korrelationen von „free" und „Jazz", der Bestandteile eines Terminus, der keinerlei einheitlichen Stil indiziert, sondern einen Sammelbegriff für eine Vielzahl unterschiedlichster Ausdrucksweisen darstellt, dienen als methodische Leitlinie zur näheren Betrachtung der akustischen Resultate; die Beobachtung des Umgangs mit sprachlichen Etiketten auf Seiten der Musiker führt per se nahe an die Identitätsfrage heran: Neben der prinzipiellen Klärung der zeitlichen Ereignisabfolge ruht der forschende Blick auf den ideellen und klingenden Manifestationen einer Besinnung auf die eigenen „Wurzeln", einer Reflexion des historisch-kulturellen Backgrounds, somit auf eine lokale, regionale oder wie auch immer geartete „europäische" Identität innerhalb eines im Ursprung afroamerikanischen musikalischen Idioms. Der eigentlichen Untersuchung vorgelagert findet sich ein Abschnitt, in dem mit der Skizzierung der Anfänge des europäischen Free Jazz sowie einer Darstellung der österreichischen Jazzentwicklung (im hier primär relevanten Zeitraum 1945–1977) ein doppeltes historisches Raster entworfen wird, vor dessen Hintergrund die Geschichte der Wiener Jazzavantgarde abgehandelt werden soll.

„Seit 1965 besteht in Wien die RAU, jedoch konnte sie trotz zahlreicher Aktivitäten bis jetzt noch nicht Anschluß an die etablierte europäische Free-Jazz-Szene finden. Bei uns, wo die freie Musik vor einigen Jahren eine ausgesprochene Blütezeit erlebte, ist diese Wiener Gruppe noch fast völlig unbekannt", konstatierte Günter Buhles 1976 in der in Stuttgart verlegten Zeitschrift *Jazzpodium*[3] und formulierte damit bis heute Gültiges betreffend die Rezeption der gesamten Wiener Jazzavantgarde. Die Freiimprovisatoren aus der österreichischen Kapitale stehen am Rande des internationalen Geschehens, werden als Geheimtipp gehandelt, so man sie überhaupt zur Kenntnis nimmt. Eine weitere Aufgabe der vorliegenden Arbeit liegt darin, die Ursachen hierfür aufzuzeigen, was auch eine zwar zurückhaltende, gleichwohl kritische und unausweichlich subjektive Bewertung der musikalischen Resultate bedingt.

Dieses Buch, das auf einer am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien erstellten Dissertation basiert[4], wäre nicht möglich gewesen ohne die Kooperationsbereitschaft der behandelten Musiker: Claus Barabbas-Mayrhofer, Horst Brückl, Walter Malli, Anton Michlmayr und Richard Pechoc auf Seiten der *Masters of Unorthodox Jazz* sowie Paul Fields, Kurt Graczoll, Fritz Kotrba, Karl Wilhelm Krbavac, Sepp Mitterbauer, Fritz Novotny, Mario Rechtern, Giselher Smekal von der *Reform Art Unit* sei an dieser Stelle herzlich für ihre Hilfe und vielfältige Unterstützung gedankt. Weitere aufschlussreiche Gespräche bzw. Korrespondenzen führte ich mit Jeff Bernard, Padhi Frieberger, Dieter Glawischnig, Friedrich Jelinek, Franz Koglmann, Michael Mantler, Sunny Murray, Ewald Oberleitner, Markus Pillhofer, Rolf Schwendter, Rosemarie Sebek, Josef Traindl und Hans-Peter Wuttke. Manfred Angerer am Wiener Institut für Musikwissenschaft danke ich für den akademischen Rückhalt, den er mir auf verschiedenste Weise hat zuteil werden lassen; Andreas Deppe bin ich für sein Lektorat und sein idealistisches Engagement sehr verbunden.

Wien, im Februar 2004 Andreas Felber

Vorspann 2

2.1. Die doppelte Befreiung: Anfänge und Grundzüge des Free Jazz in Europa

„Für die junge Musikergeneration, die Free Jazz spielt, schien um die Wende der fünfziger in die sechziger Jahre das meiste, was der bisherige Jazz an Spiel- und Verfahrensweisen, an harmonischen Abläufen und metrischer Symmetrie zu bieten hatte, erschöpft. Es war in Klischees und vorhersehbaren Formeln erstarrt – wie zwanzig Jahre zuvor in der musikalischen Situation, aus der heraus der Bebop entstanden war. Alles schien immer nach demselben Schema in ewig der gleichen Weise abzulaufen, alle Möglichkeiten, die die bisherigen Formen und die konventionelle Tonalität boten, schienen ausgenutzt. Deshalb haben die jungen Musiker neue Formen des Jazzspiels gesucht", beschreibt Joachim-Ernst Berendt die Situation des modernen Jazz etwa um 1960.[1] Sogar in der diesbezüglich generösen Jazzgeschichtsschreibung existiert kein Abschnitt, in dem häufiger von „Freiheit", „Befreiung", „Freiwerden", „Sich-frei-Spielen" gesprochen wird als in jenem des Free Jazz. Die Musiker lockerten und sprengten den Kanon der überkommenen musikalischen Usancen, lösten sich von der Vergangenheit und deren Ballast an Regulativen. Die Intensität des Augenblicks wurde neu und konsequenter als je zuvor zu erfahren gelernt.

Für die Jazzmusiker in Europa allerdings bedeutete die Rezeption des amerikanischen „New Thing" einen Entwicklungsschub besonderer Art: In ihren Köpfen sollte mit der Befreiung des Materials auch eine ideelle einhergehen. Ekkehard Jost schrieb 1975:

„Die Geschichte des Jazz in Europa zeichnete sich während der vergangenen Jahrzehnte dadurch aus, daß sich in ihr mit mehr oder minder großer Zeitdifferenz das nachvollzog, was zuvor von amerikanischen Musikern erprobt und zum Stil verfestigt worden war. Denn obwohl sich auch in Europa vereinzelt individuelle Gestaltungsprinzipien ausbildeten, die n i c h t auf ein amerikanisches Vorbild zurückgingen, dominierte doch im allgemeinen die Kopie über die Innovation: Saxophonisten, die zu Anfang der fünfziger Jahre ‚wie Lee Konitz', wenig später ‚wie Sonny Rollins' und schließlich ‚wie John Coltrane' spielten, waren keine Ausnahme – und Entsprechendes galt für jedes andere Instrument. An der epigonalen Rolle der Mehrzahl der europäischen Musiker änderte zunächst auch die allmähliche Verbreitung des Free Jazz wenig, bis es in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre zu einer partiellen Lösung von den amerikanischen Vorbildern kam. Mittlerweile existiert in Europa – ebenso wie übrigens auch in Japan – eine Reihe von Solisten und Gruppen, die eine gegenüber dem Free Jazz afroamerikanischer Prägung relativ eigenständige musikalische Konzeption verfolgen. So brachte der Free Jazz für die europäischen Musiker nicht nur eine Befreiung vom herkömmlichen Normenkanon der Jazzimprovisation, sondern darüber hinaus eine Befreiung von der Vormundschaft der amerikanischen Jazzentwicklung."[2]

Bis in die 60er Jahre bedeutete die Zuwendung eines in Europa aufgewachsenen und sozialisierten Musikers zur afroamerikanischen Musik schlicht und ohne Einschränkung *„einen Ausbruch in einen anderen Kulturbereich, (...) das Annehmen eines geborgten Idioms"*, wie auch Bert Noglik 1986 im Essay *Substreams – Die verborgene Moderne in der improvisierten Musik Europas* schreibt.[3] Die Ablösung von allgemeinen spieltechnischen und ästhetischen Verbindlichkeiten ließ erstmals die Frage nach sinnvoller Nutzung der neu gewonnenen Freiräume virulent werden und warf folgerichtig die europäischen Instrumentalisten und Vokalisten reflexiv auf sich selbst zurück, ließ sie sich ihrer eigenen gewachsenen Identität bewusst werden und sich entsprechend originärer Ausdrucksmittel besinnen. In dem Maße, in dem eine gesamteuropäische kulturelle Identität allerdings nicht gegeben war und ist, kristallisierte sich erwartungsgemäß keine einheitliche kontinentale Jazzsprache heraus, sondern, so Jost, *„eine Vielzahl von Dialekten"*.[4] Die emanzipatorische Selbstbesinnung bedeutete vor allem ein zunehmendes Rekurrieren auf vor Ort gewachsene musikalische Tradition, sowohl jene der Volksmusik als auch – überregional – jene der „klassischen Moderne", von der *Zweiten Wiener Schule*, insbesondere Webern, über den Neoklassizismus Bartóks bis hin zur postseriellen Musik der 60er Jahre. Vielen Musikern genügte es allerdings auch einfach, im neuen (Selbst-)Bewusstsein des gleichberechtigt kreativ Schaffenden nun ohne stetige Kontrollblicke über den Atlantik eigene, von innerer Notwendigkeit getriebene Entwicklungsschritte zu setzen. Zwei – beliebig vermehrbare – Zitate betroffener Musiker sollen den Ablösungsprozess veranschaulichen. So etwa meinte der belgische Pianist Fred van Hove, angesprochen auf sein pointiertes Diktum, das Glockenspiel von Antwerpen[5] habe ihn stärker beeindruckt als Cecil Taylor:

> *„Das Glockenspiel von Antwerpen läutet alle Viertelstunden, und zu bestimmten Zeiten erklingt es in vollem Umfang. (...) Wenn ich in Antwerpen bin, höre ich es praktisch dauernd. Mein alltägliches Leben wird also auch mit dem Glockenspiel der Kathedrale von Antwerpen ausgefüllt. Wenn ich sage, daß ich meine Alltäglichkeiten in die Musik einbringen möchte, so ist das sehr weit zu verstehen. Eine eigene Musik muß auch mit eigenen Traditionen arbeiten. Natürlich, es gibt auch viele andere Einflüsse. Aber wenn ich mir vorstelle, daß ich das Glockenspiel von Antwerpen schon bald nach meinem ersten Schrei gehört habe, dann hat es schon eine Bedeutung für meine musikalische Entwicklung."*[6]

Der deutsche Posaunist Günter Christmann empfand diesen Wendepunkt folgendermaßen:

> *„Ganz allgemein, aber auch unmittelbar beim Spielen kam ein Mißbehagen auf. Dieses Mißbehagen resultierte aus der Erkenntnis, daß man unter dem Einfluß der (...) neuen Jazzmusik aus den USA stand und versuchte, ähnlich zu spielen. Das ging nicht, weil die Substanz der Musik – auch aufgrund des anderen Hintergrundes – einfach nicht erreichbar war. Schließlich wurde einem auch die Bedeutung der (...) europäischen Musik in stärkerem Maße bewußt, für die ich mich ständig interessiert habe. (...) Nachdem ich erkannt hatte, daß ich nicht wie bisher weitermachen konnte, daß ich lediglich versucht hatte, in die Musik anderer hineinzuschlüpfen, gab es eine Rückbe-*

sinnung auf unsere europäische Musik. Speziell in der neuen Musik gab es Werke, die mich außerordentlich beeindruckten und zur Auseinandersetzung anregten. Zu diesen Werken gehört beispielsweise ‚Sequenza V' von [Luciano] Berio. Ich merkte, daß sich Jazzmusik und neue Musik auf einmal auch von der Mentalität her berührten. Auch in der neuen Musik gab es mitunter Freiräume für den Selbstausdruck von Musikern."[7]

Wenden wir uns einem chronologischen Überblick über die Anfänge dieser in der Alten Welt so folgenreichen neuen Musik zu. Obgleich in Europa die Hauptwelle des Free Jazz Mitte der 60er Jahre einsetzte – somit rund ein halbes Jahrzehnt zeitversetzt zur Entwicklung in den USA und ungefähr koinzidierend mit der Ablöse der terminologischen Verlegenheitslösung „New Thing" durch den generalisierenden Gebrauch des Titels von Ornette Colemans 1960 eingespielter, berühmter Doppelquartett-LP *Free Jazz* –, hatte diese Musik natürlich auch hier Vorreiter.

Bereits ab April 1958[8] entwickelte der aus Jamaika stammende, in London beheimatete Altsaxophonist Joe Harriott mit seinem Quintett ein Konzept der *Free Form*, auch *Abstract Jazz* genannt. *Free Form* und *Abstract* titelten auch Harriotts im November 1960 (einen Monat vor Colemans *Free Jazz*) bzw. 1961/62 eingespielte, richtungsweisende LPs.[9] Die Platten enthielten Musik, wie sie Europa bis dahin nicht gehört hatte: Obwohl idiomatisch tief im Hardbop verwurzelt (Ekkehard Jost spricht von *„Freebop"*[10]), folgten die Improvisationen bereits auf *Free Form* keinerlei akkordischen oder modalen Vorgaben. Auch die metrisch-periodische Gliederung, die bislang durch die Chorusform vorgegeben war, fehlte: Die Soli dauerten, so lange der betreffende Improvisator spielen wollte; dennoch wurde als Sicherheitsnetz ein kontinuierlicher $^4/_4$-Puls von Bass und Schlagzeug durchgehalten. Auf *Abstract* fanden sich die zögerlichen interaktiven Ansätze zu einer kollektiven Gruppenmusik ausgebaut, zwei Stücke kamen ohne Thema aus, eines (*Shadows*) gänzlich ohne Metrum – womit eine Materialbehandlung demonstriert wurde, deren Avanciertheit sogar den damaligen Stand in den USA übertraf.[11]

Obwohl Harriott wiederholt darauf verwies, dass er von Colemans Musik erst nach dem Beginn seiner Experimente Kenntnis genommen hatte, wurde er – offenbar auch, weil beide Charlie-Parker-beeinflusste Altsaxophonisten waren – immer wieder mit dem Texaner in Verbindung gebracht. Die Autonomie, die er für seine mutigen Entwicklungsschritte beanspruchte, bedarf freilich in anderer Hinsicht der Relativierung: Die zeitliche Koinzidenz der den Hardbop transzendierenden Entwicklungen diesseits und jenseits des Atlantiks legt den Schluss nahe, dass Ende der 50er Jahre Entsprechendes „in der Luft lag", als jazzgenetischer Schritt schlicht notwendig geworden war. Der britische Gitarrist Derek Bailey gibt im Zuge exakt dieser Argumentation an, 1957 eine erste Begegnung mit freier Improvisation gehabt zu haben[12]; der erwähnte Fred van Hove berichtet, er habe schon Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre *„neue Dinge"* in sein Spiel eingebracht[13], Multiinstrumentalist Gunter Hampel seinerseits, dass 1960 bei einem Konzert in Esslingen nahe Stuttgart ein frei improvisiertes Duostück mit Bassist Buschi Niebergall das Publikum polarisiert hätte[14]; bereits ab 1962 fand sich

in Hampels Gruppe mit dem Schweizer Saxophonisten Werner Lüdi zudem ein früher „Extremist" einschlägiger Investigationen[15], ab 1964 zudem der niederländische Schlagzeuger Pierre Courbois, der seinerseits schon 1961 die erste Free-Jazz-Formation seines Landes gegründet hatte.[16] Die erste frei improvisierende Formation Osteuropas war vermutlich die 1962 vom polnischen Trompeter Tomasz Stanko gegründete Gruppe *Jazz Darings* (u. a. mit Pianist Adam Makowicz)[17], im selben Jahr spielte freilich auch bereits der ungarische Pianist György Szabados mit seinem Trio gänzlich „freie", rein von spontaner Interaktion getragene Konzert-Sets – ohne zuvor jemals von Ornette Coleman oder Cecil Taylor gehört zu haben.[18] Vielerorts wurde probiert und experimentiert: Die Zeit war reif für Neues. Und der Übergang fließend, wie Albert Mangelsdorff, Galionsfigur des deutschen Jazz, die Ende der 60er Jahre über Einladungen ins Manfred-Schoof-Quintett Anschluss an die junge Generation fand, wohl stellvertretend für viele modern orientierte Formationen der 50er Jahre veranschaulicht:

> *„Schon zu Zeiten, als ich noch in der Joe-Klimm-Band war* [1950–53; Anm.]*, haben wir öfter mal in der Probe frei improvisiert, also ohne uns an Harmonien zu orientieren. Ausgelöst wurde das durch ein kurzes, circa dreiminütiges Stück aus der Tristano-Schule, mit dem Titel* Intuition [von 1948; Anm.]*, das uns sehr inspiriert hat. Wir haben aber nie gewagt, das vor einem Publikum zu machen. Von daher war Free Jazz eine sehr willkommene Sache für mich."*[19]

Joe Harriott nimmt dennoch eine Ausnahmestellung ein: Als erster Europäer (genauer: der europäischen Jazzszene zuzurechnender Afroamerikaner) erarbeitete er sich systematisch eine eigene, weitgehend „freie" Spielweise und dokumentierte sie auf Schallplatte. In seiner Konsequenz war Harriott seiner Zeit vielleicht allzu weit voraus; seine Musik blieb relativ wirkungs- und folgenlos. Als „Resteuropa" 1964/65 erste vorsichtige gezielte Schritte auf „freien" musikalischen Pfaden tat, hatte er – obwohl noch zwei LPs mit teilweise experimentellen Nummern, *Movement* (1963) und *High Spirits* (1964), erschienen waren – sich bereits einem anderen Projekt zugewandt: den ebenfalls berühmten Fusionsversuchen von indischer Musik und Jazz mit dem Komponisten John Mayer. Anfang 1973 starb Harriott 44-jährig verarmt in Southampton.[20]

In drei Schallplatten mitteleuropäischer Musiker manifestierte sich Mitte der 60er Jahre jene Phase der Transition, so Ekkehard Jost[21]: Im September 1964 spielte das Trio des Stuttgarter Keyboarders Wolfgang Dauner die LP *Dream Talk* ein, die ebenso wie die im Jänner 1965 entstandenen LPs der Quintette Gunter Hampels (*Heartplants*; u. a. mit Alexander von Schlippenbach, Manfred Schoof) und des polnischen Pianisten Andrzej Trzaskowski (*Polish Jazz, Vol. 4*; mit Tomasz Stanko) neben Stücken in konventionellerer, zumeist modaler Machart auch einige frei improvisierte Piecen enthielt.[22] War auf diesen Vinyl-Dokumenten der freie Jazz noch Episode, so markierten sie doch einen allgemeinen Aufbruch in Richtung des unerschlossenen Terrains: Die Sheffielder Formation *Joseph Holbrooke* um Derek Bailey spielte *„um 1965 herum die ersten rein improvisierten Stücke"*[23]; im gleichen

Jahr gründete der Schlagzeuger John Stevens in London sein *Spontaneous Music Ensemble* (SME), das in Verbindung mit dem von ihm ab Jänner 1966 geleiteten *Little Theatre Club* zum Kristallisationspunkt der britischen Avantgardeszene avancierte. Ebenfalls 1965 taten sich die Briten Keith Rowe, Eddie Prévost und Lou Gare zum legendären, bis heute existenten Improvisationsensemble *AMM* (das Geheimnis dieses Akronyms ist noch immer nicht gelüftet) zusammen, das insbesondere nach dem Einstieg des Komponisten und ehemaligen Stockhausen-Assistenten Cornelius Cardew 1966 mit (gänzlich) freier Improvisation – unter klanglichem und ästhetischem Einfluss John Cages und der (post)seriellen Musik – in abstrakte Soundwelten vorstieß, aus denen jazzidiomatische Spuren gänzlich getilgt waren.[24] Im Dezember 1965 konstituierte sich in Deutschland das Quintett des Trompeters Manfred Schoof, die erste konsequent im neuen Idiom spielende Gruppe des Landes, deren Pianist Alexander von Schlippenbach bereits im Herbst 1966 Europas erstes Free-Jazz-Orchester, *Globe Unity*, vorstellte. Im ostdeutschen Nachbarland DDR setzte etwa zur selben Zeit der Pianist Joachim Kühn mit seinem 1964–1966 bestehenden Trio erste Impulse im freien Spiel.[25] In eidgenössischen Landen hatte das Baseler Trio *Free Sounds*, laut Jürg Solothurnmann *„vielleicht die allererste Free-Jazz-Band in der Schweiz"*, bereits im September 1964 beim Zürcher Amateurjazzfestival ihr Coming-out[26]; das 1963 gegründete Trio der Pianistin Irène Schweizer (mit Bassist Uli Trepte und Drummer Mani Neumaier) bekannte sich Mitte der 60er Jahre ebenfalls zum freien Spiel. Auch in Frankreich wurde vom Pianisten François Tusques und dem Trompeter Bernard Vitet 1965 eine erste dem Free Jazz verpflichtete Formation gegründet[27], zu der noch im selben Jahr Klarinettist Michel Portal stieß; *„Italiens erste und lange Zeit auch einzige Free-Jazz-Gruppe"*[28] konstituierte sich mit der *Gruppo Romano Free Jazz*, einem Quartett um Saxophonist Mario Schiano und Posaunist Giancarlo Schiaffini, im Frühjahr 1966 in Rom. Posaunist Eje Thelin aus Schweden dürfte mit seinem 1966 gegründeten Quartett (u. a. mit Saxophonist Barney Wilen und Bassist Palle Danielsson) einer der ersten skandinavischen Musiker gewesen sein, die sich dem „New Thing" näherten. Für die Niederlande bedeutete das Zusammentreffen von Willem Breuker, Han Bennink und Misha Mengelberg 1967 die Initialzündung für einen Aktivitätsschub, der sich sogleich in der Gründung des *Instant Composers Pool* (ICP), eines Musikerzusammenschlusses und Schallplattenlabels, materialisierte; ähnliche autonome Organisationen von Musikern für Musiker (ein jazzhistorisches Novum!) entstanden alsbald auch in Berlin (*Free Music Production* 1969) und London (Independent-Label *Incus* 1970).

Auch die ersten LPs ließen nicht lange auf sich warten. Für Jost stellt *Challenge*, eingespielt im März 1966 vom *Spontaneous Music Ensemble*, ob ihrer stilistischen Konsequenz – abgesehen von der *„vorzeitigen jazzmusikalischen Revolution"* Joe Harriotts – *„die erste europäische Free-Jazz-Platte, die diese Bezeichnung verdient"*, dar.[29] Tatsächlich dürfte dieses Attribut jedoch der am 26. Oktober 1965 im Pariser *Comedie des Champs Elysee* aufgenommenen, demonstrativ *Free Jazz* betitelten Schallplatte des Sextetts François Tusques' zukommen.[30] Die direkte Übernahme von Colemans LP-Namen belegt dabei: Wollten schon bald nach dem „Erwachen" viele europäische Musiker sich nicht mehr in die Nähe

Amerikas gerückt wissen, so empfand man anfangs keinerlei Scheu, den neuen „Stil" – gleich allen vorherigen – sowohl in der musikalischen Praxis als auch nominal imitativ zu übernehmen. Deutschlands erster entsprechender Tonträger entstand im Mai 1966: Das Manfred-Schoof-Quintett spielte *Voices* ein. Gut ein Jahr später schließlich, im Juni 1967, wurde mit *For Adolphe Sax*, der Debüt-LP Peter Brötzmanns, *„die erste deutsche, wahrscheinlich sogar die erste europäische Jazzplatte, die konsequent einem Konzept der totalen Improvisation folgte"*, produziert.[31]

Womit wir beim zweiten Punkt dieses Kapitels angelangt wären: Ohne dass die Frage nach Phasen und Ausprägungen der (gesamt)europäischen Free-Jazz-Entwicklung je systematisch beantwortet worden wäre, herrscht in der Literatur Konsens über die Relevanz einiger grober Grundzüge.

> *„So begann man bald von einer spezifisch britischen Art der Klangmaterialerforschung zu sprechen, von einer besonderen Form niederländischer Humormusik oder einer typisch deutschen Art der Energieproduktion"*, schreibt etwa Ekkehard Jost in seinem Essay *Die europäische Jazz-Emanzipation*[32], und führt kritisch aus: *„All dies waren natürlich Klischees, stereotype Vereinfachungen, die der jazzmusikalischen Wirklichkeit in den einzelnen Ländern niemals ganz gerecht wurden. Aber immerhin: derartige Klischees, so eindimensional und grob sie auch erscheinen mochten, waren darum doch keineswegs völlig aus der Luft gegriffen (...) Offensichtlich bildeten sich regionale bzw. nationale Besonderheiten nur dort aus, wo von Anfang an eine vergleichsweise umfangreiche und aktive Free-Szene bestand. Und dies war wohl vor allem in England, in den Niederlanden, der Bundesrepublik und – mit geringer Zeitverzögerung – der DDR der Fall. Aber nicht nur rein quantitative Gesichtspunkte und solche der zeitlichen Priorität spielten dabei eine Rolle, sondern mehr noch solche der musikalischen Außenorientierung, genauer gesagt: dem* [sic!] *Ausmaß, in welchem die amerikanischen Modelle jeweils in Frage gestellt oder aber weiterhin als solche akzeptiert wurden. Für die Polen beispielsweise, die seit langem eine ausgesprochen blühende Jazzszene besaßen, stellte die Auseinandersetzung mit dem freien Jazz allenfalls eine kurze Episode dar, die langfristig ohne tiefgreifende Konsequenzen blieb. Von einer ‚polnischen Schule der Free Music' (...) zu sprechen, würde insofern kaum jemandem ernsthaft in den Sinn kommen."*[33]

Der kompromisslosen Wucht wegen, mit der die europäischen Free-Jazzer in der zweiten Hälfte der 60er Jahre die bis dato verbindlichen Regeln „zertrümmerten" (ein in diesem Zusammenhang bezeichnend oft gebrauchter Begriff), bürgerte sich für jene Frühzeit besonders im Hinblick auf die deutsche Szene die nicht unumstrittene Bezeichnung „Kaputtspielphase" ein. Wie es dazu kam, veranschaulicht eine Stellungnahme des Wuppertaler Bassisten Peter Kowald aus dem Jahr 1972:

> *„Da ging es hauptsächlich darum, die alten Werte wirklich kaputt zu brechen, das heißt, alles an Harmonie und Melodie wegfallen zu lassen. Und das Resultat war nur*

deshalb nicht langweilig, weil es mit so großer Intensität gespielt wurde ... Die Kaputtspiel-Zeit hat eigentlich erst alles, was musikalisch überhaupt möglich ist, gleichwertig spielbar gemacht ... Heute ist zum ersten Mal klar, daß die meisten Amerikaner unserer Generation als musikalischer Einfluß gestohlen bleiben können."[34]

Rund acht Jahre später erfolgte eine kritische Distanzierung vom Begriff *„Kaputtspielphase"*; seiner – auch in Bezug auf Außermusikalisches – destruktiven Konnotationen wegen räumte Kowald im Gespräch mit Bert Noglik ein, man *„sollte klarstellen, was mit ihm* [dem Begriff; Anm.] *gemeint war, und ihn dann nicht mehr verwenden"*[35]. Tatsächlich ist die Vokabel heute weitgehend aus dem Wortschatz der Jazzhistoriker verschwunden. Ekkehard Jost und Hans Kumpf sprechen stattdessen gleich lautend von der *„Sturm-und-Drang-Periode"* des europäischen Free Jazz.[36] Jost versucht dieser Phase der europäischen Free-Jazz-Entwicklung mit fünf *„generalisierenden Feststellungen"* – gemünzt auf die größeren (Orchester-)Formationen im frühen deutschen Free Jazz – ansatzweise systematisch zu Leibe zu rücken:

„1. Kompositorische Maßnahmen bleiben im allgemeinen auf ein Minimum beschränkt. D. h., im großen und ganzen ist die Musik athematisch (...) Daneben besteht die Neigung zu verfremdeten Zitaten (...).

2. Die eindeutig fixierbare Tonhöhe als stabiles Element musikalischer Organisation wird weitgehend aufgegeben zugunsten von instabilen Klangflächen. Strukturelle Differenzierung vollzieht sich vor allem durch die kollektive Variation der Parameter Klanghöhe, -dichte und -stärke.

3. Entwicklungsprozesse werden mit einiger Zwangsläufigkeit an die Grenzen des Undurchhörbaren geführt, d. h. in Bereiche, in denen einzelne musikalische Ereignisse nicht mehr identifizierbar sind, sondern ein diffus-intensives Ganzes bilden. (...)

4. Die Einstellung zur Zeit ist im allgemeinen als ra[s]tlos [37] *zu bezeichnen. Auch dort, wo sich aufgrund abnehmender Klangdichte und -stärke offenere Strukturen etablieren, bleibt der Puls meistens sehr schnell. (...) Diese Tendenz zur Hektik, verbunden mit einer rhythmischen Grundhaltung, in der* swing *im traditionellen Sinne kaum noch spürbar wird, gehört zu den charakteristischen Merkmalen nicht nur der Musik der ‚Großen Orchester', sondern ist für den europäischen Free Jazz der späten 60er Jahre insgesamt typisch. (...)*

5. Ein äußeres Merkmal der ‚Großen Orchester', dem jedoch eine erhebliche jazzhistorische Bedeutung zuzumessen ist, besteht in deren durchweg international europäischer *Besetzung."*[38]

Jenen ersten, „wilden" Jahren der musikalischen Katharsis bis kurz nach der Dekadenwende um 1970 (mit Peter Brötzmanns LP *Machine Gun* von 1968 als Parade-Opus), in denen die Musiker sich auch verbal zunehmend von den Bezeichnungen „New Thing" und „Free Jazz" distanzierten und an ihre Stelle neutralere Termini wie „Total Music", „improvisierte Musik", „Free Music", „Instant Composing" oder *„Own Thing"*[39] setzten, jenen frühen Jahren, in denen die Musiker in gewisser Weise auch an materialgenetische End-

punkte gelangten, mussten zwangsläufig solche der Beruhigung und Konsolidierung folgen. In den 70ern machte man sich daran, die neuen, eruptiv aufgebrochenen Materialien zu ordnen und die freigesetzten musikalischen Möglichkeiten auszuloten. Ekkehard Jost setzt das Ende der *„monochromen oder Kaputtspielphase der großen Gruppen"* im ersten Quartal der 70er Jahre an: *„In den kleinen Besetzungen von Brötzmann und Schlippenbach gewann – bei auseinanderstrebenden Konzeptionen – Durchsichtigkeit das Übergewicht über Diffusität. (...) In England und den Niederlanden setzten sich verstärkt eigenständige – um nicht zu sagen nationale – Gestaltungsprinzipien durch."*[40] Um welche Gestaltungsprinzipien es sich dabei handelte, beschreibt Jost wie folgt:

> *„Die Musik der englischen Free-Jazzer gelangte während ihrer experimentellen Phase auf eine Abstraktionsebene, die Melodik und Harmonik nicht nur in Frage stellte, sondern gleichsam tabuisierte. Geräuschhaftigkeit bildete dabei keine Alternative mehr, sondern wurde bestimmendes Gestaltungsprinzip. Was man im Rahmen der sog. Musique concrète per Tonbandcollage fabrizierte, produzierten englische Musiker live. Instrumentenspezifische Charakteristika wurden konsequent negiert oder ins Gegenteil verkehrt: Während Saxophonisten perkussiv geräuschhafte Rhythmuspatterns spielten, entfalteten Schlagzeuger klangliche Vielfalt, Bassisten strichen zwitschernd im Falsett, Gitarristen (Derek Bailey) produzierten ohne elektroakustische Hilfsmittel Sounds, die man andernorts nur aus den aufwendigen Gerätschaften von Studios für elektronische Musik zu hören bekam. Der englische Free Jazz (...) neigt in seiner emotionalen Grundhaltung weniger zur Ekstase als zur Askese und zeigt Tendenzen zur abendländischen E-Avantgarde, ohne sich dieser jedoch so weit anzupassen, daß ihm die Spielfreude verloren geht."*[41]

Als Vorzeigegruppen der holländischen Free-Jazz-Variante nennt Jost das Duo Misha Mengelberg/Han Bennink sowie das *Kollektief* des Saxophonisten Willem Breuker und beschreibt die Performance des Ersteren als betont aktionistisch (Bennink versuchte etwa wiederholt, die Beine herumstehender Konzertflügel anzusägen), das Rituelle einer traditionellen Konzertsituation parodierend. Wichtiges musikalisches Gestaltungsmittel sei die Collage, etwa in Gestalt der Zitierung und respektlosen Verfremdung von Versatzstücken aus der Jazztradition: Die Vereinigung von scheinbar Unvereinbarem werde zum Prinzip erhoben, dabei nicht selten die (vorhandene) technische Virtuosität gänzlich verleugnet. Mengelberg/Bennink haben mit Breukers *Kollektief* auch den politischen Anspruch ihrer dadaistisch und Fluxus-beeinflussten Happenings gemein. Letztere wurde als am Rande der performerischen Anarchie wandelnde Musiktheatertruppe bekannt, die Inspirationen von Eisler und Weill sowie Breukers musikalische Sozialisation in einem Amsterdamer Arbeiterviertel zwischen Blaskapellen, Mandolinenorchestern, Glockenspielen und Dampforgeln reflektiert[42], und verkörpert bereits die Verschränkung von freier Improvisation mit postmoderner Eklektik.

Diese ist von Beginn an bestimmend für das, was in der Musikgeschichtsschreibung landläufig als DDR-Variante des europäischen Free Jazz bezeichnet wird. Ihre Ausprägung

erfolgte später als in den zuvor genannten Ländern und am anschaulichsten in zwei 1972/73 gegründeten Formationen: der *Workshop Band* des Pianisten Uli Gumpert und dem Quartett *Synopsis* mit Saxophonist Ernst-Ludwig Petrowsky, Gumpert, Schlagzeuger Günter Sommer und Posaunist Conrad Bauer (1974 durch Bassist Klaus Koch abgelöst). Als charakteristisch für die Musik dieser Bands werden spielfreudige Extravertiertheit sowie die vielgestaltige Einbeziehung und Verarbeitung akustischer „Ready-mades" genannt, vor allem aus der deutschen Volks- und Schlagermusik, zudem Hymnen, Märsche, Tangos, Walzer u. a. Bei aller musikalischen Lust, mit der diese Materialen zerzaust und dekonstruiert werden, unterscheide die DDR-Improvisatoren von ihren niederländischen Kollegen freilich – so Jost – der Umstand, dass dies *„nicht auf eine ironisch-satirische Manier (wie beispielsweise die Popularmusik-Zitate Willem Breukers), sondern eher freundlich respektlos"* geschehe.[43]

Für die weitere Entwicklung des europäischen Free Jazz zentral nennt Jost das im Sommer 1970 gegründete Trio Brötzmann/Hove/Bennink (zu dem 1971 vorübergehend Albert Mangelsdorff stieß): Brötzmanns Improvisationen würden *„weniger geräuschhaft"* und zitatfreudiger, des Weiteren zeichne sich bei der Musik des Trios eine *„Tendenz zur Kleinform"* ab (im Gegensatz zu den stundenlangen Kollektivimprovisationen zuvor). Ein zunehmender Multiinstrumentalismus erweitere die klanglichen Möglichkeiten und beuge der Klischeebildung vor, und zudem sei auch hier eine *„Theatralisierung des musikalischen Geschehens"* festzustellen.[44]

Im Gegensatz zur gängigen Praxis, von vier Schulen des europäischen Free Jazz zu sprechen, fügt Jost abschließend eine fünfte hinzu: die französische, deren Charakteristika sich ebenfalls erst in den 70er Jahren ausprägten. Drei Merkmale werden genannt: das Festhalten an einer sangbaren, vokal orientierten Melodik, offenbar unter Einfluss der nationalen Volksmusiken (Formierung der Lyoneser Musikerkooperative *Association pour la Recherche d'un Folklore Imaginaire* [ARFI] Ende der 60er Jahre); die Selbstverständlichkeit des Wandelns zwischen verschiedenen Genres, etwa Neuer Musik, Chanson und Jazz, und die daraus resultierende, unverkrampfte Integration einzelner Elemente und Formen in die freie Improvisation; zuletzt eine gewisse *„Leichtigkeit"* in der *„Spielhaltung"*, wobei sich Jost der Vagheit dieser Aussage bewusst ist.[45]

Diesen nationalen Kondensierungsprozessen übergeordnet lassen sich darüber hinaus nur wenige Feststellungen in Bezug auf die weitere Entwicklung des europäischen Free Jazz – nun mehrheitlich „frei improvisierte Musik" oder „improvisierte Musik" genannt – machen: Allgemein wird die Tendenz beschrieben, dass man im empirisch gewachsenen Bewusstsein, dass gerade vollkommene Freiheit die Gefahr der raschen Ausbildung neuer musikalischer Gewohnheiten, Klischees in sich birgt, unter sukzessiver Abwendung von der „totalen" Improvisation versuchte, den Fluss musikalischer Ereignisse neu zu strukturieren und dadurch zu stimulieren. Michael Sell, der den Wandel vom trompetenden Instrumentalisten zum Komponisten in persona verkörpert, rekapitulierte 1984 rückblickend:

„Wir haben wirklich fünf Jahre nur Free Jazz gespielt. Das war ungeheuer nötig! Das ging auch gut, bis wir herausfanden, daß sich da auch wieder gewisse Muster breit machten. Ich persönlich konnte das nicht mehr ertragen. Ich habe nach anderen Ordnungsprinzipien gesucht. Ja, und Ordnungsprinzipien finden, heißt komponieren."[46]

Dieser Prozess der zunehmenden Verfeinerung des improvisatorisch-kompositorischen Abstimmungsverhältnisses dauert im Prinzip bis heute an. Zudem ging auch der Free Jazz seither Mischehen mit beinahe allen seither aufgetretenen musikalischen Strömungen ein, von Free-Funk über Noise Music bis hin zu Verbindungen mit Hip-Hop[47] in der ersten und digitaler Elektronik in der zweiten Hälfte der 90er Jahre. Die Grundhaltung der unbeschränkten Wahlfreiheit scheint zunehmend auch in der postmodernen Ästhetik des Eklektizismus und damit des Ersetzens linearen Progressionsdenkens durch eine *„Vielfalt von Assoziationen mit anderen Kulturen, Stilen, Medien und Denk- und Verhaltensweisen"*[48] aufzugehen. Die Musik von Breukers *Kollektief* und der ARFI in Lyon, Urheber auch des Schlagwortes *„Imaginäre Folklore"*, das mittlerweile zum terminologischen Klischee-Mainstream der Jazzjournalistik gehört, antizipierten diese Entwicklung schon in den 70er Jahren. Hand in Hand mit der zunehmenden medialen Globalisierung, die originäre endemische Phänomene sukzessive verschwinden lässt, geht zudem der nur auf den ersten Blick paradox erscheinende Umstand, dass *„Europa und die USA musikalisch immer weniger voneinander abgrenzbar"* sind, so Noglik.[49]

Der erwähnte Leipziger Jazzpublizist Bert Noglik stellt sich im Essay *Selbstfindung und Öffnung – Von der Suche nach einer europäischen Identität improvisierter Musik*[50] denn auch die Frage, *„ob es im europäischen Jazz etwas über die ohnehin historisch in den Jazz eingeschmolzenen europäischen Elemente hinausgehendes spezifisch Europäisches gibt"*[51]. Obwohl er im weiteren Verlauf keine expliziten Antworten formuliert, können einige der skizzierten Gedanken als aufschlussreiche Ansätze herausgefiltert werden. Treffend charakterisiert Noglik die Mehrzahl der ehemals frei improvisierenden europäischen Musiker als *„Jazz-Dissidenten"*, als *„Musiker, die von der modernen Jazztradition ausgingen, sich aber bewußt nicht mehr Jazz-idiomatisch ausdrücken (musikalische Praxis) und außerhalb des Jazz stehend definieren (Theorie bzw. Selbstverständnis)"*[52] – wobei freilich angemerkt wird, *„daß Selbstverständnis und musikalisches Resultat im Grad der Übereinstimmung schwanken können"*[53]. Bezogen auf musikimmanente Auffälligkeiten konstatiert Noglik, die unbewusste oder bewusste Rezeption zeitgenössischer komponierter „Kunstmusik" hätte sich *„auf das Schaffen europäischer Improvisationsmusiker vergleichsweise eher und – was eine gewisse Breite und Differenziertheit der Bestrebungen anbelangt – stärker ausgewirkt"*[54]. Drei Seiten weiter konkretisiert der Autor:

„Hinzu kommt ein sicher nur schwer zu definierendes Verständnis von musikalischer Dynamik, das zumindest teilweise durch die allgegenwärtigen Einflüsse europäischer Musiktradition vermittelt sein dürfte (...) – sei es im Verzicht auf physische Expressivität, in der Reduktion des Energiepegels und/oder in einem bewußten, auch was das musikalische Ma-

terial anbelangt, zurückgreifenden Ästhetizismus."[55] Noglik nennt die Bezugsfelder europäische Moderne sowie autochthone Volks- und Popularmusik als oftmalig benützte Basen zur kritisch-reflexiven Ausformung „eigener", originärer Ausdrucksweisen und resümiert: *„Sofern es nationale oder regionale Stile im europäischen Jazz gab, sind diese bekanntlich vielfach in Prozessen internationalen Austauschs, in Kooperationsbeziehungen, Wahlverwandtschaften und Differenzierungen aufgegangen, die die Ländergrenzen überschreiten. Ähnliches scheint sich nun für die europäische improvisierte Musik im Kontinente übergreifenden Zusammenhang anzudeuten."*[56]

Dem kann Ekkehard Jost in seinem 1993 im Rahmen des *3. Darmstädter Jazzforums* gehaltenen Referat *Über das Europäische im europäischen Jazz*[57] im Wesentlichen nur einen weiteren Aspekt hinzufügen: Er nennt die *„Dominanz eines kollektivistischen Ansatzes im europäischen Jazz gegenüber einem eher individualistischen – oder sagen wir es genauer – egozentrischen im amerikanischen Jazz"*[58], resultierend aus den ungleich härteren Wettbewerbsbedingungen jenseits des Atlantiks. In der Auflistung *„spezifischer europäischer Erscheinungsformen des zeitgenössischen Jazz"* – als solche apostrophiert Jost *„das Improvisieren im Gestus und das Komponieren im Geiste der Neuen E-Musik"*, von Volksmusik(en) sowie autochthoner Popularmusik[59] – verharrt auch er bei der Beschreibung von geohistorisch bedingten Austauschprozessen, deren Prinzip kein exklusiv europäisches ist.

Die nahe liegende Schlussfolgerung lautet: Eine „europäische Identität" (frei) improvisierter Musik erweist sich bislang als nicht definierbar, wahrscheinlich als nicht existent. Wohl waren in der Vergangenheit regionale Spezifika mit „Klischee-Status" beschreibbar, gegen sie lassen sich allerdings mehr Gegenbeispiele als Belege anführen. Ein exakter Kriterienkatalog ist weder auf kontinentaler noch auf der Ebene der fünf in der Literatur beschriebenen „Schulen" erstellbar. Somit dient der Begriff einer „europäischen Identität" in dieser Arbeit schlicht als Sammelbezeichnung für sämtliche ideellen, ästhetischen wie materialimmanenten Aspekte, die den Musiker und sein Produkt der afroamerikanischen Tradition ent- und auf europäischem Boden gewachsenen Erscheinungsformen näher rücken.

2.2. Konservativismus und Progressivität: Jazz in Österreich 1945–1977

2.2.1. Bebop & Cool – Der große Hunger nach modernem Jazz in den Nachkriegsjahren

> *„Fragen wir uns (...), ob es ein typisches Wienerisches auch im Jazz, egal welcher Richtung, gibt, so kann bejahend geantwortet werden. (...) Scharfes wird hier geglättet, Dämonisches zur Duldsamkeit und Anerkennung des Andersgearteten abgeschliffen. Das Ergebnis sind solide Fundamente für Neues, das hier sicher später als anderswo zum Zuge kommt, aber damit auf Treue rechnen kann. Vielleicht hängt mit all dem zusammen, daß der Wiener Jazz beider Richtungen* [modern und traditionell; Anm.] *seine melodische Besonderheit, sein Weitausgreifendes, seine hie und da echt südosteuropäische, weiche, intensiv farbige Klanglichkeit hat."*[1]

Es war das erste und letzte Mal, dass in einer Abhandlung über den österreichischen, konkret: Wiener Jazz allgemeine regionale Spezifika beschrieben wurden – und das nicht nur, weil der Wiener Hochschulprofessor Robert Schollum anno 1970 damit implizit das Klischeebild monarchischer, präbalkanischer Gemütlichkeit strapazierte. Der eigentliche Grund dafür liegt wohl im Umstand, dass es einen „österreichischen Jazz" weder gab noch gibt. Die nationale Szene zeichnete sich – wie die vieler anderer europäischer Länder – trotz des vermeintlich schwer auf den Musiker-Schultern lastenden kulturhistorischen Erbes von Anbeginn an durch eine kaum auf einen Nenner zu bringende Buntheit und Vielfalt, durch mitunter schroffe Kontraste von Fortschritt und traditionellem Beharrungsvermögen aus. Und wenn hier „Wien" mit „Österreich" gleichgesetzt wird, so im Bewusstsein dessen, dass sich das, was zwischen Boden- und Neusiedler See in Sachen Jazz an international relevanten Ergebnissen hervorgebracht wurde, bis heute im Wesentlichen auf die Städte Graz und eben Wien beschränkt.

Vor allem dank der drei Stationen des amerikanischen Soldatensenders *Blue Danube Network* (WOFA in Wien, KOFA in Linz, KZCA in Salzburg)[2] sowie Schallplatten fand der Modern-Jazz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs relativ rasch seinen Weg nach Mitteleuropa. Der Wiener Pianist Roland Kovac leitete – noch als Klarinettist und Tenorsaxophonist – unmittelbar nach Kriegsende in Salzburg ein Bebop-Quintett[3], und sogar Horst Winter, der populäre Berliner Klarinettist und Schlagersänger, den es Ende 1945 nach Österreich verschlagen hatte, hatte ab 1948 Hits wie *Salt Peanuts* und *One Bass Hit* im Repertoire seines 1946 gegründeten, szenebeherrschenden *Wiener Tanz-Orchesters*.[4] Der Tenorsaxophonist Hans Koller, der 1946 aus amerikanischer Kriegsgefangenschaft in seine Heimatstadt Wien zurückgekehrt war und anfangs im *Hot Club Vienna* Ernst Landls gespielt hatte, führte jenes Ensemble ab 1948 selbst als Bebop-Oktett – bis zur Auflösung 1949 – weiter.[5]

Live-Bekanntschaft mit dem US-Bebop machte Österreich freilich erst im Mai 1950, als Thurmond „Trumpet" Young und seine *Negerorchester* genannte Soldatenband im *Wiener Konzerthaus* gastierten.[6] Vermerkt sei in Bezug auf diese ersten Nachkriegsjahre auch, dass im März 1948 Walter Heidrich und Johannes Fehring eine frühe Ausbildungsstätte initiierten, das bis 1957 bestehende *Institut für Jazzmusik*.[7]

Das in jener Zeit zumeist an Swing-Größen wie Artie Shaw, Benny Goodman und Tommy Dorsey, später auch an Woody Hermans *Second Herd* orientierte und damit – im Vergleich zu späteren Jahren – relativ „jazzige" *Wiener Tanzorchester* avancierte in den Jahren ab seiner Neugründung als *Horst Winter Tanzorchester* 1950[8] zum Sammelbecken für junge Jazzer-Talente: Während der schon damals kompromisslose Hans Koller nach drei Wochen unter Hinterlassung eines Briefs mit der Mitteilung, die Musik sei nicht die seine, über Nacht verschwand[9], um aufgrund der lukrativeren Jobaussichten nach Deutschland zu übersiedeln, reifte im Orchesterleib ab 1952 jene Band heran, die als erste aus Österreich internationale Reputation erlangen sollte: Karl Drewo (Tenorsaxophon), Joe Zawinul (Piano), Rudolf Hansen (Bass) und Victor Plasil (Schlagzeug), zu denen sich aus der 1950 gegründeten Attila-Zoller-Vera-Auer-Combo der Altsaxophonist Hans Salomon gesellte, spielten im Oktober 1954 als *Austrian All Stars* erste Aufnahmen ein und gastierten noch im Dezember desselben Jahres im *Wiener Konzerthaus*. 1955 stieß der Trompeter Dick Murphy, der als GI nach Europa gekommen war und in Orchester-Diensten Jimmy Dorseys gestanden hatte, zur Gruppe; im Sommer des gleichen Jahres engagierte Johannes Fehring, der noch vor Winter, Ludwig Babinsky und den Rundfunk-Tanzorchester-Chefs Karl Loubé und Carl de Groof für die nationale Jazzszene bedeutendste Orchesterleiter der 50er Jahre, die *All Stars* als Nukleus für seine neue Bigband. Musikalisch war das nunmehrige Sextett mit Haut und Haaren dem West-Coast-Jazz verpflichtet: Salomon war in seinen altsaxophonistischen Solo-Exkursen hörbar von Paul Desmond beflügelt und Joe Zawinul – obwohl erst Anfang 20 – oszillierte behände zwischen Brubeck'schen Akkorden und virtuosen Läufen à la Bud Powell. Die Verbindung zur amerikanischen Westküste äußerte sich auch in der Bestellung eines maßgeschneiderten *Austrian All Stars*-Arrangements des populären Tunes *Cheremoya*, und zwar beim Komponisten Bill Holman selbst. Das Stück wurde im Zuge der letzten Aufnahmesitzung der Band im März 1957 auf Platte gebannt.[10] Als Folge von Friedrich Guldas USA-Reise 1955, während der er Rundfunk-Aufnahmen, die er im selben Jahr mit den *All Stars* gemacht hatte, amerikanischen Musikjournalisten vorspielte, schien das Sextett im folgenden Jahr sogar an sechster Stelle des *Critics Poll* im Chicagoer *Down Beat*, des damals international führenden Jazz-Magazins, auf.[11]

Auch in Österreich war der Cool Jazz für die zumeist in der abendländischen Musiktradition vorgebildete Musiker- und Hörerschaft der bestimmende Einflussfaktor der 50er Jahre. Neben den West-Coast-Jazzern bedeutete vor allem die Musik Lennie Tristanos eine gewaltige Inspiration – vor allem für Koller, der im Herbst 1950 zu Freddy Brocksieper nach München ging und zwei Jahre später in Frankfurt, der „Hauptstadt des deutschen Jazz" der 50er Jahre, landete, von wo aus er zu einer der Zentralgestalten nicht nur des deut-

schen, sondern des europäischen Jazz aufstieg. Schon die im Sommer 1952 in München entstandenen Aufnahmen seines legendären Quartetts mit der aus der DDR stammenden Pianistin Jutta Hipp wurden – wie auch 1965 die LP *Zo-Ko-So* (mit Attila Zoller und Martial Solal) – im *Down Beat* mit für einen Musiker der Alten Welt geradezu sensationellen fünf Sternen, der Höchstnote, bewertet. Der junge Albert Mangelsdorff (der auf diese Weise zu seinem Schallplatten-Debüt kam) erweiterte ab 1953 knapp zwei Jahre lang die in *New Jazz Stars* umbenannte Gruppe zum Quintett, 1954–56 saß als Nachfolger Hipps mit Roland Kovac ein anderer Wiener hinterm Klavier – der seinerseits, vor allem durch die Aufführung der vom kontrapunktisch-linearen Denken Tristanos beeinflussten Duo-Komposition *Fughette* für Tenorsaxophon und Piano beim *Deutschen Jazzfestival* in Frankfurt 1954, rasch zum meistbeschäftigten Arrangeur Deutschlands – tätig u. a. für Kurt Edelhagen – aufstieg.[12] Im Oktober 1955 gaben die *New Jazz Stars* (nun u. a. mit dem ebenfalls aus Österreich stammenden Bassisten Johnny Fischer, selbst deutscher Jazz-Poll-Gewinner 1956) das allererste Jazzkonzert in der geheiligten Halle des Goldenen Saals im Wiener Musikverein.[13] Des Weiteren begleitete Koller bereits 1953 Dizzy Gillespie auf dessen Deutschland-Tournee, später Lee Konitz, Bill Russo, Gary Peacock, Chet Baker und die gesamte über den Großen Teich reisende amerikanische Jazzprominenz. Auch prestigeträchtige gastsolistische Engagements bei Stan Kenton (1956) und Benny Goodman (1958) festigten seine internationale Reputation. 1957 folgte mit dem Umzug nach Baden-Baden ein gut einjähriges Gastspiel in der SWF-Bigband Eddie Sauters, schon im Herbst 1958 formierte Koller mit Attila Zoller, Oscar Pettiford und Kenny Clarke bzw. Jimmy Pratt eine neue richtungsweisende Band. Regelmäßig wurde er, der in seinen Anfängen an Stan Getz, Lee Konitz und Lester Young orientierte Tenorist mit dem trockenen Ton, der elegant und virtuos seine Linien ziselierte, in den 50er Jahren zum deutschen *Jazzmusiker des Jahres* gewählt und in All-Star-Ensembles berufen; seiner Herkunft zum Trotz wurde „Jazz in Kollerland" (eine Begriffsprägung Ernest Bornemanns in der britischen Zeitschrift *Melody Maker*) international zum Synonym für deutschen Jazz. Eine vielleicht noch größere Auszeichnung bedeutete freilich der wiederholte Hinweis Joe Hendersons, durch Hans Koller zum Tenorsaxophon gefunden zu haben, nachdem er ihn Anfang der 50er Jahre als GI in München gehört hatte.[14]

„Daheim" in Wien vernahm man mittlerweile den Gitarristen Attila Zoller, der 1948 21-jährig aus Budapest nach Österreich gekommen war und mit der Akkordeonistin und Vibraphonistin Vera Auer in einer am „coolen", dezenten Quintett-Sound George Shearings orientierten Combo musizierte. Anno 1955 kehrte zudem Fatty George alias Franz Georg Pressler, der 1949 im Alter von 22 Jahren ebenfalls in die BRD entschwunden war und dort seine legendäre *Two Sound Band* formiert hatte, in seine Heimatstadt zurück. Sein Sextett, das modernen Cool und traditionellen Chicago-Jazz gleichermaßen kompetent zu spielen wusste und mit Oskar Klein (Trompete, Gitarre), Willy Meerwald (Posaune) und dem deutschen Rhythmus-Trio Bill Grah (Piano, Vibraphon)/Heinz Grah (Bass)/Bob Blumenhoven (Schlagzeug) besetzt war, zu denen sich 1956 noch Joe Zawinul

(auch an der Basstrompete!) und Karl Drewo gesellten, mutierte zu einem der zentralen Fixpunkte des Landes. Mehr noch taten dies die Innenstadt-Lokale Fatty Georges, das im Herbst 1955 eröffnete *Jazz Casino* in der *Tabarin-Bar*, dem ab Oktober 1958 der allbekannte *Saloon*, angeblich Europas damals größtes Jazzlokal, nachfolgte. Die Clubs entwickelten sich zum definitiven Brennpunkt der österreichischen Jazzszene, die hier in zahllosen Konzerten und Jam-Sessions (auch mit Stars wie Lionel Hampton, Ella Fitzgerald, Art Blakey, Freddie Hubbard, John Lewis u. a.[15]) wachsen konnte.

2.2.2. Neo-Traditional: Die erwachende Amateurszene

In der *Two Sound Band* liefen die zwei dominierenden, andernorts oft strikt verfeindeten Jazzstile im Europa der 50er Jahre zusammen: die weniger „intellektuelle" denn harmoniefreudige Dezenz des Cool und die Extravertiertheit des in den USA der vierziger Jahre u. a. als Reaktion auf den avantgardistischen Bebop entstandenen Dixieland-Revival-Jazz. Die Neo-Traditional-Szene in Wien war zu Beginn, ähnlich wie in Paris, vom Geist des Existentialismus behaucht und deshalb eng mit anderen Künstlerkreisen, u. a. der *Wiener Gruppe*, verknüpft. Inspiriert von der wöchentlichen Kid-Ory-Sendung des *Blue Danube Network* begannen um 1950 Walter Terharen (Piano, Trompete) und der Literat Konrad Bayer (Banjo) mit Jam-Sessions, der so entstehenden *Wirklichen Jazzband* – der Name wurde von H. C. Artmann angeregt – schlossen sich im Laufe der 50er Jahre u. a. Literaten-Kollege Oswald Wiener (Trompete, Kornett) und der später international renommierte Musikafrikanist Gerhard Kubik (Klarinette) an[16]; Spielstätten waren anfangs bezeichnenderweise weniger Jazzkeller als Künstler-Treffs wie der legendäre *Strohkoffer* in der Kärntner Straße und die 1954 eröffnete *Adebar* in der Annagasse. Insbesondere ersteres von Dezember 1951 bis Februar 1953 existierendes, mit Schilfmatten austapeziertes Souterrainlokal in den Kellerräumen der ehemaligen *Loos-Bar,* Hauptquartier und Ausstellungsraum des *Art Club*, fungierte auch noch Monate nach seiner offiziellen Schließung als Session-Hort für die gesamte österreichische Jazz-Elite, so u. a. Joe Zawinuls und Friedrich Guldas Duo-Gespräche.[17] 1951 gründeten die sich mehr und mehr rekrutierenden Jazz-Liebhaber nach dem Vorbild des 1932 von Hugues Panassié in Paris initiierten *Hot Club de France* – analog zu vielen anderen europäischen Städten, im Vergleich aber relativ spät[18] – den *Hot Club Austria*, der 1953 vom bis heute existenten *Hot Club de Vienne* beerbt wurde. Anfangs in der Veranstaltung von Vortragsabenden und Jam-Sessions wie auch in Gestalt des cooljazzorientierten, clubeigenen Quintetts modernen Strömungen gegenüber durchaus offen, widmete sich der *Hot Club* schon in der zweiten Hälfte der 50er Jahre beinahe ausschließlich dem Oldtime-Jazz.[19] In dieser Zeit entstanden Amateur-Formationen wie die *Original Storyville Jazzband*, die *Karajan Street Jazzband* und die Wiener *Barrelhouse Jazzband*[20], die das Fundament der in Wien vor allem in den 60er Jahren relevanten Amateur-Jazzszene bildeten. Einige der Bands, etwa die 1959 gegründete *Printers Jazzband*,

die 1960 gegründete *Barrelhouse Jazzband*, die 1966 gegründete *Blue Note Seven* (als *Blue Note Six*) aus Wien oder auch die bereits 1957 initiierten Grazer *Murwater Ramblers* haben bis heute überlebt und im 1972 eröffneten, mittlerweile international renommierten Mainstream-Jazz-Club *Jazzland* am Wiener Franz-Josefs-Kai eine Heimstätte gefunden.

2.2.3. Internationale Öffnung und Exodus

Auch anderweitig bedeutete die Mitte der 50er Jahre eine Peripetie in der österreichischen Jazzgeschichte. Nachdem in der Zwischenkriegszeit die amerikanischen Stars zumeist nicht weiter als nach Paris gekommen waren und auch in den ersten Nachkriegsjahren – aufgrund der wirtschaftlich desaströsen Lage – mit Ausnahme Bill Colemans (1949) und abgesehen von ausschließlich für britische Besatzungssoldaten zugänglichen Konzerten der Orchester Ted Heaths und Ray Venturas keine prominenten Gastspiele verzeichnet werden konnten (Louis Armstrong und Duke Ellington traten hingegen schon 1949 bzw. 1950 wieder in der Schweiz und in Deutschland auf), folgte ab 1954, dem Jahr der ersten Auftritte von Norman Granz' *Jazz at the Philharmonic*-Stars, der Orchester Woody Hermans (die *Third Herd*) und Lionel Hamptons, eine wahre „Konzert-Schwemme"; sie spülte im Laufe der folgenden Jahre sämtliche amerikanischen Spitzenjazzer von Sidney Bechet über Louis Armstrong (beide erstmals 1955), Stan Kenton (1956), Duke Ellington (erstmals 1958), Miles Davis (erstmals 1960), Jimmy Giuffre (1961) und John Coltrane (1962) nach Wien, zuweilen auch nach Graz oder Linz.[21]

Umgekehrt war 1956 das Jahr des allerersten österreichischen Jazz-Re-Exports in die USA: Friedrich Gulda, zu diesem Zeitpunkt bereits gefeierter Beethoven-Interpret, gastierte im Juni/Juli dieses Jahres im New Yorker *Birdland* und beim *Newport Jazz Festival* und spielte u. a. mit dem Trompeter Idrees Sulieman, dem Posaunisten Jimmy Cleveland und dem Altisten Phil Woods zwei Platten ein.[22] Mittels zahlreicher Schallplatten, die er seinerseits von seinen Konzert- und sonstigen Reisen nach Wien mitbrachte, informierten sich die hiesigen Musiker in regelmäßigen Audio-Sessions über aktuelle Trends. Saxophonist Heinz von Hermann konnte so später sagen:

> *„Gulda war eine Jazz-Institution insofern, als er schon damals ein renommierter Musiker war. Er hatte in Rio de Janeiro und in New York Wohnungen und ist aus Amerika stets mit einem Stapel neuer Platten zurückgekommen. Wir gingen oft zu ihm, um die neuen Sachen anzuhören. Die Wiener Jazzszene war ja in den 50er Jahren dem übrigen Europa weit voraus. In Wien wurde schon Hardbop gespielt, als die in Deutschland noch alle West-Coast-Jazz machten."*[23]

Womit das Stichwort gegeben ist. Trotz oder gerade aufgrund der plötzlichen Live-Verfügbarkeit all der Musik, die man zuvor auf Schallplatte mitunter nur schwer ergattern konnte, und trotz der integrativen Sogwirkung Fatty Georges war in der zweiten Hälfte der 50er Jahre ein Exodus an österreichischen Jazzmusikern zu konstatieren[24] – mitverur-

sacht durch das Aufkommen des Rock 'n' Roll wie wohl auch durch eine politische Zäsur: den österreichischen Staatsvertrag 1955, der den Abzug der Besatzungsmächte und die Auflösung der engagementträchtigen Soldaten-Clubs zur Folge hatte. Karl Drewo und Oskar Klein verließen Fatty George 1958; Ersterer in Richtung BRD, wo er sich in den 60er Jahren als wichtige Stimme im Orchester Kurt Edelhagens und in der Kenny-Clarke-Francy-Boland-Bigband durchsetzte; Zweiteren zog es nach Basel, wohin er schon im Krieg emigriert war, spielte mit den dortigen *Tremble Kids*, 1960 bis 1962 mit der *Dutch Swing College Band*. Mit seiner eigenen Gruppe und Gastsolisten wie Joe Venuti, Mezz Mezzrow, Albert Nicholas und seinem erklärten Vorbild Cootie Williams erwarb er sich seither die Reputation eines international führenden Vertreters des traditionellen Jazz. Roland Kovac, der nach seinem Engagement bei Koller ebenfalls kurzzeitig der Fatty-George-Band angehörte, wurde 1960 Leiter des Tanzorchesters beim *Sender Freies Berlin*; auch Johnny Fischer etablierte sich 1957 als Bassist der Kurt-Edelhagen-Bigband, die er später managte, endgültig im nordwestlichen Nachbarland. Der Multiinstrumentalist und -aktionist Uzzi Förster (aus dessen Bands nebst Bassist Hans Rettenbacher auch der Pianist Rudi Wilfer hervorging) verlegte seinen Arbeitsplatz 1958 nach Deutschland, wo er nach seiner Rückkehr den oben zitierten Heinz von Hermann zurückließ. Dieser spielte sich in den 60er Jahren durch halb Europa (Frankreich, Spanien, Italien) und Nordafrika, ehe er 1969 wieder nach Deutschland zurückkehrte und bei Max Greger in München, Paul Kuhn in Berlin und danach primär bei Peter Herbolzheimer im Einsatz war. Attila Zoller ging bereits 1954 ebenfalls in die BRD, um dort u. a. mit Jutta Hipp und im erwähnten Quartett Hans Kollers zu spielen; 1959 zog es ihn in die USA, wo er sich als Sideman u. a. von Chico Hamilton, Herbie Mann, Stan Getz, Red Norvo, Benny Goodman und in Projekten u. a. mit Don Friedman und Lee Konitz, Herbie Hancock und Ron Carter als viel beschäftigter Musiker etablieren konnte. Angeblich blieb er bis zu seinem Tod am 25. Jänner 1998 in Vermont, seit 1981 Sitz seiner Jazzschule, Inhaber der österreichischen Staatsbürgerschaft. Vera Auer war ihrerseits Zoller 1954 nach Frankfurt nachgefolgt, spielte dort mit Donald Byrd, Lucky Thompson u. a. und gastierte 1956 ebendort beim *Deutschen Jazzfestival*. 1959 wagte sie ebenfalls den Sprung über den Großen Teich, studierte bei George Russell in Lenox und konzertierte u. a. mit Trompeter Ted Curson im New Yorker *Birdland* sowie mit J. J. Johnson, konnte sich aber wie Jutta Hipp mittelfristig nicht durchsetzen und zog sich in den 70er Jahren immer mehr vom Musikgeschäft zurück.

Sehr wohl gelang dies bekanntlich Joe Zawinul, der sich nach dem Gewinn eines *Down Beat*-Stipendiums für das *Berklee College of Music* in Boston im Jänner 1959 in die USA einschiffte und dort – anstatt die Schulbank zu drücken – bereits nach wenigen Tagen Ella Fitzgerald begleitete und in Maynard Fergusons Band die Tasten drückte. Die weiteren Karriere-Stationen sind bekannt: In den Jahren als Begleiter Dinah Washingtons (1959–61) und im Souljazz-Quintett Julian „Cannonball" Adderleys (1961–70) erwarb sich Zawinul den Ruf des „schwärzesten" Pianisten weißer Hautfarbe. Sein E-Piano-Spiel im eigenkomponierten Hit *Mercy, Mercy, Mercy* (1966) rief Miles Davis auf den Engagement-Plan: In der auf

sechs Alben dokumentierten Zusammenarbeit Ende 1968 bis Anfang 1970 – *In A Silent Way, Bitches Brew, Live-Evil, Big Fun, Directions, Circle In The Round* (letztere zwei Ende der 70er Jahre veröffentlicht) – war Zawinul maßgeblich an der Ausformung des neuen Fusion-Stils des *„Dark Magus"* beteiligt. Ab 1971 arbeitete er die so gewonnenen Kenntnisse gemeinsam mit Wayne Shorter in der erfolgreichsten Fusion-Band der 70er, *Weather Report*, aus, etablierte sich nebenbei als führender Synthesizer-Solist des Jazz und setzt seit der Trennung von Shorter 1986 den Weg mit seinem *Syndicate* in Richtung Polyfolkloristik oder „Weltmusik" fort.

Sogar Fatty George selbst verließ nach der behördlichen Schließung von *Fatty's Saloon* im Frühjahr 1963 Wien ein zweites Mal in Richtung Deutschland, konkret: Berlin. Auch ein junger Pianist namens Fritz Pauer, der ab 1960 wie viele vor ihm durch die Schule von Georges Band gegangen war und 1962, im Alter von 19 Jahren, mit Hans Koller seine ersten Aufnahmen machte (LP *Multiple Koller*), verließ 1963 Österreich und landete nach einem kurzen Gastspiel in der Schweiz 1964 in Berlin, wo er gemeinsam mit Bassist Hans Rettenbacher (wie dessen detto nach Berlin zu Carmell Jones „emigrierter" jüngerer Bass-Bruder Harald ein weiterer, 1968–72 beim *Dave Pike Set* engagierter Exil-Österreicher) und Schlagzeuger Joe Nay u. a. die Hausband in der dortigen *Jazzgalerie* leitete. In der Begleitung so prominenter Gastsolisten wie Dexter Gordon, Pony Poindexter, Leo Wright, Johnny Griffin und Art Farmer, dem er lange Jahre verbunden bleiben sollte, reifte er zu einem international bedeutenden Repräsentanten seines Fachs. Und noch ein Musiker verließ Anfang der 60er Jahre als noch gänzlich unbekanntes, unentwickeltes Talent Österreich – freilich ohne jemals dauerhaft wiederzukehren: Wie drei Jahre vor ihm machte sich im Herbst 1962 der 19-jährige Trompeter Michael Mantler von Wien nach *Berklee* auf. Auch ihn hielt es dort freilich nicht lange: 1964 zog er nach New York, beteiligte sich als einer der wenigen Weißen an den Umtrieben der *October Revolution in Jazz* der jungen, damals noch unter „New Thing" subsumierten neuen Avantgarde und gründete zusammen mit Bill Dixon, Archie Shepp, Paul und Carla Bley u. a. die *Jazz Composer's Guild*, gemeinsam mit Carla Bley, die er 1967 heiratete, zudem 1965 das *Jazz Composer's (Guild) Orchestra* (JCO) und 1966 die *Jazz Composer's Orchestra Association* als erste musikereigene Non-Profit-Dachorganisation. Nach einem knappen Jahr in Cecil Taylors *Unit* 1965/66 und einer Europa-Tournee u. a. mit Steve Lacy etablierte sich Mantler vor allem dank des JCO (legendäre gleichnamige Doppel-LP mit den Solisten Taylor, Don Cherry, Pharoah Sanders u. a.), in dem er orchestralen Free Jazz als einer der Ersten in avancierte formale Strukturen goss, als Zentralgestalt in der New Yorker Avantgarde-Szene.

2.2.4. Kein Zeitloch: Die 60er Jahre

Retrospektiv bedeuteten die „coolen" 50er Jahre in Österreich eine erste Blütezeit des Jazz – und sie waren jene Zeit, in der die Szene so nachhaltig und tief wie nie zuvor von einem einzelnen Jazzstil geprägt wurde. Vermutlich bewirkte auch der Exodus fast der gesamten Jazz-Elite des Landes, dass die nachfolgend aktuellen Stilistiken, vor allem Hardbop (trotz schon früher Bekanntschaft – siehe oben), bei weitem nicht auf so breiter Linie rezipiert wurden wie zuvor Lennie Tristano und der West-Coast-Jazz; Free Jazz war in Wien bis Ende des Jahrzehnts so gut wie kein Thema – mit Ausnahme der in dieser Arbeit behandelten, hier deshalb ausgesparten Bands.

Doch auch wenn Österreich und Wien vieler ihrer wichtigsten Exponenten verlustig gegangen waren, war man nicht untätig. Neue Institutionen und Musiker füllten den Raum. 1962 und damit im europäischen Vergleich relativ spät[25], fand das erste *Österreichische Amateur-Jazzfestival* statt, ausgerichtet von der im gleichen Jahr gegründeten *Österreichischen Jazzföderation*, die der Jazzszene des Landes auf diese Weise bis 1969 (1970 wurde die Veranstaltung als *Internationale Jazztage* fortgeführt) alljährlich im März einen fixen Orientierungspunkt schuf. Nur nichtprofessionelle Musiker waren zugelassen, alle Teilnehmer wurden im Programmheft mit ihren Berufen ausgewiesen, die besten Gruppen und Solisten in den Sparten „modern" und „traditionell" prämiert und in den Jahren 1963–66 sogar auf Schallplatten verewigt.[26] Friedrich Gulda – in dieser Zeit ebenfalls schon längst nicht mehr in seiner Heimatstadt sesshaft und mit formal an der europäischen Musikgeschichte (Suiten, Menuette, Sonaten, Concerti grossi etc.; am bekanntesten: die *Musik für vier Solisten und Band No. 1* von 1963) orientierten Jazzkompositionen hervorgetreten – lud 1964 bis 1966 einmal jährlich amerikanische (Benny Bailey, Sahib Shihab, Ron Carter, Mel Lewis, J. J. Johnson, Freddie Hubbard, Kenny Wheeler, Art Farmer u. a.) und europäische Prominenz (Rolf Ericson, Pierre Cavalli) nebst einigen Österreichern (Joe Zawinul, Hans Salomon, Trompeter Robert Politzer, die Grazer Posaunisten Rudolf Josel und Erich Kleinschuster) nach Wien ein, um mit dem so gebildeten *Eurojazz-Orchester* Platten aufzunehmen und Konzerte zu geben. Ende Mai 1966 umrahmte diese stargespickte Großformation zudem einen von Gulda initiierten, viel beachteten internationalen Jazznachwuchswettbewerb für modernen Jazz. Aus dem *Eurojazz-Orchester* ausgewählte Juroren („Cannonball" Adderley, Zawinul, Farmer, Carter u. a.) entschieden nach einer Vorauswahl aus 114 Teilnehmern aus 24 Ländern über die Preisvergabe. Fritz Pauer (Piano), Jiggs Whigham (Posaune), Eddie Daniels (Tenorsaxophon), Franco Ambrosetti (Trompete), Klaus Weiss (Schlagzeug) und Miroslav Vitous (Bass) hießen die Sieger; Letzterer nützte den damit verbundenen Gewinn eines *Berklee*-Stipendiums – wie auch seine Landsmänner Jan Hammer und George Mraz (wie der Grazer Drummer Manfred Josel und ein gewisser Randy Brecker die Zweitplatzierten ihrer Kategorie) – als Sprungbrett in die USA und zur internationalen Karriere. Der Leipziger Pianist Joachim Kühn kehrte nach dem Wettbewerb nicht mehr in die DDR zurück.

2.2.5. Graz als heimliche Jazzhauptstadt der 60er Jahre – Die frühen Experimente Dieter Glawischnigs und Ewald Oberleitners

Wenn auch das bis heute zitierte Diktum Friedrich Guldas, Wien stelle in Jazzbelangen einen Vorort von Graz dar, bestenfalls auf die 60er Jahre gemünzt werden kann, so ist doch unübersehbar, dass aus Österreichs zweitgrößter Stadt ab dem Beginn dieses Jahrzehnts wichtige Impulse für die improvisierte Musik des Landes kamen. Geburtshelfer war die britische Besatzungsmacht gewesen, die das Grazer Jazzklima nicht nur durch die Auftrittsmöglichkeiten in den Soldatenclubs sehr begünstigt hatte. Bereits 1948 bzw. 1951 waren auch hier – kurzlebige – *Hot Clubs* entstanden, die das Jazzleben mit Vorträgen, Platten-Sessions und der Veranstaltung von Konzerten förderten.[27] Die 1950 gegründeten *Serenaders* um Pianist Oswald Verwüster sowie Fridl Althallers *Kleines Tanzorchester von Radio Graz* waren in der Nachkriegszeit die bestimmenden Formationen, die besten Solisten beider Ensembles, u. a. Friedrich Körner (Trompete) und Erich Kleinschuster (Posaune), bestritten im November 1953 im Kammermusiksaal unter dem Thema *„Das ist Jazz"* ein Event, das nach Meinung mancher Autoren das erste „echte" Jazzkonzert heimischer Musiker in Graz gewesen sein soll.[28]

Internationale Gastspiele blieben auch hier vorerst rar, Konzerte des Orchesters Kurt Edelhagens (Oktober 1951, März und November 1952) und der afroamerikanischen, bereits beboporientierten *Chic Combo Band* von George Maycock (März 1952) bildeten in der ersten Hälfte der 50er Jahre die Ausnahmen. Wie in Wien machten die großen Jazz-Kaliber – die Lionel-Hampton-Bigband (Dezember 1954 und Februar 1956) sowie Sidney Bechet (Oktober 1955), Max Greger (Oktober 1956) und das Orchester Harry James' (Oktober 1957) – erst ab Mitte des Jahrzehnts in Graz Tournee-Station.[29] Mit dem Konzert der revolutionären *Jimmy Giuffre 3* im Kammersaal am 27. Oktober 1961 sowie des John-Coltrane-Quartetts am 28. November 1962 im Stephaniensaal[30] war Graz – wie Wien – Anfang der 60er über den aktuellen Stand der US-Jazzentwicklung zumindest teilweise im Bilde.

Mit der Eröffnung des zwei Jahre zuvor vom Maler Günter Waldorf gegründeten *Forum Stadtpark* wurde im November 1960 der Grundstein für die internationale Reputation der steirischen Kapitale als Literatur-Hochburg gelegt, jedoch auch – dank neun Referaten – allen anderen Sparten der Grazer Kulturszene, u. a. innovativen Formen des Jazz, ein Kristallisationspunkt etabliert. Zahlreiche Gruppen bereicherten ab den frühen 60ern Österreichs Szene: die *New Austrian Big Band*, das *Josel-Trio* (mit dem erwähnten, bereits 25-jährig bei den *Wiener Philharmonikern* tätigen Posaunisten Rudolf Josel), das Dieter-Glawischnig-Trio, und das 1961 gegründete, ebenfalls von einem Pianisten geleiten Harald-Neuwirth-Trio (mit Bassist Adelhard Roidinger und Drummer Erich Bachträgl). Regelmäßig räumten die Grazer Gruppen Preise beim *Österreichischen Amateur-Jazzfestival* in Wien ab. Auch eine *Steirische Jazzföderation* wurde 1963 gegründet, die europaweit erste akademische Institutionalisierung des Jazz an der Grazer Musikakademie in Gestalt eines *Instituts für Jazz* (1971 in ein *Institut für Jazzforschung* und eine *Abteilung Jazz* gesplittet),

das im Herbst 1965 seine Unterrichtstätigkeit aufnahm, verstärkte die Sogkraft der Stadt vor allem in Bezug auf ausländische Jazzmusiker. Zwischen 1967 und 1972 lehrte der schwedische Posaunist Eje Thelin an der Musikakademie und scharte dabei einen Kreis Free-Jazz-Begeisterter um sich (darunter Roidinger, Posaunist Radu Malfatti, Schlagzeuger John Preininger und der aus Krakau stammende Saxophonist Leszek Zadlo).

Dieter Glawischnig hatte seinerseits bereits 1957/58 mit einem Bassisten namens Zawadil *„‚free in time', freitonale Bebop-artige Lines, mit der Idee, auch so eine ‚Jazz-Atmosphäre' herstellen zu können"*, zu spielen versucht.[31] Mit dem aus Leoben stammenden, im Jänner 1959 von München nach Graz übersiedelten Bassisten Ewald Oberleitner leitete er nicht nur ein im Repertoire am *Modern Jazz Quartet* orientiertes Ensemble, sondern begann Glawischnig alsbald auch mit Formen eines *„motivisch und formal gebundenen Free Jazz"* zu experimentieren, wobei dieser Terminus tatsächlich schon Anfang der 60er Jahre, also vor der verallgemeinernden Verwendung von Ornette Colemans Plattentitel Mitte des Jahrzehnts, eingeführt wurde: *„Ich habe diesen Begriff von Anfang an für unsere Musik verwendet; durch den Bezug auf [Motiv-],Kerne', die bei allen Freiheiten verarbeitet werden, wollten wir einer Nur-Beliebigkeit entgehen, jedes ‚Stück' hat bei aller ‚Improvisation' einen gewissen ‚Werkcharakter' mit ganz spezifischem Ausdruck."*[32] Nicht zufällig erinnert die Hervorhebung des *„Werkcharakters"* der Stücke durch Glawischnig, der neben Klavier, Dirigieren, Trompete und Posaune am Grazer *Konservatorium* auch Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität studierte, an den Werk-Begriff der klassisch-romantischen Musikästhetik.

> *„Die Idee war, dass wir uns gedacht haben, man muss [k]eine Harmonien verwenden, um dieses Swingen zu erzeugen (wir wollten damals noch hauptsächlich in time spielen), und man braucht keine Harmonien mehr, es kommt auf die Phrasierung an (...). Und damit die Musik nicht zerfällt, haben wir Motive so durchexerziert und [dem] einen formalen Rahmen, so wie Head-Arrangements, gegeben. (...) Viel gelernt haben wir von dieser Ornette-Coleman-Platte* The Shape Of Jazz To Come, *das war 1959. Die habe ich als erster* [in Graz; Anm.] *gehabt, ich kann mich sogar noch an die Nummer erinnern: Atlantic 1317. Die war sehr gut. Die haben ein reduziertes harmonisches System gehabt, ein paar Harmonien, so Grundstufen."*[33] *„Wir dachten, die machen es so ähnlich, nur schon länger (und besser) und konsequenter (E[kkehard] Jost kreierte später den Begriff ‚*motivische Kettenassoziation*').*"[34]

Neben Coleman nennt Glawischnig die Linearität Lennie Tristanos, Bud Powell und George Russells *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* von 1953 als wichtige Einflüsse, der Pianist interessierte sich freilich ebenso für die Musik der *Zweiten Wiener Schule*, die Klaviersonaten Pierre Boulez' und *„vieles andere aus der Neuen Musik"*[36]. Selbstverständlich waren Glawischnig und Oberleitner auch 1961 im Grazer Kammersaal – begeisterte – Zuhörer des Konzerts der *Jimmy Giuffre 3* und ein Jahr später des Coltrane-Quartetts.

Wie sah nun konkret die musikalische Praxis aus? Glawischnig berichtet, zwischen 1960 und 1965 hätten er und Oberleitner im Zuge der Sessions im *Forum Stadtpark* immer wie-

der kürzere, inoffizielle Duo-Sets gespielt, im Zuge der angekündigten Auftritte – etwa des Trio-Konzerts im Rahmen der *1. Jazz-Matinee* am 20. November 1960[37] – überwogen freilich modale Stücke und *„fetziger Mainstream/Standards"*. Welcher Art die *„‚Modelle' als Ausgangspunkt für improvisierte Abläufe"* waren, die laut Glawischnig zuweilen auch ohne *time*-Bezug und als *„Sound-Strukturen mit tonal nicht bestimmbaren Zusammenklängen"*[38] konzipiert waren, soll anhand eines Beispiels veranschaulicht werden. Glawischnig selbst nennt ein exemplarisches Stück folgender Faktur (Titel nicht mehr eruierbar):

> *„Rhythmische Basis up-time; melodischer Ausgangspunkt: ein dreitaktiges Motiv (etwa chromatische Achtel mit Tritonus-Sprung als Abschluss), angespielt vom Klavier in tieferer Lage; vorgeplanter, abgesprochener formaler Ablauf: dieses Motiv, variierend, in das höchste Diskant-Register hinaufschrauben, dann wieder runter in die Ausgangsposition; Bass: free walking in Korrespondenz zur vordergründigen Melodik (Klavier: nur single lines, keine comping chords)."*[39]

Die starken europäischen Wurzeln insbesondere von Glawischnigs Musikästhetik werden aus dem Konzept zur Komposition *Lines* von 1966 evident, das der seit 1980 in Hamburg u. a. als Leiter der NDR-Bigband tätige Musiker anno 1991 beim 2. *Darmstädter Jazzforum* analysierte[40]: Grundidee des Stücks ist der klassische Kontrapunkt, konkret: zwei rhythmisch ineinander verzahnte Linien auf Basis eines 14-taktigen Themas, dessen Material wiederum eine Zwölftonreihe (in allen vier Modi, nicht transponiert) bildet. Die improvisierten Parts sind der *„motivischen Arbeit"* verpflichtet:

> *„Der spontanen Ausarbeitung der rhythmisch und in der Intervallstruktur vorgegebenen Keimzellen ist keine Grenze gesetzt, sie wird jeweils auf die ganz persönliche Art der Spieler erfolgen. (...) Angestrebt ist die Einheit von komponierten Teilen und Improvisation unter Verwendung einer Kompositionsmethode der neueren europäischen Musik ohne Einbuße an swingendem* Drive *und vielbeschworenem ‚Jazz-Feeling'."*[41]

Das einzige öffentlich zugängliche Audio-Dokument dieser frühen Experimente zwischen Jazz-Improvisation und europäischer Avantgarde entstand im März 1963: Die Teilnahme des Glawischnig-Trios (mit Oberleitner und Drummer August Höfler) am *2. Österreichischen Amateur-Jazzfestival* im *Wiener Konzerthaus* resultierte zum einen im fünften Platz in der Kategorie „moderner Jazz", zum anderen in der Berücksichtigung der Glawischnig-Komposition *Exploration I* auf der Festival-Dokumentationsplatte[42]: Ewald Oberleitner beschreibt das Stück im Interview folgendermaßen: *„Das war nur schnelle* time *mit der Zentraltonart B-Dur, nur ein Motiv als Thema, so eine chromatische Linie, und für den Bass gab's während dieses Themas nur einen Pedalton auf D und dann eine freitonale Linie, aber in* time."[43] Eine grobe Analyse der Aufnahme bestätigt dies partiell: Tatsächlich umkreisen Piano und Bass während des gesamten Stücks den Zentralton B, verwenden dabei freilich mehr die Moll- als die Dur-Skala. Das chromatische Motiv samt Bass-Orgelpunkt auf D kann auf der Aufnahme nicht identifiziert werden, thematisches Material scheint gänzlich zu fehlen, die gesamte Piece wirkt improvisiert. Metrische Basis ist ein rascher Walking-

Bass im $^4/_4$-Takt, das 4'50" dauernde Stück selbst folgt formal einer Gliederung in 24-taktige Perioden. Dieter Glawischnig bestätigt diese Beobachtungen mit Ausnahme des Beginns: Es habe sehr wohl zu Beginn vorgeplante Formteile gegeben, der erste zwölftaktig mit Single-note-Lines und tonalem Zentrum, der zweite mit *„quartigen Akkordakzenten als ‚Motiv', auf dieser Aufnahme leider nicht besonders ‚dissonant gehämmert', wie es (...) beim Proben angestrebt [worden] und gelungen ist"*[44]. Der Pianist apostrophiert die „Wiener Fassung" von *Exploration I* aufgrund verschiedener Umstände (etwa einem Gipsfuß des Schlagzeugers Höfler) insgesamt als *„schwachen Abglanz"* des eigentlichen Stücks.[45] Wenngleich die modale harmonische Basis zu strikt eingehalten scheint, als dass sich hier tatsächlich schon von Free Jazz sprechen ließe, stellt *Exploration I* nichtsdestotrotz immerhin das erste Free-Jazz-beeinflusste Stück österreichischer Musiker dar, das auf Tonträger veröffentlicht wurde.

Auch weil Dieter Glawischnig sich – laut Oberleitner – *„vom rhythmischen Korsett des Schlagzeugs befreien"* wollte[46], arbeiteten die beiden ab 1963 primär im Duo zusammen. Aufgrund der Vielfalt von Glawischnigs und Oberleitners Tätigkeit (*New Austrian Big Band*, Aufbau des *Instituts für Jazz* etc.) galt den Experimenten freilich nicht vorrangige Aufmerksamkeit. Erst am 17. November 1965 war das *Forum Stadtpark* Schauplatz des ersten offiziellen Duo-Konzerts[47], und es dauerte noch einmal neun Jahre, ehe die Aktivitäten 1974 dank des Zusammenschlusses mit dem flexiblen Schlagzeuger John Preininger in eine stabile Formation, die legendären *Neighbours*, mündeten. 1977 wurde die erste LP aufgenommen (*„Neighbours Accents"* mit den Chicagoern Fred Anderson und Bill Brimfield), bis 1994 folgten vier weitere Tonträger u. a. mit Anthony Braxton (*Neighbours with Anthony Braxton*, eingespielt 1980).

2.2.6. Das Wiedererwachen Wiens und der Aufbruch in die Gegenwart Ende der 70er Jahre

Im Mai 1966 gründete der Grazer Erich Kleinschuster (in den 60er Jahren wie Carl Drewo u. a. Mitglied der Clarke-Boland-Bigband) in Wien sein bekanntes Sextett (anfangs mit Robert Politzer [später Art Farmer], Hans Salomon, Harald Neuwirth, Rudolf Hansen und Erich Bachträgl), das – so Klaus Schulz – *„die legitime Nachfolge der ‚Austrian All Stars' an[trat]"*[48]. Im Prinzip dem Hardbop verpflichtet, sich Anfang der 70er Jahre – mit Saxophonist Leszek Zadlo – aber auch Free-Jazz- und Fusion-Einflüssen öffnend, avancierte die Formation bis zu seiner Auflösung um 1980 zur wohl renommiertesten des Landes. Darüber hinaus verlieh Kleinschuster dem Wiener Jazzleben weitere wichtige Impulse, indem er 1969 am dortigen *Konservatorium* nach Grazer Vorbild eine Jazz-Abteilung einrichtete und fortan leitete, und indem er im Oktober 1971 – als Chef-Produzent für Unterhaltungsmusik am Österreichischen Rundfunk – auf der personellen Basis von Johannes Fehrings Orchester die (1981 wieder aufgelöste) ORF-Bigband initiierte. Deren Ruf folgten in

den 70ern viele in- und ausländische Jazzer (Art Farmer, Benny Bailey, Bobby Dodge, Lee Harper, Jimmy Woode, Wayne Darling, Rens Newland u. a.) zeitweise nach Wien. Der Funke, der von Graz aus übersprang, beschleunigte das durch die Reorganisation des ORF von 1967 geförderte Wiedererwachen der dortigen Szene. Noch im selben Jahr sah sich etwa Fatty George durch ein Rundfunk-Engagement aus Berlin nach Wien zurückgelockt, wo er alsbald Radiosendungen moderierte und mit eigenen Bands Musikproduktionen leitete; ein Jahr später folgte Fritz Pauer, der prompt Mitglied des Kleinschuster-Sextetts und später auch der ORF-Bigband wurde sowie eine Lehrstelle am *Konservatorium* vermittelt bekam; 1970 kehrte sogar Hans Koller, der sich Mitte der 60er Jahre weitgehend vom Musikbetrieb zurückgezogen hatte, in seine Heimatstadt zurück. Ab August 1968 schwemmte zudem das „winterliche" Ende des *Prager Frühlings* tschechoslowakische Musiker nach Österreich, die die hiesige Szene befruchteten (Saxophonist und Klarinettist Karel Krautgartner, Schlagzeuger Pavel Polanski). Art Farmer wurde 1968 als erster renommierter afroamerikanischer Jazzer in Wien sesshaft, Trompeter Lee Harper folgte wenige Jahre später, ebenso Allan Praskin und Leo Wright. In Gestalt des in der zweiten Hälfte der 60er Jahre zentralen, Anfang April 1970 für die Jazzszene geschlossenen *Café Josephinum*, des Lokals der *Österreichischen Jazz-Föderation*, und des 1972 initiierten, bis heute von Axel Melhardt geleiteten *Jazzland* wurden auch wieder zentrale Musiker-Treffs geschaffen. Außerdem fungierte Wien, wo auch die englische Ausgabe des polnischen Magazins *Jazzforum* herausgegeben wurde, ab Anfang der 70er Jahre als Sitz der 20 Nationen repräsentierenden *Europäischen Jazz-Föderation*. Die Tätigkeit der *Österreichischen Jazz-Föderation* wurde ab Ende 1970 indessen für einige Jahre vom ebenfalls von Erich Kleinschuster mit initiierten *Jazzring Austria* weitergeführt.[49]

Hans Koller kehrte 1971 mit dem Quartett *Free Sounds* (anfangs mit Pianist Albert Mair, Adelhard Roidinger und Schlagzeuger Karl Prosenik) mit frischen Kräften in die Szene zurück und ging in seinen interaktionszentrierten Konzepten bis an die Grenze zur freien Improvisation. Auch sonst wurde in den ersten Jahren der 70er einiges nachgeholt, was in Sachen Free Jazz zuvor nicht zur Kenntnis genommen worden war. Der Trompeter Franz Koglmann machte mit seinen mit Steve Lacy und Bill Dixon eingespielten LPs *Flaps* (1973) und *Opium/For Franz* (1975/76) auf sich aufmerksam. 1970 formierte sich ein Wiener Septett, das – verkleinert – noch heute unter dem Namen *Spontan Music Trio* existiert, und auch der umtriebige Friedrich Gulda, der mit der 1971 aufgenommenen Doppel-LP *The Long Road To Freedom* sich selbst das Tor zur freien Improvisation aufstieß und im selben Jahr in Ossiach das deutsche Duo *Anima* (Paul und Limpe Fuchs) kennen lernte, mit dem er in den folgenden Jahren konzertierte, erklärte sich auf seine Weise mit den Free-Jazzern solidarisch. Wichtige Impulse für die freie Improvisation gab er auch als Veranstalter, indem er sie beim von ihm initiierten *Musikforum Ossiachersee* (1968–71), fortgeführt in Viktring/Klagenfurt (1972–73) und Breitenbrunn/Burgenland (1974), berücksichtigte. 1976/77 versammelte Gulda bei den *Tagen freier Musik* auf Schloss Moosham im Salzburger Lun-

gau Musiker wie Cecil Taylor, Albert Mangelsdorff, Leroy Jenkins und John Surman zu gemeinsamem Musizieren.[50]

Zwei weitere österreichische Freiimprovisatoren erspielten sich im Ausland Renommee: Der 1943 in Innsbruck geborene Radu Malfatti, der durch die Schule Eje Thelins in Graz gegangen war, übersiedelte 1971 nach Amsterdam und ein Jahr später nach London, wo er Mitglied von Chris McGregors exilsüdafrikanischer *Brotherhood Of Breath* und später – ab 1977 wiederum von Amsterdam aus – Barry Guys *London Jazz Composers' Orchestra* wurde und mit der gesamten europäischen Free-Jazz-Avantgarde von Irène Schweizer bis Derek Bailey konzertierte.[51] Ein weiterer Posaunist, Josef Traindl, der sich in der Pariser Szene etablierte, wird in dieser Arbeit ausführlich abgehandelt.

Obwohl Joe Zawinul in den USA direkt an der stilprägenden Wende von Miles Davis hin zum Rockjazz beteiligt war, kristallisierten sich in seiner Heimat in den 70er Jahren nur wenige prominente Fusion-Gruppen aus der relativ aktiven Session-Szene heraus. Die 1967 initiierte Gruppe *C-Department* um Karl Ratzer hatte ähnlich wie *Blood, Sweat & Tears* stilistisch Rock-Schlagseite; 1970 gründete der Gitarrist mit dem Keyboarder Peter Wolf die Jazzrock-Formation *Gypsy Love*, ehe er 1972 22-jährig in die USA entschwand und sich dort in Atlanta und New York etablierte. Wolf, in diesen Jahren Ratzers musikalisches Alter Ego, debütierte 16-jährig (!) mit eigenem Quintett beim *Österreichischen Jazzfestival* 1969 im *Wiener Konzerthaus* und nahm noch im selben Jahr die dem modernen Jazz verpflichtete Trio-LP *A Change In My Life* auf. Nach der Auflösung von *Gypsy Love* 1973 leitete Wolf etwa zwei Jahre lang das fusionorientierte *Objective Truth Orchestra*, ehe auch er 1975 den Sprung über den Großen Teich wagte, wo er in Los Angeles als Keyboarder Frank Zappas (sechs Alben 1976–80) und Produzent von Pop-Magnifizenzen wie den *Pointer Sisters*, von *Chicago*, *Starship* oder *Meat Loaf* zu Ruhm kam. Wolf spielte mit Ratzer und dem Drummer Rudi Staeger Anfang der 70er auch in der Pop und Jazz fusionierenden *Crew* des unverwüstlichen Fatty George[52], dessen primäres Augenmerk mit seiner *Chicago Jazzband* natürlich weiterhin dem traditionellen Jazz galt. 1973 gründete zudem der erst 16-jährige Roma-Gitarrist Harri Stojka seinen ersten *Express*. Auch die ORF-Bigband (neben dem Gründer gehörten Johannes Fehring, Ernst Kugler und Karel Krautgartner zu den Stamm- und Slide Hampton und Roland Kovac zu den Gastdirigenten) hatte dann und wann Kleinschuster'sche Fusion-Stücke im Repertoire. Die traditionelleren Jazzstile blieben bei alldem auch im Wien der 70er Jahre dominant.

> *„Besonders eindrucksvoll war die Vielfalt der Jazzszene in Wien, das von Anfang an als zur deutschen Jazzlandschaft dazugehörig empfunden wurde. Wenn irgendein deutscher Stamm* [sic!] *von sich sagen darf, mehr Jazzmusiker hervorgebracht zu haben als die anderen, dann sind das nicht die Hessen* [mit der „Jazzhauptstadt" Frankfurt; Anm.]*, sondern die Österreicher – und vor allem die Wiener!"*[53]

Es war immerhin Joachim-Ernst Berendt, der diesen Satz Mitte der 70er Jahre in *Ein Fenster aus Jazz*, seinem letzten Jazzbuch, formulierte. Selbstverständlich entsprang er subjekti-

ver Wahrnehmung, zudem war er primär auf die 50er Jahre gemünzt, dennoch überrascht retrospektiv der Zeitpunkt, an dem der große alte Mann der deutschsprachigen Jazzpublizistik dies niederschrieb. Die Musiker, die Berendt im Anschluss nannte (Koller, Fatty George, Gulda, Zawinul, Salomon, Kleinschuster, Hans Rettenbacher, Politzer, Plasil, Pauer, Bachträgl, Glawischnig), waren mitunter schon mehrere Jahrzehnte in der österreichischen Szene tätig, die sich Mitte der 70er Jahre – obwohl Wien wieder über vermehrte Internationalität verfügte – nicht gerade durch Innovation auszeichnete. Und was Berendt damals nicht wissen konnte: Gerade Mitte der 70er begann sich im Zuge der kulturpolitischen Dezentralisierung in Österreich vieles von dem zu regen, was in dem folgenden Jahren zur Grundlage einer um ein Mehrfaches reichhaltigeren Szene werden sollte. Gerade zu diesem Zeitpunkt stand der eigentliche Auf- und Ausbruch erst bevor! Erstmals wurden auch abseits urbaner Ballungszentren, etwa im oberösterreichischen Ulrichsberg (1973) und im burgenländischen Nickelsdorf (1976), zwei entlegenen Kleindörfern, private Jazzinitiativen gegründet. 1976 fand in Wiesen das erste „moderne" Jazzfestival statt, 1978 folgte die Saalfeldner Premiere, 1980 die erste Auflage der Nickelsdorfer *Konfrontationen*. Auch in Wien begann die Szene Mitte der 70er Jahre langsam zu brodeln. Eine junge Generation, oft bereits in Graz oder Wien ausgebildet, war herangewachsen und suchte nach Ventilen für ihre kreativen Energien, die im nicht wirklich experimentfreundlichen Klima der Bundeshauptstadt kaum vorhanden schienen. Die Ende Juni 1976 erfolgende Besetzung des alten, zum Abriss bestimmten und den *Wiener Festwochen* als *Arena*-Off-Bühne dienenden Auslandsschlachthofs, von vielen als Geburtsstunde der Alternativ-Szene empfunden, sollte auch hier einen Anstoß geben. Nachdem die Besetzer nach Veranstaltung eines dreimonatigen, kunterbunten Kulturprogramms letztlich doch den Bulldozern der Gemeinde Wien wichen, blieb das Bedürfnis nach neuen, offenen Foren für ihre künstlerischen Aktivitäten zurück. In der auch daraus resultierenden Aufbruchstimmung der späten 70er Jahre – politisch angeheizt durch die Anti-Atomkraftwerk-Bewegung – wurden mit der Gründung der *Extraplatte* (1977), Österreichs bis heute wichtigstem Independent-Label in Sachen Jazz, der Veranstaltung eines Musikprogramms in der *Galerie nächst St. Stephan* durch Franz Koglmann und Ingrid Karl (1978–81), deren Aktivitäten 1982 in die Gründung der *Wiener Musik-Galerie* mündeten, der Eröffnung von Lokalen wie der *Jazzspelunke* (in gewisser Weise Vorläufer des 1993 gegründeten *Porgy & Bess*) und der Gründung des *Vienna Art Orchestra* (1977), mit dem eine neue selbstbewusste Generation von Improvisatoren in die Öffentlichkeit trat (und hierzulande die Jazz-Postmoderne einläutete), wichtige Grundlagen für jene Jazzszene gelegt, die auch heute noch maßgeblich das einschlägige Geschehen in Österreich prägt.

Geschichte der Wiener Free-Jazz-Avantgarde 3

3.1. Spurensuche in der (Jazz-)Literatur

Frei improvisierter Jazz stellt das vermutlich meistbearbeitete Segment europäischer Jazzstilhistorie dar. Im Grad, in dem die Aktivitäten der Wiener Free-Jazzer in der einschlägigen Literatur ihren Niederschlag gefunden haben, lässt sich auch ein Hinweis auf ihre internationale wie nationale Kenntnisnahme und Rezeption sehen.

Wiederum hat der Gießener Musikwissenschafter Ekkehard Jost mit seinem 1987 veröffentlichten Buch *Europas Jazz* Basisarbeit geleistet. Sein 450 Seiten starkes Standardwerk zur europäischen Free-Jazz-Geschichte zwischen 1960 und 1980 stellt als repräsentativste und tief schürfendste Untersuchung zum Thema die maßgebliche Instanz dar. Umso auffälliger ist folglich die Tatsache, dass auf die Wiener Avantgarde bzw. generell auf österreichische freejazzoide Erscheinungen mit keinem Wort eingegangen wird.

Auch im literarischen Œuvre des Hamburger Publizisten Peter Niklas Wilson finden sich keine Spuren von *Masters of Unorthodox Jazz* und *Reform Art Unit* – trotzdem dies zuweilen nahe liegt: Wenn Wilson in seinem Buch *Hear And Now – Gedanken zur improvisierten Musik* eine *„dritte Wiener Schule"* ausruft, meint er damit nicht Fritz Novotny und Co., die in den letzten Jahren verstärkt auf diesen Terminus rekurrieren, sondern die an Anton Webern gemahnende Tendenz zu Reduktion und „Entschleunigung" in der Arbeit Werner Dafeldeckers, Uli Fusseneggers und Burkhard Stangls.[1]

Bert Nogliks Interviewreihe *Jazzwerkstatt International* inkludiert auch die Aufzeichnung eines Gesprächs mit dem in Innsbruck geborenen Posaunisten Radu Malfatti[2], jedoch keines mit einem Exponenten der Wiener Szene. Immerhin: *Klangspuren*, Nogliks bislang letztes, 1990 erschienenes Buch[3], lässt im bereits in Kapitel 2.1 diskutierten Essay *Selbstfindung und Öffnung* erstmals punktuell fündig werden. Ahmad Pechoc, einer der Protagonisten der Wiener Avantgarde, wird als *„mit Muhammad Malli und Toni Michlmayr zur Kerngruppe des bereits 1958 erstmals an die Öffentlichkeit getretenen Wiener Ensembles* Masters of Unorthodox Jazz" zählend vorgestellt und mit einem programmatischen Statement zitiert.[4] Noglik stützt sich dabei auf Angaben in der 1986 von der *Wiener Musik-Galerie* herausgegebenen Publikation *JAZZ op. 3*, die im Anhang einen von Barbara Boll verfassten Kurzartikel der MoUJ[5] sowie die Zitatsammlung *Umfrage unter Zeitgenossen* mit Pechocs Text enthält.[6] Bolls Informationen sind freilich mit Vorsicht zu genießen: 1958 ist als Gründungsjahr der MoUJ – wie zu sehen sein wird – nicht haltbar, eine *„Verwendung von atonikalem Tonmaterial"*, wie dort zu lesen ist, wurde weiters (mit einer späten Ausnahme) niemals praktiziert. Noglik ist nicht der Einzige, der sich dieser Quelle bedient.

Noch im Vorwort von *JAZZ op. 3* findet sich ein markantes Beispiel für eine daraus resultierende Fehlinterpretation: Robert Fleck, der spätere Bundes-Kunstkurator, stellt dort die *Masters of Unorthodox Jazz* neben das *Globe Unity Orchestra* und suggeriert damit musikalische Wahlverwandtschaft dort, wo realiter ästhetische Anschauungen und Techniken diametral gegeneinander stehen.[7] Die Tatsache der publizistischen Kenntnisnahme der MoUJ im Almanach der *Wiener Musik-Galerie* bedarf allerdings auch generell der Relativierung. Anton Michlmayr berichtet, die Gruppe hätte erst auf seine direkte Anfrage bei Barbara Boll hin Aufnahme in den enzyklopädischen Buchteil gefunden[8], wodurch auch die Frage nach der gänzlichen Aussparung der *Reform Art Unit* – deren Berücksichtigung angesichts der Programmatik der Publikation wahrscheinlich noch berechtigter gewesen wäre – indirekt beantwortet wird. Letztere Formation findet sich nur im Artikel über ihren langjährigen Pianisten Giselher Smekal kurz genannt.[9]

So dürftig und ungenau diese Funde in Bezug auf die drei namhaftesten Experten für improvisierte Avantgardemusik im deutschsprachigen Raum sind, so wenig erfolgreich gestaltet sich auch die weitere Suche in der Jazzliteratur: Einer der Väter der europäischen Jazzpublizistik, Joachim-Ernst Berendt, ein Förderer des Free Jazz und Freund der österreichischen Szene[10], geht in keiner Silbe seines umfangreichen Schrifttums auf diesen Aspekt ein; desgleichen Andre Asriel und Arrigo Polillo in ihren jazzhistorischen Gesamtdarstellungen[11] sowie Hans Kumpf, Wolfram Knauer oder Armando Bausch, deren Publikationstitel *Postserielle Musik und Free Jazz* bzw. *Jazz in Europa* potenzielle Ergiebigkeit suggerieren.[12] Auch in Peter von Bartkowskis Stammbaum der *European Jazz Family* haben MoUJ und RAU nicht Aufnahme gefunden, obgleich mit Klaus Schulz Österreichs profiliertester Jazzhistoriker für den betreffenden Ast verantwortlich zeichnet.[13] John Litweilers erstaunliche, in seiner historischen Free-Jazz-Darstellung *Das Prinzip Freiheit* nachzulesende Meldung, dass es *„selbst in Österreich (...) mittlerweile eine Kooperative von Free-Jazz-Musikern [gebe], wobei es sich größtenteils um österreichische Musiker handelt"*[14], ist auf das 1974 gegründete Grazer Trio *Neighbours* gemünzt und – abgesehen davon – inkorrekt (es existierte auch dort niemals eine Kooperative). Übersetzer Peter Niklas Wilson merkt in seinem kritischen Nachwort zwar an, dass der aktuelle Jazz Österreichs in diesem Buch *„ganz außen vor bleibt"*, auch ihm fällt an dieser Stelle freilich nur das *Vienna Art Orchestra* ein.[15] Eine weitere Fehlanzeige ergibt auch die Überprüfung des gewichtigen, 730-seitigen Darmstädter Ausstellungskatalogs *That's Jazz – Der Sound des 20. Jahrhunderts*, der wohl umfassendsten Darstellung dieser Musik, die es (in deutscher Sprache) in Buchform gibt – obwohl gerade in dieser Publikation dem europäischen und im Besonderen dem freien Jazz breiter Raum gewidmet wird.[16] Eine Erfolgsmeldung kann an anderer, weniger bekannter Stelle verbucht werden: Ebenso exzeptionell wie das Auftauchen der MoUJ bei Bert Noglik ist die kurze Erwähnung der *Reform Art Unit* im zweiten Buch der Münchner Publizistin Dita von Szadkowski, *Grenzüberschreitungen*. Szadkowski, die die RAU einst als *Jazzpodium*-Rezensentin kennen lernte, demonstriert freilich ebenfalls mangelnde journalistische Akkuratesse, indem sie die Gruppe zur *„Wiener Art Unit"* mu-

tieren lässt – obgleich es sich bei der erwähnten Schallplatte um eine der RAU-Subgruppe *Three Motions* handelt.[17]

In den fünf zur Zeit aktuellen deutschsprachigen Jazzlexika von Jürgen Wölfer (1999), Ian Carr/Digby Fairweather/Brian Priestley (1999), Carlo Bohländer/Karl Heinz Holler/Christian Pfarr (2000), Martin Kunzler (2002) sowie Wolf Kampmann/Ekkehard Jost (2003) finden sich ebenfalls nur sporadisch Spuren der Wiener Avantgarde. Eigene Einträge zu den Formationen oder zu Fritz Novotny und Walter Malli – als deren bekannteste Repräsentanten – sucht man generell vergebens: In Kunzlers 1600-Seiten-Enzyklopädie wird Novotny allein in der Biographie des amerikanischen Schlagzeugers Sunny Murray[18], die *Reform Art Unit* in der Peter Kowalds kurz genannt[19], Walter Malli findet sich in den – wiederum Bert Nogliks Feder entstammenden – Artikeln über die ostdeutschen Jazzer Ernst-Ludwig Petrowsky[20] und Christoph Winckel[21] angeführt. In der Neuausgabe von *Reclams Jazzlexikon* durch Kampmann und Jost finden sich Franz Koglmanns Kontakte zu den *Masters of Unorthodox Jazz* sowie Walter Malli und Toni Michlmayr korrekt erwähnt[22], im *Rough Guide Jazz* von Ian Carr, Digby Fairweather und Brian Priestley stößt man an derselben Stelle auf den bemerkenswerten, auf die 70er Jahre gemünzten Satz, Koglmann hätte *„das gesamte Jahrzehnt über (...) mit einer Gruppe namens* Masters of Unorthodox Jazz" gearbeitet[23], was in doppelter Hinsicht inkorrekt ist: Zum einen bestritt Koglmann mit den *Masters* trotz eines Nahverhältnisses kein einziges (!) Konzert, zum anderen bestand die Gruppe nur bis Mitte der 70er Jahre.

Womit bereits die Brücke zur englischsprachigen Fachliteratur geschlagen ist: In der *Rough Guide*-Originalausgabe wird in der betreffenden Zeile des von John Corbett stammenden Artikels sogar implizit kolportiert, Koglmann sei Leader der *Masters* gewesen.[24] Corbett verhilft den MoUJ mit dem Abdruck seines *Down Beat*-Artikels über Franz Koglmann vom Mai 1992[25] in seinem Buch *Extended Play* immerhin zu einer weiteren Erwähnung im Rahmen der internationalen Jazzliteratur.[26] Während die zur Zeit international maßgebliche Enzyklopädie, der von Barry Kernfeld edierte *New Grove Dictionary of Jazz*, in seiner Erstausgabe auch nach gewissenhafter Durchforstung keinerlei Informationen über die Wiener Free-Jazzer preisgab, wird man in der Zweitauflage von 2001 überraschend fündig. Im Artikel über Franz Koglmann wird diesmal nur Walter Malli genannt[27], die *Reform Art Unit* erfährt erneut im Text über Sunny Murray eine Erwähnung.[28] Sensationell ist gerade in diesem Lexikon freilich der von Klaus Schulz verfasste, ausführliche Beitrag, mit dem Fritz Novotnys Gruppe hier auch selbst bedacht wird.[29]

Während sich in der aktuellsten verfügbaren Ausgabe (2002) des wichtigsten deutschsprachigen Diskographienwerks, des *Bielefelder Katalog Jazz*, keinerlei Eintragungen unter den Namen MoUJ, RAU oder eines ihrer (ehemaligen) Mitglieder finden, so wird man immerhin in mancher historischer Platten-Bestandsaufnahme fündig: So in der *Progressive Discography* des Belgiers Walter Bruyninckx, in der der Vinyl-Output von *Masters*, RAU und *Three Motions* beinahe vollständig aufgelistet wird[30], und in der ultimativen, 25-bändigen *Jazz Discography* des Kanadiers Tom Lord, dem umfangreichsten Werk seines Genres, das

seinerseits aus Bruyninckx schöpft[31] und zusätzlich Eintragungen unter den Namen Walter Mallis und Fritz Novotnys enthält.[32]

Die Suche in entsprechenden Internet-Datenbanken bleibt ohne Ergebnis: In der Musikerliste des *European Jazz Network*[33] findet sich ebenso kein Eintrag einer der beiden Gruppen oder eines ihrer Musiker wie auf den *European Free Improvisers Pages*[34] (Walter Mallis Name wird dort immerhin auf der Seite Werner Dafeldeckers angeführt). Im *All Music Guide*, dem wahrscheinlich umfassendsten Musiklexikon im Internet, findet sich der Name Fritz Novotnys allein in Bezug auf die Sunny Murray zugeschriebene CD *Illumination* von 1992 verzeichnet.[35] In den Internet-*Guide to Classical Indian/Jazz Fusion* fand die *Reform Art Unit* mit ihrer *Darjeeling*-LP erst auf Intervention des Autors hin Aufnahme.[36]

Die spärlichen gedruckten Arbeiten zur österreichischen Jazzgeschichte tun es im Wesentlichen der internationalen Literatur gleich: Sie marginalisieren oder übergehen die Wiener Avantgarde. Mit einigen wenigen Ausnahmen freilich: Die nur bedingt nutzbare Quelle der Publikation *JAZZ op. 3* von 1986 wurde bereits erwähnt. Wie in einer der angeführten jüngeren Publikationen der *Wiener Musik-Galerie* finden sich in den Biographien Franz Koglmanns zudem auch hierzulande zuweilen flüchtige Hinweise auf seine Vergangenheit mit den *„Wiener Avantgardejazzern"*.[37] Im ersten historischen Aufarbeitungsversuch des österreichischen Jazz, dem von Robert Schollum für pädagogische Zwecke verfassten *kleinen Wiener Jazzbuch* von 1970 wird MoUJ und RAU in eigenen Absätzen sogar relativ breiter Raum gewidmet.[38] Klaus Schulz protokolliert 1972 in der gemeinsam mit Dietrich Heinz Kraner zusammengestellten Chronologie des *Jazz In Austria* hingegen nur, dass in Wien mit der RAU und den MoUJ *„zwei extreme Gruppen [existieren], denen man zumindest eine fanatische Begeisterung in der Durchsetzung ihres Musizierideals zugestehen muß"*[39]. Immerhin werden im ausführlichen Diskographieteil – neben den offiziellen – auch unveröffentlichte Schallplattenproduktionen der RAU angeführt.[40] In der 2003 von Schulz veröffentlichten „Bildchronik" *Jazz in Österreich 1920–1960*, die – dem Titel zum Trotz – die Geschichte des austriakischen Jazz bis Ende der 60er Jahre kursorisch nachzeichnet, findet sich als einzige kleine Spur auf der ergänzenden „Zeittafel" die Gründung der *Reform Art Unit* verzeichnet – mit dem Hinweis, dass *„etwa zur gleichen Zeit auch andere Gruppen mit ähnlicher Zielsetzung („Masters of Unorthodox Jazz") [entstanden]"* wären.[41]

Elisabeth Kolleritsch handelt in ihrer 1995 erschienenen, akribisch recherchierten Materialsammlung zum *Jazz in Graz* das frühe Gastspiel des *Ahmad Pechoc Trios* im *Forum Stadtpark* kurz mit einigen Zitaten aus Tageszeitungen ab, ohne auf die herausragende Stellung dieses Konzerts in der österreichischen Jazzgeschichte hinzuweisen.[42]

Detailinformationen zu einzelnen Auftritten der *Reform Art Unit* und ihrer Nebengruppen sowie der Nachfolgeensembles der *Masters* bieten die Publikationen zu den Jazzfestivals in Saalfelden, Nickelsdorf und Ulrichsberg in ihren chronologischen Veranstaltungsübersichten[43], in Letzterer stößt der Leser sogar auf einen Originaltext von Walter Malli, der in Kapitel 3.2.1 genauer betrachtet werden wird.[44] In *Follow The Rhythm*, dem

Dokumentationsbuch des Wiesener Festivals, werden an drei Stellen kurz die dortigen Auftritte von *Three Motions* 1978 und der *Reform Art Unit* 1980 erwähnt.[45]

Ergiebiger als vermutet erweist sich demgegenüber ein Streifzug durch die allgemeine Musik- und Kulturliteratur Österreichs. Erstmals Erwähnung in einem derartigen Kompendium finden *Masters*, RAU und deren Nebengruppe *Three Motions* – als einzige Improvisations- oder „Jazz"-Ensembles – 1982 im von Lothar Knessl verfassten Beitrag über die *Bröcklige österreichische Musiklandschaft*, der in der Quellentextkompilation *Österreich zum Beispiel* abgedruckt wurde.[46] Zwar unterlässt Klaus Schulz in seinem 1989 im Dokumentationsband *Musik in Österreich* erschienenen Essay *Jazz in Österreich* eine Erwähnung dieser Formationen gänzlich[47], im Kalendarium[48] sowie dank Harald Huber[49] und Giselher Smekal[50] wird in diesem 520 Seiten umfassenden Werk dennoch mehrfach auf deren Existenz – in letzterem Fall sogar ausführlich – hingewiesen. Auch im kürzeren Jazz-Beitrag zum von Barbara Denscher herausgegebenen Band *Kunst & Kultur in Österreich – Das 20. Jahrhundert* finden die frühen Wiener Free-Jazz-Experimente keine Berücksichtigung[51], im chronologischen Teil jedoch stolpert man wiederum über einzelne Nennungen, sowohl (erneut) im Zusammenhang mit dem „Beethoven-Konzert" beider Gruppen im *Museum des 20. Jahrhunderts* 1971 als auch mit der Teilnahme der *Reform Art Unit* am *E&U – Third Dream*-Festival 1981.[52] Walter Richard Langers äußerst knapp gehaltener Jazz-Beitrag im repräsentativstem nationalen Historienwerk, der dreibändigen, fast 1600-seitigen *Musikgeschichte Österreichs*, schöpft deklariertermaßen aus Schulz' Texten, endet freilich überraschenderweise in den 60er Jahren; eine auch nur andeutungshafte Berücksichtigung dessen, was sich zu dieser oder späterer Zeit in der Alpenrepublik auf freien Improvisationspfaden bewegte, bleibt schon deshalb außer Reichweite.[53] Auch der Katalog zur 1996/97 in Wien gezeigten Ausstellung mit dem stilübergreifende Generalität suggerierenden Titel *1000 Jahre Musik in Österreich* demonstriert (wie die Exhibition selbst, in der der Jazz gänzlich [!] ausgespart blieb), wie wenig die akademische Musikwissenschaft zuweilen noch immer über den Tellerrand der klassischen abendländischen Tradition zu blicken geneigt ist.[54]

Einige überraschende Sucherfolge können im Bereich der E-Musik-Lexika vermeldet werden. Fritz Novotnys Curriculum vitae findet sich schon 1979 unter jene der *Österreichischen Komponisten der Gegenwart* – so der Titel des von Harald Goertz herausgegebenen Biographienkompendiums – eingereiht.[55] Und obwohl Novotny in späteren Neuausgaben nicht mehr berücksichtigt wurde[56] (Spuren der *Reform Art Unit* finden sich dort in den Biographien Giselher Smekals und Mia Zabelkas[57]), scheint er im 1998 veröffentlichten, ultimativen *Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich* von Bernhard Günther auf[58] (dessen historischer Vorspann freilich diesbezüglich einen gravierenden Fehler aufweist[59]). Ausführliche biographische Angaben zu Novotny und auch Walter Malli finden sich zudem in der Internet-Datenbank des *Musikinformationszentrums Österreich* (MICA).[60] Beide, Novotny und Malli, sowie *Reform Art Unit* bzw. *Masters* samt allen Vorgänger- (sogar das Pechoc-Trio ist berücksichtigt), Nachfolge- und Nebengruppen und deren Mitgliedern sind zudem im in Wien beheimateten *Skug-Research-Archiv* elektronisch erfasst.[61]

Nicht unbedingt zu erwarten ist die Berücksichtigung von *Masters* und *Reform Art Unit* im Zuge der offiziellen kulturellen Repräsentation Österreichs: Im 1995 vom Bundespressedienst im Bundeskanzleramt herausgegebenen Faltblatt *Österreich – Musik des 20. Jahrhunderts* werden im von Ljubiša Tošić verfassten Jazz-Abschnitt die *Masters of Unorthodox Jazz* als *„wichtigste Avantgarde-Band [der 60er Jahre] neben* Reform Art Unit" angeführt; Franz Koglmann wird auch hier fälschlicherweise als *Masters*-Mitglied bezeichnet.[62] Dass die Wiener Free-Jazz-Avantgarde in der ebenfalls vom Bundespressedienst herausgegebenen Broschüre *Musik in Österreich*[63] wie auch im Begleittext der im Auftrag des Bundesministeriums für auswärtige Angelegenheiten erstellten CD zum *Jazz aus Österreich*[64] aufscheint, hängt indessen bereits mit dem vorliegenden Buch zusammen.

Quellentauglichkeit kommt diesen Spuren, die die Wiener Freiimprovisatoren in der Literatur hinterlassen hat, ob ihrer geringen Anzahl, ihres mageren Umfangs und ihrer Fehlerhaftigkeit in nur wenigen Fällen zu. Missverständnisse und Inkorrektheiten prägen das ohnehin bestenfalls schemenhaft konturierte Bild. Doch bereits daraus lassen sich erste Schlüsse ziehen: Zum einen insofern, als Europas und Österreichs (Jazz-)Öffentlichkeit weit davon entfernt sind, MoUJ und RAU als integralen Bestandteil der kontinentalen Free-Jazz- bzw. nationalen Musik-Geschichte anzuerkennen. Eine breite Rezeption der Musik dieser Formationen hat niemals stattgefunden. Zum anderen aber durch den Umstand, dass einigen Resultaten der Ensembles offenbar im Bereich der neuen Musik stärkere Aufmerksamkeit zuteil wurde als im Lager des Jazz.

3.2. Die *Masters of Unorthodox Jazz*

3.2.1. Quellen

Schürft man tiefer und forscht man an verborgenen, entlegenen Stellen, so bemerkt man: Es gibt sie, die schriftlichen Quellen zur Geschichte der Wiener Free-Jazz-Avantgarde. Verstreut in verschiedensten, oft schwer erreichbaren Publikationen, zumeist Periodika, findet sich eine Hand voll mehr oder minder ergiebiger Artikel und Essays, die zwar auch zusammengenommen keinen umfassenden Überblick über das Thema bieten, mitunter jedoch einzelne Aspekte aufschlussreich beleuchten (siehe Kapitel 5.1).

Zu den wesentlichsten Quellen zur Geschichte der *Masters of Unorthodox Jazz* zählen drei essenzielle Primärtexte: Bereits erwähnt wurde davon im letzten Kapitel Ahmad Pechocs Beitrag im Sammelband der *Wiener Musik-Galerie*.[1] Ähnlich knapp gehalten und als grundlegende ästhetische Äußerung gedacht erweist sich Anton Michlmayrs Text *Aus dem Traktat über frei improvisierte Musik*, dem der Status eines programmatischen theoretischen Credos nicht nur der *Masters*, sondern der gesamten (Wiener Free-)Jazz-Avantgarde zukommt. Im Jahre 1970 verfasst, wurde es 1972 in der von 1966 bis zur Einstellung 1997 von Otto Breicha edierten, halbjährlich erscheinenden Wiener Literaturzeitschrift *Protokolle* veröffentlicht. Ein Jahr zuvor wurden beide Basistexte zudem in der Mai-Ausgabe des von Peter Baum und Wilhelm Prankl redigierten Faltjournals *Umwelt-Design* in Manuskriptform zusammen mit Fotos, Schallplattencover und Kurzinformationen abgedruckt. Ausführlicher als Michlmayr und Pechoc und neben ästhetischem auch von punktuellem historischem Informationswert erweist sich Walter Mallis titellose, 1993 in der Jubiläumspublikation des *Jazzateliers Ulrichsberg* abgedruckte Gedankenbündelung.

Zwei Beiträge ragen in puncto Quellentauglichkeit aus der die MoUJ betreffende Sekundärliteratur heraus. Der Kulturjournalist Ruediger Engerth verfasste um 1970 auf Betreiben der Musiker mehrere Essays, von denen der 1972 gleichfalls in den *Protokollen* publizierte trotz partieller Fehlerhaftigkeit der instruktivste ist. Der historische Überblick, den Engerth hier über die Entwicklung der *Masters* von ihren Anfängen bis etwa 1970 gibt, trägt begreiflicherweise kursorischen Charakter; bereichert und in einem Aspekt vertieft wird er durch den ein Jahr zuvor im Jahrbuch *Konfigurationen* veröffentlichten Kurzartikel *Wie einst im roten Apfel*, der den Kristallisationspunkt der musikalischen Anfangstätigkeit, die *Galerie zum roten Apfel*, porträtiert. Obwohl im gleichen Jahr 1972 publiziert, lehnt sich Ferdinand Zellweckers Essay bereits unüberlesbar deutlich an Engerths Basistext an, ohne dies in Form einer Quellenangabe anzumerken; Zellwecker, ein Freund Claus Barabbas', dürfte zumindest dasselbe Informationsmaterial zur Verfügung gestanden sein. Seine Miszelle zum *Versuch der Befreiung als musikalische Utopie* erweist sich als stringent und scharfsinnig formulierter, jedoch insgesamt fragwürdiger Versuch der ideologischen Instrumentalisierung der *Masters*-Musik für eine klassenkämpferisch inspirierte Weltanschauung.

Dem 16 Jahre später, im November 1988, im österreichischen Jazzmagazin *Jazzlive* abgedruckten, ausführlichen Interview Klaus Pehams mit Walter Malli, dem zu diesem Zeitpunkt einzigen noch einschlägig Aktiven der *Masters*, verdankte die damals bereits historische Formation in den folgenden Jahren einen leichten Rezeptionsaufschwung. Noch heute kommt dem Text die Rolle der zentralen Informationsquelle zu; trotz offenbar unvermeidlicher Ungenauigkeiten in der Skizzierung der historischen Grundzüge gilt er zu Recht als einzig ergiebiger und relativ aktueller Überblick über die Entwicklung der MoUJ. Klaus Nüchtern schöpft deklariertermaßen aus dieser Quelle[2], ebenso Reno Barth, wenn auch ohne explizite Nennung; beide Artikel sind – nicht nur deshalb – von vorrangig journalistischem, weniger historischem Detailinformationswert. In der Broschüre zum 1994 in den österreichischen Kinos gezeigten Film *Malli – Artist in Residence* von Peter Zach finden sich amüsant zu lesende Texte u. a. von Helmut Eisendle und dem Regisseur, jedoch nur wenige historische Fakten.

Beachtenswert scheint auch ein im Magazin *Jazzpodium* publizierter Text, dem ob seines frühen Veröffentlichungszeitpunkts sowohl Dokument- als auch Quellenstatus zukommt: Der heute an der Gesamthochschule Kassel als Professor für Devianzforschung lehrende Schriftsteller Rolf Schwendter, auf den noch mehrmals zurückzukommen sein wird, verfasste bereits 1967 einen kurzen Artikel über *Masters* und *Reform Art Unit*.[3] Der Titel verrät dessen Anliegen: aufzuzeigen, dass Free Jazz nun, in der europäischen Aufbruchsphase, *„auch in Wien"* präsent sei. Interessante Einblicksmöglichkeiten in die diffuse Anfangszeit der frühen 60er Jahre (nebst solchen in seine Tätigkeit in der RAU) eröffnet ferner Giselher Smekals 1980 in der *Österreichischen Musikzeitschrift* erschienener Aufsatz über *Neue Improvisationsmusik in Österreich*, der allerdings gerade bezüglich der Entstehungszeit der MoUJ Fehldatierungen enthält. Rinus van der Heijdens Beitrag im von ihm edierten Magazin *Jazz Nu* sei der Vollständigkeit halber für alle, die des Niederländischen mächtig sind, angeführt.

Wesentliche Informationen bieten ferner jene Publikationen, die sich aus der Perspektive der bildenden Kunst mit einigen der *Masters* beschäftigen. An erster Stelle ist hier der von Semirah Heilingsetzer 2002 herausgegebene Band über die *Galerie zum roten Apfel* zu nennen, in dem aus mehreren Perspektiven die Ausstellungstätigkeit in der Landstraßer Hauptstraße 74, in einem Text des Autors dieser Zeilen auch die Funktion der Galerie als „Improvisationslabor" beschrieben wird. Großzügig mit Bildreproduktionen ausgestattet, rundet ein akkurat erstellter Biographienteil dieses Buch ab, das in der 1970 von Richard Pechoc zusammengestellten Publikation zur historischen Ausstellungsretrospektive der *Galerie zum roten Apfel* einen (faktenmäßig wesentlich schlankeren) Vorläufer besitzt. Exakte Daten u. a. zur Frühzeit der Vita Walter Mallis – noch dazu aus dessen eigener Feder – bietet weiters der Katalog der Künstlervereinigung *Der Kreis* zur Jubiläumsausstellung 1976, ergänzende Einzelheiten finden sich im *Kreis*-Katalog von 1981. Details zu Leben und künstlerischem Wirken des 1983 verstorbenen Karl Anton Fleck enthält die posthum herausgegebene Broschüre der Wiener *Galerie Chobot*, zu Claus Barabbas der Essay von Maria

Buchsbaum, verfasst anlässlich seiner ersten Wiener Ausstellung in den 90er Jahren in der *Galerie Peithner-Lichtenfels*. Claus Pack schließlich, als seinerzeitiger Jazzkritiker der Tageszeitung *Die Presse* und bildender Künstler zweifach berufen, versuchte in seinem Buch *Moderne Graphik in Österreich* von 1969 eine Einordnung von zweien der sich auch „bildend" betätigenden Free-Jazzer, Walter Malli und Richard Pechoc.[4] Beider Biographien wären zweifellos auch im *Österreichischen Künstlerlexikon* berücksichtigt worden, wäre dessen Verfasser Rudolf Schmidt nicht nach der Veröffentlichung des ersten Bandes (der die Namen mit den Anfangsbuchstaben A bis Dr umfasst) verstorben; so findet sich dort nur Claus Barabbas.[5] Alle drei Maler bzw. Zeichner unter den *Masters of Unorthodox Jazz* sind mit z. T. ausführlichen, instruktiven Biographien hingegen in Heinrich Fuchs' vierbändigem Werk *Die österreichischen Maler des 20. Jahrhunderts* vertreten.[6]

An dieser Stelle sei auch auf eine potenziell bedeutende Quelle hingewiesen, die dem Autor nur teilweise zugänglich war und deshalb nicht voll ausgeschöpft werden konnte: Es handelt sich um die maschinengeschriebene, in wechselnden Intervallen versandte Terminliste des *Freundeskreises* um den erwähnten Rolf Schwendter, die *Informationen an den Freundeskreis* (IFK). Obwohl von den Musikern der in diesem Kapitel abgehandelten Formation nur Barabbas teilweise in die Tätigkeit jener losen „informellen Gruppe" involviert war, fanden sich ihre Konzerttermine zumeist in den Aussendungen angeführt. Dem *Freundeskreis* kommt vor allem in Bezug auf die Entstehung der *Reform Art Unit* essenzielle Bedeutung zu, folglich werden auch die IFK dort ausführlich diskutiert.

Ergänzt werden die aus diesen Quellen gewonnenen Daten in der vorliegenden Publikation durch eine Fülle kleinerer (Tages-)Zeitungsartikel und diverser weiterer, z. T. auch unveröffentlichter Texte, deren Herkunft in den Anmerkungen ersichtlich gemacht wird. Die schriftlichen Quellen fungieren freilich ihrerseits nur als Supplement, als objektivierende Stütze der primären Informationsbezugsinstanz: den Interviews. Aufgrund der geringen Anzahl und Qualität der schriftlichen Zeugnisse erschien es gleichsam als Conditio sine qua non, selbst *Oral History*-Quellen zu erschließen. Dies lag auch insofern nahe, als glücklicherweise beinahe sämtliche damals bzw. bis heute ins Geschehen involvierten Musiker noch erreichbar sind. Dabei zeigte sich, dass selbst die Partizipanten der Ereignisse diese in z. T. erstaunlich deutlich divergierenden Versionen im Gedächtnis behalten haben; dem bedeutenden Vorteil, Informationen unmittelbar aus erster Hand schöpfen zu können, stand also der (geringere) Nachteil oft subjektiv verzerrter Erinnerung gegenüber. Umso dringender schien es geboten, möglichst viele Sichtweisen zu bestimmten Sachverhalten einzuholen. Wo immer trotz aller Bemühungen bestimmte Ereignisabläufe nicht eindeutig geklärt werden konnten, wird dies ausdrücklich angemerkt bzw. finden sich die verschiedenen Erinnerungsvarianten nebeneinander gestellt.

3.2.2. Historische Chronologie

3.2.2.1. Die Anfänge 1956–1959

3.2.2.1.1. Richard Pechoc und Walter Malli

Irgendwann im Herbst 1956, vermutlich Mitte Oktober, nahm der Lauf der Dinge seinen Anfang. Kein Jazzkeller, *Konservatorium* oder sonstiger musikalischer Szene-Treffpunkt fungierte als Schauplatz, sondern die damalige *Akademie für angewandte Kunst* am Wiener Stubenring. Zwei junge Studenten, beide bei Carl Unger (1915–1995) inskribiert, der dort seit 1950 die Leitung der Klasse für das *Studium der menschlichen Gestalt* innehatte[1], schlossen etwa zwei Wochen nach Beginn des Wintersemesters Bekanntschaft und – in weiterer Folge – Freundschaft.[2] Für den Älteren des designierten Zweigespanns, Richard Pechoc, geboren am 28. Juni 1939 in Wien, Sohn eines Rechtsanwalts und einer ausgebildeten Opernsängerin, begann soeben das zweite Studienjahr im Vorbereitungslehrgang bei Unger, bei dem er dereinst nicht einmal vorsätzlich gelandet war: *„Mein Zeichenlehrer in der Mittelschule hat gemeint, ich hätte eine besondere Begabung, und es wäre das Beste für mich, [wenn] ich an die* Akademie für angewandte Kunst *gehen und gar nicht erst die Matura machen würde. Damals konnte man das noch."*[3] *„Bei der Aufnahmsprüfung ist man vorgeladen worden, da ist eine große Kommission gesessen, die Professoren halt, und [die] haben sich jeden angeschaut. Und der* [Unger; Anm.] *hat mich halt genommen – ich weiß nicht, warum."*[4]

Der andere hatte am 13. Juli 1940 in Graz die ersten Lichtstrahlen dieser Welt erspäht und hieß Walter Malli. Er war in der steirischen Landeshauptstadt aufgewachsen, hatte dort in seinen zwei Jahren an der *Abteilung für dekorative Malerei* der traditionsreichen, 1876 gegründeten *Kunstgewerbeschule* am Ortweinplatz (heute *Ortweinschule – HTBLA Graz*, 1987 übersiedelt) Grundkenntnisse in Aktzeichnen, Auslagengestaltung und Stoffdesign vermittelt bekommen und war unmittelbar vor Semesterbeginn nach Wien übersiedelt. Hierher zog es Malli aufgrund einer Empfehlung seines Grazer Professors Otto Brunner; dieser hatte ihm geraten, beim „neusachlichen" Maler Eduard Bäumer (1892–1977) Unterricht zu nehmen, der an der *„Angewandten"* seit 1948 eine Fachklasse für Malerei leitete.[5] Der direkte Eintritt in Bäumers Studentenriege erwies sich für Malli allerdings als nicht möglich, da dazu Vorbereitungsjahre an der Akademie Voraussetzung waren. So wurde auch er Unger zugeteilt.

Die eigentliche Ursache für Mallis Übersiedlung nach Wien war freilich eine andere, war doch sein Abgang aus der *Kunstgewerbeschule* nicht eben freiwillig erfolgt: *„Penetrantes Interesse für Musik"*[6] hatte das pädagogisch-disziplinäre Maß voll und das dazugehörige Fass überlaufen lassen – ein Rausschmiss beendete die Schulkarriere des kaum 16-Jährigen.

> *„Wir waren so eine Art Band, drei von uns haben* [neben Malli; Anm.] *dort* [an der *Kunstgewerbeschule*; Anm.] *studiert, einer war Trompeter, einer Posaunist, einer*

Gitarrist. Wir haben versucht, so in einer Art Mainstream [zu spielen] – Dixieland, Swing, bis Bebop. Aber wir waren natürlich alle Autodidakten. Ich habe damals auch schon Schlagzeug gespielt und dann mit 16 (...) angefangen, Sopransaxophon zu spielen. Und wir haben das natürlich während der Unterrichtszeit gemacht."[7]

Bei den Mitstreitern in der angesprochenen Schulband handelte es sich übrigens u. a. um die in den folgenden Jahren in der Grazer Jazzszene aktiven Musiker Karl Fürst (Trompete) und Günter Briegl (Posaune); bevorzugter Session-Treffpunkt war das Atelier des bekannten Malers und Graphikers Hanns Wagula (1894–1964), der 1923 die *Grazer Secession* mitbegründet hatte und auch als Filmschaffender hervorgetreten ist – Sohn Michael, zwei Jahre älter als Walter Malli, besuchte ebenfalls die *Kunstgewerbeschule*.[8] Nachteilig auf Mallis schulische Leistungen wirkte sich weiters der Umstand aus, dass er mit einem weiteren Kommilitonen namens Horst Brückl, auf den später zurückzukommen sein wird, *„jeden Nachmittag den Besatzungssender gehört [hat]: Clifford Brown, Sonny Rollins, [Gerry] Mulligan, J. J. [Johnson] & Kai [Winding]. Die spielten genau das, was ich in mir gespürt habe und was mir so unter ‚richtiger' Musik vorschwebte."*[9] Neben der allbekannten *Voice of America* lauschte Malli auch dem britischen Militärsender *B7* und dem amerikanisch finanzierten *Radio Rot-Weiß-Rot* (beide 1955 eingestellt), in dessen Sendungen Louise Martini schon damals – so Malli – Avantgarde-Jazz von Bob Graettinger und dem *Hollywood Saxophone Quartet* über den Äther sandte.[10] Mit Brückl, der – obwohl detto „Kunstgewerbeschüler" – nicht Mitglied jener Schulband war, verband Malli ein musikalisches Verhältnis besonderer Art: Ihm kam die Rolle des „Interpreten" seiner frühen kompositorischen Ergüsse zu, die partiell auch improvisatorisch auszuführende Passagen inkludierten. Laut Malli war Brückl *„vor seiner Fagottzeit ein ganz guter Pianist. Er mußte mir immer meine ‚Klavierkonzerte' vorspielen; kompositionstechnisch war das hoch stümperhaft, aber imaginativ. Später schrieb ich Stücke für Saxophon und Fagott."*[11] Soweit ein kleiner Vorgriff. Ein weiterer Schulkollege Walter Mallis war übrigens der später als Maler bekannt gewordene Peter Pongratz (* 1940), der allerdings, obwohl ebenfalls an Musik interessiert und später als Dixieland-Drummer tätig, nie mit ihm gemeinsam Musik machte.[12]

Während Malli sich nur wenig für die aufkeimende Grazer Jazzszene interessierte und ihm 40 Jahre später davon nur das Rundfunkorchester Fridl Althallers in Erinnerung war[13], begeisterten ihn die ersten Gastspiele US-amerikanischer Stars umso mehr. Nicht nur ihn: Beim Konzert der Lionel-Hampton-Bigband am 27. Dezember 1954 kam es zu tumultähnlichen Reaktionen der restlos enthusiasmierten 2000 Fans. Walter Malli saß mittendrin:

„Das war in der Grazer Industriehalle, dort waren Holzsessel, irgendwie improvisiert zusammengebunden. Und dieses Konzert hat auf die jungen Leute eine Wirkung gehabt wie später die Rock-Konzerte, das waren entfesselte Rhythmen. Und vor allem [war es] das erste Konzert nach dem Krieg, was dazu geführt hat, daß die Leute völlig ausgeflippt [sind]. Sessel sind zu Türmen übereinander gestellt worden. Und irgendwann am Schluss bin ich auch weiter oben gelandet und habe das ganze Schlagzeug-Solo mit den Füßen mitgetrampelt, worauf mich dann – es war Gott sei Dank

schon gegen Schluß – die Polizei hinausgeschmissen hat. Weil ich damals noch minderjährig war."[14]

Selbstverständlich hörte Walter Malli trotz medialer Befürchtungen, es würde erneut zerborstenes Gestühl zurückbleiben, auch das zweite, von Seiten des Publikums diszipliniert verlaufende Konzert Lionel Hamptons am 13. Februar 1956 im Kammersaal. Und er ließ sich das Konzert Sidney Bechets nicht entgehen, das vier Monate davor, am 28. Oktober 1955, am gleichen Ort stattfand:

„Da hat er mit dem André Reweliotty [und dessen Orchester; Anm.] *[gespielt], er war halt nur der Star, der nach ‚Negergetrommle' und orientalischen Melodien auf die Bühne gekommen ist, ganz nach alter Show-Tradition. Sonst war es ein normales Dixieland-Konzert. Nur mit Sidney Bechet halt. Aber ein gutes Konzert, trotz allem."*[15]

Es waren prägende Konzerteindrücke für Walter Malli, trotz der Distanz, die er schon damals gegenüber traditionellen Jazz-Spielarten empfand. Wohl kaum sonst wäre der musikbegeisterte Schüler vermutlich im Frühsommer 1956[16] auf die Idee gekommen, ausgerechnet ein Sopransaxophon zu erwerben – ein Instrument, das damals im Jazz noch ein absolutes Exotikum darstellte und als dessen einziger arrivierter Solist eben Bechet galt. Von ihm inspiriert, erprobte damals in New York Steve Lacy praktisch unter Ausschluss der Öffentlichkeit die Möglichkeiten dieses Aerophons. Erst John Coltrane sollte mit der Titelnummer seines 1961 veröffentlichten Albums *My Favourite Things* den nasalen, oboenähnlichen Klang des zweitkleinsten Mitglieds der Saxophon-Familie popularisieren und dessen schlagartiger Verbreitung den Weg ebnen. In gewisser Weise war Walter Malli, der mit seinen Schulband-Kollegen nach guter alter Jazzfanmanier auch Stücke von Bechet und Kid Ory von Platten kopierte, um sie dann dem eigenen Repertoire einzuverleiben[17], also seiner Zeit voraus, wenn auch kaum absichtlich. Die exakte Beantwortung der Frage nach der Motivation, sich gerade diesem Instrument zu widmen, erfordert einen klärenden, auch in anderer Hinsicht aufschlussreichen Kurzexkurs zu Mallis musikalischen Anfängen:

„Ich habe immer schon überall herumgetrommelt. Schon in der Kindheit gab's da eine Vorliebe für perkussive Musik. Bei mir war das eine angeborene Sache. Musik als lebendige Kunstform – z. B. auf einer Bühne – hat mich schon als kleines Kind gereizt. (...) Eines Tages wollte ich ein Schlagzeug haben, sowas war aber damals unerschwinglich. In ganz Graz gab's ganze zwei Drum-Sets. Die Schlagzeuger waren natürlich bekannt, zu denen ist man dann halt hingepilgert. (...) Mein Lehrer war ein gewisser Charlie Landenhammer [damals Schlagwerker des Grazer Opernorchesters; Anm.]. *Den Privatunterricht habe ich nicht lange ausgehalten. Er hat verlangt, daß du die Hand nicht zu hoch hebst, du mußtest den Takt laut mitzählen und mit einem Fuß mitklopfen, mit dem anderen war man wegen der richtigen Haltung angebunden. Charlie hat ebenfalls laut mitgezählt und, um einen zu irritieren, Synkopen dagegen geklopft. Hat man einen Fehler gemacht, so hat er einen angebrüllt und mir die Brösel der Kekse, die er die ganze Stunde [über] gefressen hat, ins Gesicht gespuckt. Unser Charlie Landenhammer war also ein Original. Die Begegnung mit ihm möchte ich*

nicht missen. (...) Dann hat's aber begonnen: In einer Auslage sehe ich so ein langes silbernes Röhrl – ein Sopransaxophon! Im Unterschied zum Schlagzeug war das Ding halbwegs erschwinglich und ich hab's gekauft. (...) Bei Fritz Waldstätter von den Grazer Philharmonikern *habe ich die musikalischen Grundlagen am Instrument erlernt. Er wollte mir dauernd die Klarinette einreden* [was ihm auch gelang, Malli versuchte sich kurze Zeit auch auf der Klarinette; Anm.]. *Das Sopran galt ja damals als ‚Nicht-Instrument'; jemand, der das ausschließlich spielen wollte, wurde ja beinahe als Geisteskranker behandelt."*[18]

Naheliegenderweise bedeutete der Umzug nach Wien eine markante Zäsur in Mallis instrumentalen Aktivitäten. Die Partizipation an der eben erst „eingespielten" und zwei Jahre später, im April 1958, bei einem Wettbewerb österreichischer Amateur-Bands in Linz mit der Erringung des ersten Preises erfolgreichen[19] Schulband musste aufgegeben, der Saxophon- und Schlagzeugunterricht abgebrochen werden; Mallis neue Wohnstätte, ein Untermietzimmer bei einem Onkel im 10. Wiener Gemeindebezirk, erlaubte zudem nur beschränkte saxophonistische Übetätigkeit. Sehr bald jedoch ergaben sich neue musikalische Betätigungsmöglichkeiten.

Womit sich ein erster biographischer Kreis schließt. Aus der Perspektive Richard Pechocs vernimmt man die Bekanntschaft mit Wien-Neuling Walter Malli so:

„1956 war das. Er ist ein Jahr nach mir hingekommen [an die *„Angewandte"*; Anm.]. *Und 14 Tage später haben wir uns dort näher kennengelernt. Da sind wir draufgekommen, daß wir beide ein großes Interesse an der Musik und am Jazz haben, und haben dann gleich angefangen, miteinander zu musizieren. Bereits '56 (...)."*[20]

Auch Pechoc war musikalisch vorbelastet.

„Vorbildung habe ich eigentlich überhaupt keine gehabt – glücklicherweise. Sonst hätte ich [später; Anm.] *das nie machen können, was ich gemacht habe. (...) Man hat mir berichtet, daß ich als Dreijähriger schon Klavier gespielt habe. Ich kann mich zwar nicht mehr erinnern, aber es war immer ein Klavier da, und ich habe immer gespielt. (...) Bewußt, also so, daß ich mich genau erinnern kann, was ich gespielt habe, das muß so mit elf, zwölf gewesen sein. Ein Harmonium haben wir auch gehabt, ich habe abwechselnd auf ihm und dem Klavier gespielt. Aber schon solche abstrakten Sachen. Schon wie ich sie dann später gemacht habe. (...) Dadurch, daß meine Mutter Opernsängerin war, habe ich Tag und Nacht Musik gehört – klassische natürlich nur. Der Jazz hat eine Rolle zu spielen begonnen mit dem* Blue Danube Network-*Sender, dem amerikanischen Soldatensender. (...) Da war natürlich hauptsächlich die Schlagermusik, aber zwischendurch immer wieder Swing, Artie Shaw, Benny Goodman, solche Sachen (...), die mich sehr interessiert haben. Das hat so mit elf, zwölf angefangen. Und dann bin ich in die Jazzkonzerte gegangen, Lionel Hampton* [im Dezember] *1954, da hat das so angefangen. Die* Jazz at the Philharmonic-*Konzerte von Norman Granz, dort war das Oscar-Peterson-Trio* [Februar 1954 und März 1956 im *Wiener Konzerthaus*; Anm.], *und einmal war auch der Dizzy Gillespie dort* ['56]. *Und da (...) bin*

ich ins Künstlerzimmer reingekommen, weil diese Konzerte hat alle mein Schwager veranstaltet (...). Da habe ich den Dizzy Gillespie zum ersten Mal persönlich gesehen, ich habe sogar seine Trompete angreifen dürfen. (...) So habe ich den Jazz kennen- und schätzengelernt. Stan Kenton [April 1956] *war da, der hat mich persönlich sehr fasziniert (...), Count Basie* [1956[21]] *auch."*[22]

Der Mitte der 50er Jahre losbrechende „Jazzboom" auf dem Konzertsektor kam für Pechoc offenbar gerade im richtigen Alter. Wie Malli fühlte auch er sich von dieser Musik magisch angezogen, wobei aus obigem Zitat zwei signifikante Unterschiede deutlich werden: Pechocs Interesse galt primär dem Swing (Shaw, Goodman, Hampton etc.) und – im Gegensatz zu Malli – erst in zweiter Linie moderneren Spielweisen (Gillespie, Kenton). Und der Sohn einer Opernsängerin war in seinen pianistischen Kenntnissen paradoxerweise völliger Autodidakt, konnte kaum Noten lesen und musizierte (wohl auch deshalb) ausschließlich allein, ohne Band-Mitstreiter. Seine nur ansatzweisen Kenntnisse des Fünfliniensystems und der dazugehörigen Pünktchen und Striche hatte Pechoc vermittelt bekommen, als er im Jahr 1954 einige Monate Kontrabassunterricht nahm.[23]

Der Versuch, die gemeinsamen musikalischen Interessen in der Praxis zu erproben, konnte nicht lange auf sich warten lassen. Pechoc lud Malli zu sich in die Wohnung seiner Eltern in der Landstraßer Hauptstraße 74 im III. Wiener Gemeindebezirk ein, und man begann, abwechselnd das dortige Pianino zu bearbeiten. Malli erinnert sich:

„Es war ein Klavier dort, weil seine Mutter (...) hat das gebraucht; das war ein verkommenes Klavier, aber für uns war das wurscht, wir haben abwechselnd gespielt, beide haben wir so intuitiv Klavier gespielt, das tu' ich ja heute noch manchmal. Das haben wir auch beide vorher schon gemacht, also in Graz auch schon hin und wieder, aber nicht öffentlich; wenn irgendwo ein Klavier war, dann hat man halt gespielt. Dadurch ist eben diese Übereinstimmung entstanden, daß wir beide dieselben Vorstellungen gehabt haben."[24]

Bald fanden auch andere Instrumente Eingang ins informelle Sessiongeschehen, Pechoc nennt Tamburin und Triangel zur Simulation einer Jazz-Rhythmusgruppe sowie auch sporadisch das Sopransaxophon Mallis.

„Das Konzept war, daß jeder im Moment so spielt, wie er es empfindet. Allerdings schon mit einer Gegenreaktion, also nicht so, wie wenn jeder in einer anderen Kabine [ist] – das sind Sachen, die wir erst später interessant gefunden haben. Also eigentlich schon mit normaler jazzmäßiger Kommunikation ohne die musiktheoretische Basis des normalen Jazz."[25]

Mallis Aussage, die auch das idiomatische Bezugsfeld klar definiert, deckt sich mit Pechocs Hinweisen auf ein gänzlich vorlagenfreies Extemporieren an den Instrumenten, wobei Letzterer auch die Frage, ob man anfänglich etwa im Radio Aufgeschnapptes nach dem Gehör nachzuspielen versuchte, verneint.[26] Bezüglich einer Klassifizierung dieser ersten Experimente sollte man freilich Vorsicht walten lassen. Allein die Tatsache, dass Malli sich niemals systematisch mit dem Klavier beschäftigt hatte, lässt den nahe liegenden Schluss zu,

dass es sich dabei um spielerisch-lustbetonte, instrumentaltechnisch anspruchslose Manifestationen eines pubertären Explorationswillens handelte. Hier von einer frühen Ausprägung von Free Jazz zu sprechen, dürfte der Sachlage nicht gerecht werden.

Nicht vergessen sollte man bei alldem, dass sich Malli und Pechoc als Studenten an der *Akademie für angewandte Kunst* primär als werdende bildende Künstler verstanden, denen die Musik ein wichtiger, aber doch sekundärer Zeitvertreib war. In dieser ihrer Hauptbeschäftigung erwies sich Carl Ungers Unterricht als nachhaltig prägend. Nicht durch das täglich trainierte Aktzeichnen oder gar durch persönliches stilistisches Vorbild freilich, sondern durch die Einführung ins urbane Naturstudium. Pechoc:

> *„Wir haben dann Exkursionen gemacht und sind rausgegangen, da sind sogar noch Ruinen* [aus dem Krieg; Anm.] *gestanden und so Sachen. Das war insofern faszinierend, weil das neue Motive eröffnet hat, die ja normalerweise nicht da sind. (...) Man sieht plötzlich in Hinterhöfe hinein. (...) Oder es ist ein Haus quer durchgeschnitten von einer Bombe – da hat es noch vereinzelt, vor allem am Donaukanal, etliche [Ruinen] gegeben, im II. und auch im XX. Bezirk. (...) Mich hat das fasziniert, und ich habe das kontinuierlich weiterbetrieben. Das ist dann eine Zeitlang mein Hauptthema geworden."*[27]

Bei Malli, der 1976 schrieb, dass er in der Klasse Carl Ungers *„zu den ersten Federzeichnungen angeregt [wurde], welche die Stadtbahn und den Donaukanal zum Thema hatten"*[28], verstärkte diese Anregung die Wirkung eines anderen Initialerlebnisses: Kurz vor seiner Übersiedlung nach Wien hatte er in der *Grazer Secession* eine Ausstellung mit Grazer, Pariser und New Yorker Städteaquarellen Wilhelm Thönys (1888–1949) gesehen. Im tiefen Eindruck, den diese auf den Teenager machten, waren diese Bilder der eigentliche Auslöser für Mallis Wunsch gewesen, Maler zu werden. Thöny, ebenfalls ein Mitbegründer der *Grazer Secession*, avancierte – vielleicht auch ob seiner musischen Doppelbegabung (Gesangs- und Klavierausbildung) – zum erklärten Vorbild des Teenagers[29]: Noch in Graz entstanden die ersten Landschafts- bzw. „Stadtschaftszeichnungen", diese sollten von nun an – wenn auch diskontinuierlich – das bildnerische Œuvre der beiden Kommilitonen dominieren.

Trotz dieser wesentlichen Inspiration durch Unger stand Malli und Pechoc jedoch bald der Sinn nach neuen Erfahrungen, sprich: Lehrern. Bereits ein halbes Jahr nach seiner Ankunft in Wien, am 12. März 1957, ließ sich Ersterer als außerordentlicher Hörer in die *„Schülerliste der Meisterschule für Malerei des Herrn Professor Albert Paris Gütersloh"*, so der Wortlaut im Studienbuch, an der *Akademie der bildenden Künste* am Schillerplatz eintragen. Gütersloh (1887–1973) galt in seiner Doppelberufung zum Maler und Schriftsteller sowie als einflussreicher Präsident der 1947 von ihm mitbegründeten, etwa 1955 in seinen Aktivitäten endgültig versandeten Österreich-Sektion des internationalen *Art Club* – dem Sammelbecken der fortschrittsorientierten bildnerischen Kräfte von Arnulf Rainer bis Friedensreich Hundertwasser – als zentrale und schillernde Figur der österreichischen Nachkriegskunstszene. 1945 war der Wegbereiter des Wiener *Phantastischen Realismus* nach sieben Jahren der inneren Emigration (als „Vierteljude" war er von den NS-Behörden zu-

erst zwangspensioniert, dann mit Berufsverbot belegt worden) von Herbert Boeckl demonstrativ als Leiter der *Meisterschule für Malerei* an die Akademie berufen worden, um ihm 1953/54 – mittelbar – auch als Rektor nachzufolgen.[30] Von 1950 bis 1954 fungierte Gütersloh zudem als Präsident der *Wiener Secession*. Schon allein insofern scheint nachvollziehbar, weshalb der 16-jährige Walter Malli vom 70-jährigen charismatischen Grandseigneur fasziniert war.

Mallis Drang zur Horizonterweiterung paarte sich jedoch mit durchaus pragmatischen Überlegungen:

> *„Da ist jeder hingegangen, der woanders Schwierigkeiten gehabt hat, weil der ja sehr tolerant war, (...) das war der einzige Hochschullehrer, der eigentlich alle Stile akzeptiert hat. (...) So ein richtiger Unterricht hat dort [allerdings] überhaupt nicht stattgefunden. Das war natürlich noch Nachkriegszeit, die ganze Hochschule war in einem katastrophalen Zustand. (...) Es war so: Da sind wir hingekommen mit einer Mappe, es hat ja keine Aufnahmsprüfung gegeben. Er hat gesagt: ‚Ja, ja, ich sehe schon ...' und so. Dann hat er sich in sein Zimmer eingesperrt, (...) und hin und wieder hat man halt angeklopft und ihn etwas gefragt, oder hat ihm etwas gezeigt, was man halt gemacht hat. Das hat ihn überhaupt nicht interessiert. Zigarettenrauchend hat er gesagt: ‚Ja, ja, junger Mann, ich sehe, auch hier ist noch etwas Gegenständliches zu sehen ... Machen Sie nur so weiter.' (...) Und da hat mich natürlich interessiert zu hören, daß er Schriftsteller ist, da habe ich angefangen, nach Büchern zu suchen, die sehr schwer erhältlich waren."*[31]

Bei Gütersloh begann sich Malli mit der Ölmalerei zu beschäftigen, angesichts der oben skizzierten pädagogisch-didaktischen Rahmenbedingungen mussten die kreativen Impulse jedoch insgesamt mager ausfallen. Die *„chaotischen Zustände in diesem Hause"* bewirkten zudem, dass Malli *„das Zeichnen im Freien dem Pinseln im Atelier vorzog"*[32], um so den Anregungen Thönys und Ungers weitere Entfaltungsmöglichkeiten zu bieten. Nichtsdestotrotz genoss Malli bis zum Winterhalbjahr 1960/61, also sechs Semester lang[33], Gütersloh letzte „Ehrenjahre" (dieser zog sich 1961 in den Ruhestand zurück), bis Juni 1958 zusätzlich Unger an der *„Angewandten"*, ehe er die Akademie ohne Abschluss verließ, da *„ich fühlte, daß ich meine Arbeit alleine fortsetzen konnte"*[34].

Richard Pechoc blieb ebenfalls bis Juni 1958 – mit einem Interludium in der *Meisterklasse für angewandte Malerei und Graphik* beim erwähnten Eduard Bäumer im Sommersemester 1957 – in Carl Ungers Vorbereitungslehrgang.[35] Ein Jahr nach Malli, im März 1958, folgte auch er Gütersloh un(über)hörbarem Ruf an den Schillerplatz, um dort allerdings ebenso wenig instruktive Semester, vorerst zwei an der Zahl[36], zu verbringen:

> *„Ich wollte andere Gesichtspunkte kennenlernen, ich wollte wissen, was er für eine Auffassung hat. Ich habe ja schon gehört von ihm, daß er auch Schriftsteller ist und interessante Themen aufgreift, interessante Aquarelle malt. Ich habe gespürt, er ist eine große Persönlichkeit, und ich wollte schauen, ob ich da irgendwie noch etwas lernen kann."* Jedoch: *„Er war nie da. Er ist eigentlich kein einziges Mal ins [Klassen-]Atelier*

gekommen, sondern war nur in seinem Atelier, und ich war zweimal bei ihm drin mit meinen Sachen. Die hat er sich angeschaut, hat gesagt: ‚Ja, sehr gut, machen Sie nur weiter!', [und] hat mir auf die Schulter geklopft. Er hat schlecht gehört, man hat nicht den Eindruck gehabt, daß er einen überhaupt richtig wahrnimmt. Dann war 1958 eine Ausstellung, veranstaltet von der Katholischen Hochschulgemeinde *in der Ebendorferstraße* [Nr. 8, I. Bezirk; Anm.], Geist und Form *hat die geheißen. (...) Da habe ich mitgetan, und da war u. a. auch der Gütersloh in der Jury (...), der Schmeller* [37] *war, glaube ich, auch [dort], und der Neuwirth* [38] *(...). Und der Gütersloh hat meistens irgendwie vor sich hin gedämmert, und wie er dann – ein Student hat müssen die Bilder hochhalten – meine Bilder hochhält und den Namen ‚Pechoc' gesagt hat, ist er plötzlich aufgewacht, hat geschaut und gesagt: ‚Ja, das ist mein Schüler!' Und dann bin ich genommen worden für die Ausstellung, und er ist wieder eingeschlafen. Also erstaunlicherweise hat sich der das gemerkt."*[39]

Das Studium bei Albert Paris Gütersloh, der mit bürgerlichem Namen bekanntlich Albert Conrad Kiehtreiber hieß, war für Malli und Pechoc also kaum mehr als eine interessante Draufgabe – umso mehr, als die beiden 1958 mit ihren ersten Ausstellungen an die Öffentlichkeit traten. Die Exhibition *Geist und Form* fand im Mai jenes Jahres statt und war laut Pechoc mit prominenten Jungkünstlern (Altersgrenze: 30 Jahre) wie Wolfgang Hollegha (* 1929), Josef Mikl (* 1929), der den ersten Preis gewann, Andreas Urteil (1933–1963) und Arnulf Rainer (* 1929) besetzt.[40] Und sie bedeutete für Pechoc und Malli, die kurz zuvor auch im Foyer des *Theaters am Liechtenwerd* (IX. Bezirk) Bilder ausgehängt hatten, das eigentliche öffentliche „Debüt". Sie erhielten guten Zensuren, Malli heimste sogar einen Anerkennungspreis der oberösterreichischen Brauerei Kapsreiter in der Höhe von etwa 250 Schilling ein.[41] Auch einige Bildverkäufe konnten in dieser Zeit verzeichnet werden: Die Ersten, die Mallis Stadt-Zeichnungen gegen Bargeld eintauschten, waren, wie er sich noch heute erinnert, der Kulturjournalist Ruediger Engerth (* 1919) und der Architekt und Karikaturist Gustav Peichl (* 1928).[42] Nicht zuletzt deshalb rochen die beiden Noch-Teenager Lunte – und ergriffen kurzerhand selbst die Initiative. Am 18. Juni 1958[43] eröffneten sie in einem für 200 Schilling angemieteten ehemaligen Gemüseladen in der Himmelpfortgasse 11 (I. Bezirk), der bereits im Jahr davor von der Jungkünstlervereinigung *Stern* kurzzeitig als Galerie benützt worden war, unter dem Motto *Wien mit der Feder gezeichnet* ihre erste eigene Ausstellung. Ruediger Engerths Erinnerungen illustrieren diese Premiere und kündigen die nicht mehr ferne Rückkehr zum eigentlichen Thema dieser Arbeit an: Den Ausstellungsraum schmückte auch ein Plattenspieler, als „Munition" stand laut Malli freilich nur eine einzige 45er-LP von Sonny Rollins bereit.[44]

„Als ich die Ausstellung im Gemüseladen an einem Samstag-Vormittag besuchte, saßen Pechoc, Malli und deren Freunde auf umgekehrten Obstkisten und diskutierten über Jazz. Malli war erst kurz zuvor aus Graz nach Wien gekommen. Er zeichnete ebenfalls Stadtlandschaften, melancholische Bilder von großer Sparsamkeit des Strichs – Feuermauern, Bombenruinen, verlassene Fabriken", so Engerth.[45]

Dritte im Bunde war, wie der Rezensent des *Bild-Telegraf* notierte, die 20-jährige Liv Heim Nielsen aus Oslo, Studentin an der *Angewandten* bei Carl Unger und Eduard Bäumer.[46] Das mediale – weitere Besprechungen fanden sich u. a. in *Wiener Zeitung* und *Die Presse*[47] – wie auch das Besucher-Echo (u. a. kamen Friedensreich Hundertwasser und der Schauspieler und spätere Grün-Politiker Herbert Fux) war ermutigend. Ein halbes Jahr später, am 4. Dezember 1958, luden die zwei Freunde zur zweiten Vernissage in ihr nunmehr *Kleine Galerie in der Himmelpfortgasse* genanntes Refugium. Von kontemplativen urbanen Hinterhofansichten war innerhalb der affichierten Bilderrahmen nun allerdings nichts mehr zu bemerken, stattdessen sprangen den Besuchern dort unvermutet fahrige Spritzer, amorphe, knallig-färbige Gebilde und abstrakte Gesten gewisser *„islamischer Tachisten"*[48] entgegen. Malli und Pechoc, die bis 23. Dezember[49] diesmal den Pechoc-Freund Godwin Eckhart als Gast mit ausstellten, hatten eine ästhetische Kehrtwendung um perfekt ausgezirkelte 180 Grad vollzogen. Was hatte diesen Stilbruch bewirkt?

„Das war so, daß wir fasziniert worden sind von dieser damaligen, in Österreich gerade hochgeschwemmten Welle des Informel", so Pechoc. *„Vor allem ist das von der* Galerie [nächst] St. Stephan *präsentiert worden, von Monsignore Otto Mauer, der hat Leute wie den [Peter] Bischof, den [Arnulf] Rainer, den [Markus] Prachensky, [Wolfgang] Hollegha, [Josef] Mikl ausgestellt, die waren damals dort sozusagen die Hausmaler. Und da waren dann auch Diskussionsrunden für und wider ... (...) Wir sind da hingegangen, (...) und da haben wir uns dann damit beschäftigt."*[50]

Die Österreich relativ spät erreichende Welle des abstrakten Expressionismus verfehlte auf die am Sprung zur bildnerischen Selbstständigkeit befindlichen Jungmaler ihre Wirkung nicht. Als wesentlicher Impetus erwies sich dabei im Allgemeinen die Ausstellungstätigkeit der *Gruppe St. Stephan* (Mikl, Rainer, Prachensky, Hollegha) in der gleichnamigen, im November 1954 eröffneten Galerie (I., Grünangergasse 1) und im Besonderen die persönliche Bekanntschaft Mallis und Pechocs mit dem damals 29-jährigen Arnulf Rainer, der bereits im November 1951 in Klagenfurt gemeinsam mit Maria Lassnig die erste Schau informeller Werke in Österreich organisiert[51] und kurz darauf mit seinen Übermalungen internationales Ansehen zu erringen begonnen hatte, sowie indirekt der intensive Kontakt zu Friedensreich Hundertwasser (1928–2000). Pechoc, der zuvor schon Bilder von Jackson Pollock zu Gesicht bekommen hatte, war fasziniert, bei Rainer zu sehen, *„wie man geistige Inhalte darstellen konnte"*; auch an die Hundertwasser-Ausstellung *Meine Augen sind müde* im Herbst 1957 erinnert er sich, einen starken Eindruck hinterließ zudem die Schau *„sensibler kleiner Bilder"* von Wols alias Wolfgang Schulze (1913–51) im Jänner/Februar 1959 in der *Galerie nächst St. Stephan*.[52] Warum aber nannten sich die beiden „islamische" Tachisten?

Unabhängig voneinander hatten sich Malli und Pechoc seit geraumer Zeit mit orientalischen Kulturen beschäftigt, um sich in jenen Jahren von den Lehren Allahs mehr und mehr angezogen zu fühlen. Inspiriert von *„tanzenden Derwischen"* und Gedanken des Sufismus[53], der islamischen Mystik, sowie dem Umstand, dieses Interesse durch die Konvertie-

rung nicht weniger afroamerikanischer Jazzmusiker zum Islam bestätigt zu sehen, nützten die beiden die Gunst der kuriosen Stunde:

> *„Der Pechoc und ich, wir wollten damals zum Islam übertreten. Und zufällig war damals ein Zeitungsartikel* [54], *da war ein gewisser Hellbusch* [55], *der hat dort gesagt, er baut eine Moschee am Kahlenberg oder sonst irgendwo. Jetzt habe ich mir gedacht, das ist unser Mann, den muß man ausfindig machen. (...) Und der war aber – das haben wir damals noch nicht gewußt, aber bald vermutet – so eine Art ‚windiger Typ'. Aber er war unheimlich sympathisch. Wir waren sozusagen seine Assistenten, der Pechoc hat ein Auto gehabt, wir haben immer einen Fez aufgehabt* [und rote Pluderhosen an; Anm.], *und wir sind immer mit dem da herumgefahren. Irgendwann ist er dann – da waren wir schon draufgekommen, da stimmt was nicht – nach Hamburg gegangen, und in Hamburg haben sie ihn dann eingesperrt (...). Und vorher hat er aber noch – nachdem er gewußt hat, daß wir das wollen – Kontakt gehabt mit dem dortigen* Wirklichen Imam *der Hamburger Islamischen Gemeinde, und der hat uns dann eben geschrieben (...). Dann haben wir eben gesagt, na gut, uns ist es eh wurscht, was für ein Islam – (...) das war sogar jetzt zufällig schiitisch, das wollten wir eigentlich gar nicht. Aber (...) das haben wir dann haltgemacht."*[56]

Der Eintritt in die *Islamische Gemeinde in Hamburg e. V.* am 18. März 1958[57], mit dem die bürgerlichem katholischem Milieu entstammenden Adoleszenten nominal zu Walter Muhammad Malli und Richard Ahmad Pechoc mutierten[58], erfolgte also auf postalischem Wege. Hieraus zu schließen, der Religionswechsel wäre bloß ein Gag, ein Ausdruck pubertären Subversionsdrangs gewesen, greift dennoch zu kurz. Wiewohl beide, Malli und Pechoc, betonen, ihre Konvertierung zum Islam sei sehr wohl als Distanzbekundung gegenüber der von parteipolitischen und kirchlichen Institutionen (etwa den deklarierten Katholiken Boeckl und Gütersloh oder der *Galerie nächst St. Stephan*) getragenen österreichischen Nachkriegskunstszene gedacht gewesen, so stand doch das Interesse an den philosophisch-theologischen Inhalten im Vordergrund. Pechoc etwa beschäftigte sich intensiv mit dem Koran und arbeitete sich in der *Österreichischen Nationalbibliothek* durch die fünfbändige *Enzyklopädie des Islam*: *„Der Islam war für mich dadurch, daß er streng monotheistisch war und daß man ihn auch sehr abstrakt auffassen konnte, zu dem Zeitpunkt eigentlich die Wahrheit."*[59]

Das scheinbar Disparate beginnt, sich zusammenzufügen. Wenn auch Pechoc und Malli übereinstimmend betonen, dass ihr Interesse am Islam wie an der „informellen" Malerei rein zufällig etwa zur gleichen Zeit erwachte, so sind die starken Wechselwirkungen von mystischer Versenkung einerseits (Pechoc erzählt, in jener Zeit oft meditiert, das Denken „abgeschaltet" zu haben, um davon ausgehend zu neuen Erkenntnissen zu gelangen[60]) und intuitiver farblicher Emotionalität andererseits sowie der Umstand der für beide Seiten essenziellen Bedeutung des Nicht-Gegenständlichen evident. Malli führte 1976 für die im Dezember '58 präsentierten abstrakten Federzeichnungen *„Tachismus"* und *„islamische Mystik"* als gleichberechtigte Einflussfaktoren an.[61] Da er ebenso wie Pechoc seinen

neuen Glauben im textilen Äußeren sehr wohl, und zwar derart demonstrativ zur Schau trug, dass *„da die Straßenbahnen fast umgekippt sind, wenn wir vorbeigegangen sind, weil sich alle gleichzeitig umgedreht haben"*[62], war es nicht unschlüssig, dass ihnen genau von dort, nämlich von „außen", das Etikett der *„islamischen Tachisten"* aufgeprägt wurde.

Nicht unerwartet tritt hier die Musik wieder ins Bild. Nur allzu augenfällig scheinen auch spontane gestische Farbspuren und freie akustische Improvisation zu korrelieren, und tatsächlich lässt die Suche nach den nahe liegenden Wechselwirkungen fündig werden. Nach wie vor extemporierten Malli und Pechoc alternierend auf dem Pianino bzw. diversen Nebeninstrumenten in der Landstraßer Hauptstraße. Auf die Frage, welcher Art seine und Pechocs ästhetische Überlegungen waren, gibt Walter Malli Aufschlussreiches von sich:

> *„Unser Zugang zum Klavier war vollkommen körperlich-mental. Aber ohne irgendwelche traditionellen Griffe oder Studien. Also die Hand formt automatisch, was man empfindet. Oder man identifiziert sich halt mit dem, was die Hand in dem Moment formt, also mit dem Klang; das ist ein Wechselspiel – so wie wenn jemand malt. Der Bezug zur bildenden Kunst ist natürlich sehr wichtig, weil damals ein Musiker diesen Prozeß gar nicht verstehen hat können. Weil ein Musiker geht ja immer von dem Material aus, das die Musik ausmacht; wenn einer malt, mißt er ja auch nicht ab, er macht jetzt drei Zentimeter rot usw. Wir haben uns also verlassen auf unsere Inspiration, auf unseren körperlichen, mentalen Bezug zum Instrument, das war die Basis. (...) Aber natürlich mit jazzgemäßen Vorstellungen. Es hätten ja auch andere Vorstellungen sein können, zeitgenössischer Art oder so. Wir wollten schon irgendwie so swingend, vital [spielen], also schon mit dem Vorbild der normalen Jazzpianisten wie z. B. Oscar Peterson oder Thelonious Monk, aber natürlich ohne die theoretischen Strukturen. Waren ja auch gar keine Voraussetzungen da. Pechoc konnte nach dem Gehör Melodien spielen, das schon, aber nicht mit ‚klassischem' Fingersatz. Das war ein ganz intuitiver Prozeß."*[63]

Die „informelle" Malerei also verstand sich als optische, die improvisierte Musik als klangliche Manifestation spontaner physischer Impulse, dargestellt in der Sprache zeitgenössischer Jazzmusik. Der auf den ersten Blick sich scheinbar ergebende Widerspruch zwischen spontaneistischer Gestik und konkreter Stilistik löst sich schon beim zweiten auf: Es entsprach weder dem jazzoiden Materialstand der Zeit (Cecil Taylor war 1958 in Europa noch weitestgehend unbekannt) noch dem Ehrgeiz und Wissensstand Mallis und Pechocs (etwa bezüglich der konstruktivistischen Abstraktheit des Serialismus oder der „entsubjektivierten" Aleatorik John Cages), die Vermeidung jeglicher idiomatischer Bezüge anzustreben. Die Impulse des Informel bedeuteten – gleichsam unter der Oberfläche – Bestätigung und Stimulus, zusätzliche Motivation, sich in komplett regelfreier, subjektiver Weise dem verehrten Jazz anzunähern, sich nach Lust und Laune dessen Vokabular zu bedienen. Malli und Pechoc gereichte dabei der Umstand zum Vorteil, nicht existenziell in die Jazzmusik involviert zu sein, bewahrten sie doch im (Selbst-)Bewusstsein sich langsam etablierender bildender Künstler spielerisch-nonchalante Distanz. Ohne lähmenden Druck, ohne be-

stimmte ästhetische, akademische, ökonomische oder andere Ziele und Kriterien erreichen bzw. erfüllen zu müssen, konnten die beiden in befreiender Autonomie, einzig und allein getrieben von Lust und Laune, ihren Experimenten frönen.

Der von der damaligen musikalischen Praxis gewonnene Eindruck eines jazzidiomatisch gebundenen, freien Ideenflusses wird durch eine erste Hörprobe bestätigt. Ein von Pechoc nach eigener Aussage 1958 oder 1959 aufgenommener, privat auf eine 45er-Single gepresster Teilmitschnitt eines seiner pianistischen Soliloquien lässt nähere Schlüsse auf die Musik dieser Anfangszeit zu.[64] Auch Malli ließ sich eine derartige Schallplatte mit Solo-Piano-Aufnahmen anfertigen, diese ist jedoch beschädigt und nicht mehr abspielbar.[65]

Die beiden je einer Plattenseite entsprechenden Stücke, 4'36" bzw. 3'29" lang, erweisen sich als durchgehend improvisiert, motivisch-thematische Konturen sind in keiner Weise und Phase erkennbar. Pechoc extemporiert in stark dem Modern-Jazz-Piano seiner Zeit angenähertem Idiom, besonders Dave Brubecks akkordorientierte Spielweise sticht als Einflussfaktor ins Ohr (Pechoc bestätigt, in dieser Zeit Schallplatten von Brubeck gehört zu haben). Über weite Strecken erweckt die Musik den Anschein, Pechoc versuche zu swingen, werde jedoch durch mangelnde technische Befähigung daran gehindert und ins Gewirr der Blockakkorde, die hohen, jedoch nur sporadisch quasi- oder de-facto-atonalen Dissonanzgrad aufweisen, zurückgeworfen. Die wenigen schnellen Passagen geraten vermutlich unbeabsichtigt und aufgrund fehlender Geläufigkeit oft zu gestischen „Wischern" über die Klaviatur. Insgesamt wirkt die Musik wie das unausgereifte, unsichere Produkt eines Klavier-Eleven, der die durch sein Spiel implizierten Kategorien des modernen Jazz weder erfüllen kann, noch dazu imstande ist, sie konsequent aufzubrechen oder zu negieren.

Aufgrund misslicher Umstände avancierte Pechocs Pianino vermutlich ab Frühling 1958 neben Triangel und Tamburin noch mehr zum Sessionhauptinstrument. Mallis Umzug in den I. Bezirk (Börseplatz 6) zeitigte die unangenehme Begleiterscheinung, aufgrund der für die neue Nachbarschaft offenbar unzumutbaren „Lärm"-Belästigung seine ohnehin vernachlässigte Übetätigkeit am Sopransaxophon gänzlich einstellen zu müssen. Die hausmusikalisch harmlosere Altblockflöte ersetzte – wenn auch nicht für die Sessions mit Pechoc – von nun an das metallene Holzblasinstrument; dieses wurde kurzerhand verkauft, nachdem es nur rund zwei Jahre in Mallis Besitz gewesen war. Das Kapitel „Sopransaxophon" sollte für diesen damit jedoch nur unterbrochen, mitnichten aber abgeschlossen sein.

Für die oben näher betrachtete Musik kam noch im selben Jahr unerwartet, jedoch unter signifikanten Umständen der Zeitpunkt des ersten Outings. Pechoc war der Pionier, Arnulf Rainer der (Vor-)Geburtshelfer.

> *„Das war 1958, da hat er* [Rainer; Anm.] *mich eingeladen, eh in der* Galerie [nächst] St. Stephan, *wo ich zufällig gerade bei einer Ausstellung war … Er muss schon vorher mit mir einmal Kontakt gehabt haben, weil er hat mich angesprochen, ob ich mit ihm auf Tournee gehe; er hat[te] da etliche Ausstellungen in Mitteleuropa, in Deutschland, in der Schweiz und in Frankreich, [musste] Ausstellungen neu eröffnen und die Bilder in*

anderen Galerien [einsammeln] und [fragte mich], ob ich mitfahre. Da habe ich zugesagt, weil ich habe schon einen Führerschein gehabt. (...) Da waren wir dann in Frankfurt in einem Lokal, das hat Katakombe *geheißen. Da sind auch viele amerikanische (...) Soldaten hingegangen, und dort war eine Band. Der Rainer hat gewusst, dass ich Klavier spiele, so ähnlich wie ich male, also ‚informell'; die Musiker waren noch nicht da, und er hat gesagt: ‚Stell dich raus und halt' einen Vortrag über die Musik!' Ich habe mich das aber nicht getraut (...), einen Vortrag zu halten, ist nicht so mein Anliegen gewesen, aber ich habe dann dort musiziert, solo. Es ist dann, mir scheint, ein Schlagzeuger noch dazu gekommen und hat auch dazu gespielt. Das war mein erster größerer öffentlicher Auftritt in einem Lokal (...)."*[66]

Das Jahr 1958 sollte für Malli und Pechoc indessen ein weiteres, diesbezüglich entscheidendes Ereignis bringen.

3.2.2.1.2. Anton Michlmayr

„Als erstes, als ich nach Wien gekommen bin, war ich im damaligen Tabarin, *und da hat der Gulda immer als Gast gespielt, und zwar hauptsächlich Blockflöte [und] Baritonsaxophon, aber Bebop – auf der Blockflöte. (...) Dann ist damals gerade die Platte rausgekommen (...), wo er im* Birdland *spielt. Das habe ich auch damals im Radio gehört, das ist schon gesendet worden. Und (...) das hat mir imponiert, dass ein Klassiker Jazz spielt."*[1]

Der so zitierte Malli war wie auch Pechoc schon 1956 Mitglied des *Hot Club de Vienne* geworden, als deklarierte Jazzfans avancierten die beiden zu passionierten Konzert- und Jazzlokalbesuchern. Oft wurde zu später Stunde der *Gmoakeller* (III., Getreidemarkt), einer der Gravitationspunkte des *Hot Club*, besucht, oder auch *Fatty's Jazz-Casino* (I., Annagasse) bzw. dessen im Oktober 1958 eröffnetes Nachfolgeetablissement *Fatty's Saloon* (I., Petersplatz). Daneben erwählten die zwei Freunde die ebenfalls in der Annagasse befindliche *Adebar*, den Künstlertreff-Erben des *Strohkoffer*, zum häufig frequentierten Abenddomizil. In der dortigen Band feierte zu jener Zeit im Quintett des aus Liverpool stammenden Mainstream-Jazz-Saxophonisten und -Klarinettisten Bob Horton ein 27-jähriger Bassist namens Anton Michlmayr sein Engagement-Debüt. Mit ihm kam es vermutlich im Herbst des Jahres 1958 zu einer folgenreichen Begegnung. Michlmayrs Erinnerungsversion erweist sich als die anschaulichste:

„In der Adebar *habe ich den Malli und den Pechoc kennengelernt. Die sind als Gäste reingekommen, es war ja ein Künstlerlokal, da waren auch der Hundertwasser, der Fuchs und alles, was damals auf dem Gebiet herumgekraxelt ist, Stammgäste. Und der Malli und der Pechoc sind halt auch reingekommen und ich habe mich mit denen angefreundet. Ich habe dort in der* Adebar *Klavier gespielt, eben diese freie Improvisation, alleine, es war dort nicht so ein strenger Betrieb (...); da haben die anderen Pause*

gemacht, und ich habe improvisiert am Klavier. (...) Und die [Malli und Pechoc; Anm.] *waren begeistert von dem, was ich da am Klavier spiele. Dann war es auch so: Ich habe gespielt und – in einem Künstlerlokal! – kam der Ober und sagte: ‚Wenn S' ned sofort aufhören, kriegen S' a Watsch'n!' Das ist diese berühmte Watsch'n* [2]. *Und damals hat auch der Malli dann, wenn der [reguläre Band-]Schlagzeuger weggegangen ist, sich zum Schlagzeug gesetzt [und] gespielt. Das war so eine freie Geschichte, ich habe Klavier gespielt, er hat immer gesagt, ich spiele so wie Bill Evans, was natürlich überhaupt nicht gestimmt hat, aber er hat das halt damals so empfunden. Dann ist einmal der Pechoc ans Klavier gekommen, und ich bin auf den Baß gegangen. So haben wir quasi das erste Mal frei miteinander improvisiert."*[3]

Anton Michlmayr, geboren 1931 in Wien, entstammte einem äußerst musikalischen Elternhaus.[4] Sein Vater hatte noch unter Gustav Mahler im Wiener Staatsopernorchester substituiert und wusste als Berufsmusiker und Leiter eines eigenen Unterhaltungsorchesters in den 20er Jahren Violine, Trompete und Piano virtuos zu handhaben. Michlmayr junior wurde von Michlmayr senior schon früh, etwa ab dem vierten Lebensjahr, im Violin- und Klavierspiel unterwiesen. Letzteres begann Anton 1943 bis 1945 an der damaligen *Reichshochschule* im Vorbereitungslehrgang zu studieren, Exerzitien, die er 1947 bis 1948 an der mittlerweile zur *Akademie für Musik und darstellende Kunst* umbenannten selben Institution (der heutigen Musikuniversität) fortsetzte. Nach einer dreijährigen krankheitsbedingten Studienpause von 1951 bis 1954 sattelte Michlmayr auf Schlagwerk um, wofür er an der Akademie Hans Gärtner als Lehrer erhielt. Noch in der Studienzeit sammelte er auf diesem Instrument u. a. im *Haydn-Orchester*, als Substitut im Volksopern-Orchester sowie im Orchester der *Jeunesses musicales* auch unter berühmten Dirigenten wie Hermann Scherchen oder Hans Swarowsky Ensemble-Erfahrung.[5]

Der Weg des klassischen Orchester-Percussionisten schien vorgezeichnet, und Michlmayr wäre ihm vermutlich auch gefolgt, wäre er damals nicht schon längst von anderen musikalischen Bazillen infiziert gewesen. Etwa um 1950 war das Interesse am Jazz erwacht, jener Musik, die auch er durch die Besatzungssender, etwa *Blue Danube Network* oder *Rot-Weiß-Rot*, vor allem in Gestalt Dizzy Gillespies und Charlie Parkers schätzen lernte. Mit der Eröffnung des *Art Club*-Kellerlokals *Strohkoffer* in der Kärntner Straße bot sich für ihn erstmals Gelegenheit, diese Musik auch live zu hören. Beinahe die gesamte damalige österreichische Jazzelite jamte wiederholt in der ehemaligen *Loos-Bar*, und es nimmt nicht wunder, dass etwa die Pianisten Joe Zawinul und Roland Kovac, die Saxophonisten Hans Salomon und Uzzi Förster sowie der Bassist Johnny Fischer für den 20-jährigen Michlmayr dort einen *„gigantischen Eindruck"*[6] bedeuteten. An der Akademie wurden die kleinen Jazz-Sessions mehr geduldet als gestattet, in denen er – am Schlagzeug – mit Gleichgesinnten selbst Bebop nachzuspielen versuchte. Folglich avancierte des Öfteren die elterliche Wohnung zum „Open house", in dem sich u. a. Rudi Wilfer (Piano), Robert Politzer (Bass, später Trompete), Heinz von Hermann (damals ebenfalls noch am Bass, später Saxophon) zu unregelmäßigen, informellen Sessions trafen. Sein erstes Jazz-Engagement ab-

solvierte Michlmayr vom 24. Juli bis 5. September 1956 in Sölden im Ötztal als Schlagzeuger und Vibraphonist im Trio des Wiener Pianisten Walter Hörler (mit Politzer am Bass).

Auch Michlmayr war zudem der bildenden Kunst zugetan. Seine intensive Beschäftigung mit Malerei, Graphik und Kleinplastik hatte schon 1949 die private Installation einer so genannten *Gerümpelplastik* gezeitigt, ein Gebilde aus verschiedensten, mit Schnüren fest verstrebten Utensilien, quasi ein „Im-Mobile", das sein Zimmer in der elterlichen Wohnung beinahe zur Gänze ausfüllte. Um seine Kenntnisse zu vertiefen, inskribierte er 1954/55 für ein oder zwei Semester beim *„eher sehr konventionellen Künstler"*[7] Robin Christian Andersen (1890–1969)[8] an der *Akademie der bildenden Künste*, dort also, wo nur ein, zwei Jahre später Malli und Pechoc bei Gütersloh in die Lehre gingen. Michlmayrs Interesse an eigener „bildender" Expression wurde allerdings niemals in Gestalt einer Ausstellung publik und erwies sich als nicht von Dauer; schon bald wich es einem Faible für Fotografie.

Schien Michlmayr also durch sein doppeltes Kunstinteresse für Musik und Malerei zur Begegnung mit Malli und Pechoc prädestiniert, so sollte es eine besondere Facette dieser Neigungen sein, welche das Zusammentreffen 1958 letztlich provozierte und die drei ihre ästhetische Wahlverwandtschaft erkennen ließ:

> *„Ich bin sehr viel in Ausstellungen gegangen, und gleichzeitig in Konzerte. Und der Kontakt mit der bildenden Kunst – ich habe selber gemalt und auch Kleinplastiken gemacht – (...) hat sich dann auch auf die Musik ausgewirkt. Ich habe versucht, dieses Empfinden auch musikalisch auszudrücken. Und da war für mich damals der Polyrhythmus eine eigene Erfindung, das habe ich [sonst] nirgendwo gehört. (...) Ich habe selbst phantasiert und improvisiert, aber nicht nach Harmonieschemata, [sondern] bereits sehr von der* [Zweiten] Wiener Schule *beeinflußt. Da habe ich aber noch nicht selbst Schönberg gespielt, das ist erst später gekommen."*[9]

Etwa zur Zeit seines Wechsels vom Klavier zum Schlagwerk, also 1954, hatte auch Michlmayr begonnen, auf Ersterem – möglicherweise entlastet durch den nunmehr wegfallenden Übedruck – zu experimentieren. Seine, wie er betont, von Schönberg (dessen Klavierstücke op. 19 er in den folgenden Jahren spielte) und Debussy *(Preludes)* gefühlsmäßig inspirierten, sehr dissonanten, quasi-atonikalen Improvisationen – Michlmayr spricht explizit von *„Improvisation"* und nicht von *„Phantasieren"* – ließ er bei diversen Sessions an der Musikakademie mit einer selbst ausgeklügelten polyrhythmischen Textur unterlegen, realisiert von zwei schlagwerkenden Kollegen. Wenn diese Versuche für Michlmayr auch nur eine sporadisch verfolgte Neigung innerhalb verschiedenster musikalischer Tätigkeiten darstellten, so waren sie für ihn doch *„mehr als ein Jux"*[10]. Mit akademisch fundierten praktischen und theoretischen Kenntnissen ausgestattet, bewahrte er sich in den folgenden Jahren seinen Hang zum pianistischen Selbstgespräch.

Auch als er sich ungefähr im Herbst 1955 dem Kontrabass zuwandte, um auf diesem Instrument nach relativ kurzer, ausschließlich klassischer Ausbildung den endgültigen Sprung in die Wiener Jazzszene zu schaffen:

„Ich habe klassischen Baß studiert, aber nicht fertig. Zwei Jahre war ich beim [Otto] Rühm [Mitglied der *Wiener Philharmoniker*; Anm.] *(...). Ich habe es auch deshalb nicht zu Ende geführt, weil ich sehr schnell – Jazzmusik hat mich interessiert, ich habe den Baß entdeckt als mein Instrument – innerhalb der Kollegen ein bißchen einen Namen gehabt habe. (...) Auf einmal stand dieser [Heinz] von Hermann vor der Tür und sagte – ich hatte im Jazz damals erst ein paar Riverboat-Shuffles gespielt –, die brauchen da in der* Adebar *einen Bassisten. (...) Da war eine Probe (...), und ich habe diese Standards sofort durchgehört, die Harmonien, das war ein offenes Buch für mich. Das war 1958, wie ich angefangen habe, mit dem Baß ‚kom[merziell]'-jazzmäßig zu spielen."*[11]

In der *Adebar* also, in der Anton Michlmayr am 18. August 1958[12] sein Premierenengagement antrat, nützte der Bassist die Set-Pausen, um der Klaviatur zu entlocken, was ihm gerade in den Sinn kam, und machte auf diese Weise Walter Malli und Richard Pechoc, ihrerseits Stammgäste des Lokals, auf sich aufmerksam. Dass diese sein Spiel mit dem von Bill Evans verglichen, bezeugte ihr ungebrochenes Verhältnis zum modernen Jazz der 50er Jahre. In den sich nun sporadisch ergebenden, pausenüberbrückenden Sessions in Solo-, Zweier- und Dreierkombinationen[13] – etwa Malli am Klavier und Michlmayr am Schlagzeug oder vice versa – freundeten sich die drei an und frönten alsbald auch in Michlmayrs Wohnung dem freien musikalischen Austausch. Kommunikation mit musikalischen Mitteln wurde groß geschrieben, für Michlmayr war dies *„eigentlich das für mich völlig Neue, weil es ist immer ein Überraschungseffekt. Man weiß ja nicht, wie der andere momentan reagiert, und wenn der dann reagiert, wie man sich's vorstellt, dann baut sich da irgend etwas auf. Das ist ein gegenseitiges, ständiges Sich-Beeinflussen bei der freien Improvisation, wobei man ja von Harmonieschemata nicht abhängig ist."*[14]

Jene Aktivitäten der folgenden etwa eineinhalb Jahre, von (ungefähr) Herbst 1958 bis Mai 1960, von denen auch Tonband-Mitschnitte existieren[15], konstituierten allerdings mitnichten das *Ahmad Pechoc Trio*, wie Ruediger Engerth[16] und Giselher Smekal[17] schreiben, geschweige denn – siehe die bereits diskutierten Stellen bei Bert Noglik und im Almanach der *Wiener Musik-Galerie*[18] sowie Reno Barths Artikel[19] – die *Masters of Unorthodox Jazz*. Vielmehr handelte es sich um ein zwangloses interaktives Spiel, prinzipiell um dieselben musikalischen Gespräche, die Malli und Pechoc seit Herbst 1956 praktizierten, nun bloß vor dem zufälligen Hintergrund anthropomorpher Kulissen, einer nicht einmal planmäßig damit konfrontierten Lokalbesucherschaft, zum „Trialog" erweitert; die allgemein – und später auch von den Partizipanten selbst – verbreitete Ansicht, Michlmayr, Malli und Pechoc seien mittels *„Konzerten"*[20] offiziell *„an die Öffentlichkeit getreten"*[21], bedarf auch in dieser Hinsicht der Relativierung. Tatsächlich dürften damals in Malli und Pechoc erste vage Gedanken zu keimen begonnen haben, dass aus ihrer Freizeitbeschäftigung Ernsthafteres entstehen könnte, da sie die Partizipation eines ausgebildeten, technisch sattelfesten Berufsmusikers als Bestätigung ihrer Aktivitäten empfunden haben dürften.

Für den Autor bedeutet genau diese Erweiterung des Personenkreises tatsächlich einen prinzipiellen Qualitätssprung: Michlmayrs Entscheidung zur indeterminierten instrumen-

talen Kommunikation geschah in vollem Bewusstsein seiner akademisch trainierten, alternativen Musiziermöglichkeiten und enthob das freie pianistische Extemporieren Mallis und Pechocs damit den Sphären einer sich durch instrumental(technisch)e Limitiertheit mehr oder minder zufällig ergebenden „Notlösung". Folglich setzt der Autor hier, an diesem Punkt der Chronologie, im Jahre 1958, das Ende des bloß „probierenden", „extemporierenden" oder „phantasierenden" Musizierens und den Beginn wirklich „improvisatorischer" Tätigkeit an – einer Tätigkeit, deren Resultat retrospektiv aufgrund ihres evidenten Bezugs zum modernen Jazz sowie aufgrund der Konsequenz, mit der sie praktiziert wurde, tatsächlich als frei improvisierter Jazz, Free Jazz apostrophiert zu werden verdient. Bei allen anderen europäischen Musikern, etwa Derek Bailey oder Gunter Hampel (allein Joe Harriott bleibt ausgenommen), trugen die frei improvisierten Experimente in diesen wie in den folgenden Jahren noch episodischen, marginalen, sporadischen Charakter; Malli, Michlmayr und Pechoc hingegen musizierten zwar nicht systematisch und (noch) nicht öffentlich, jedoch bereits ausschließlich konstant auf gänzlich spontane Art und Weise.

Gestützt wird dieses Postulat durch den Umstand, dass Walter Malli bereits in Graz – wenn auch auf Amateur-Niveau – traditionskonformen Jazz spielte (soll heißen: spielen konnte) und sich in seiner weiteren Entwicklung auf musikalischem (Ausbildungs-)Wege erneut in die Situation brachte, zwischen musikalischen Methoden zu wählen. Ein Beleg dafür wie auch für das von beharrlichem Fortschrittsdenken unbelastete Selbstverständnis Pechocs und Mallis ergibt sich aus der Tatsache, dass Letzterer keinerlei Scheu empfand, sich dem regulären, „konventionellen" Jazzbetrieb (wieder) anzunähern: Elf Monate lang war Michlmayr in Bob Hortons Band als Kontrabassist tätig, das Engagement lief am 17. Juli 1959 aus. Einen Monat später, am 18. August, debütierte die Nachfolgeformation, der u. a. wiederum Michlmayr, der Pianist Kruntorad und der Grazer Trompeter Karl Fürst, den Malli, sein ehemaliger Schulbandkollege, nach Wien vermittelt hatte, angehörten. Malli selbst erwarb Anfang 1959 ein Tenorsaxophon, um ebenfalls in jener Gruppe mitmischen zu können, seine nach wie vor angespannte Übesituation ließ ihn jedoch nicht rechtzeitig das erforderliche instrumentale Niveau erreichen, auf dem er in den Genuss der Engagementzusage gekommen wäre.

Die musikalischen Aktivitäten von Michlmayr, Malli und Pechoc verliefen sich, nachdem Ersterer sein zweites Engagement in der *Adebar* mit besagter Band am 30. April 1960 beendet und am 1. Juni desselben Jahres ein erstes, dreieinhalbmonatiges Engagement im restituierten *Tanzorchester* Horst Winters auf der deutschen Nordseeinsel Norderney angetreten hatte.[22] Der Kontakt zwischen dem Bassisten und den jungen Malerfreunden blieb aufrecht, aufgrund der beruflichen Tätigkeit Michlmayrs sollte allerdings ein knappes Dezennium vergehen, ehe die drei erneut miteinander musizierten. In den gut eineinhalb Jahren von Herbst 1958 bis Mai 1960 wurde ein gewichtiger Teil des Fundaments gelegt, auf dem dann aufgebaut werden konnte.

3.2.2.2. Die Zeit der *Galerie zum roten Apfel* 1959–1965

3.2.2.2.1. Die Gründung

„die errichtung der ‚GALERIE ZUM ROTEN APFEL' und ihrer schwestergalerie in oslo, der ‚GALERIE ZUM BLAUEN APFEL', dient der ungezwungenen, heiteren ausstellungstätigkeit. wir wollen nicht mit grösseren (sprich: richtigen) galerien konkurrieren (wir könnten es auch gar nicht) oder ihnen nacheifern.

uns von vereinen, akademien, gemeinschaften, parteien etc. distanzierend, werden wir, unabhängig von religiösen vorurteilen, geschäftlichen spekulationen und gesellschaftlichen sitten, eine ausstellungstätigkeit entfalten, die das werk ganz junger künstler zeigen soll, denen die kastrierten, ästhetischen, gekünstelten und unpersönlichen ausstellungen in den grossen galerien unsympatisch sind und die, losgelöst von der hoffnung auf geschäftlichen und anderweitigen erfolg, bereit sind, aus reiner freude eine selbstfinanzierte ausstellung zu machen.

wir lieben es, nur wenige bilder auszustellen, um dem betrachter eine intimere beziehung mit den werken zu ermöglichen. eine ausstellung soll keine leistungsschau sein.

wir haben es gerne, wenn hier geraucht wird.

unsere eröffnungen bieten auch gelegenheit,

MODERNEN JAZZ ZU HÖREN.

das beleidigen der maler ist erlaubt.

(es soll kein zwang für die besucher bestehen)

jeder, der herfindet, ist uns willkommen. wir werden nie plakate drucken lassen, denn wir möchten nicht, dass uns jeder x-beliebige findet.

bald werden wir auch jazzabende, vorträge, lesungen usw. hier abhalten.

[gez.] *Muhammad Malli*"[1]

Das Echo der beiden selbst arrangierten Ausstellungen in der Himmelpfortgasse war ermutigend gewesen, Malli und Pechoc spürten Aufwind. Und sie spürten, dass es klüger, da erfolgversprechender war, eigeninitiativ die Öffentlichkeit auf sich aufmerksam zu machen, als sich den nicht eben zahlreich vorhandenen Galerien – die drei wichtigsten waren die *Galerie nächst St. Stephan*, die *Galerie Würthle* und die im Juni 1960 eröffnende *Galerie im Griechenbeisl* – anzudienen. Das behelfsmäßige Ausstellungslokal in der Himmelpfortgasse stand nach der zweiten Ausstellung nicht mehr zur Verfügung, da die Besitzerin Verkaufspläne hegte. Was lag also näher, als mit der Gründung einer eigenen Galerie selbst ein Forum zur Präsentation der den eigenen Pinseln und Tuschfedern entflossenen Werke zu inaugurieren? Der Keller des Trakts im Haus Landstraßer Hauptstraße 74, in dem Pechoc mit seinen Eltern in Untermiete wohnte, bot Raum und zudem den Vorteil, keinerlei Mietzins entrichten zu müssen. Geplant, getan. Am 11. Juli 1959 eröffneten Pechoc und Malli um 11 Uhr vormittags im Beisein von ORF und Szeneprominenz[2] mit einer Schau eigener

Eingang der *Galerie zum roten Apfel* in Wien-Landstraße, 1959. Foto: Karl Anton Fleck.

Werke die *Galerie zum roten Apfel*, die ihren Namen der noch heute an der Nachbarhausfassade baumelnden, von einer Sage um eine kindermordende Stiefmutter umrankten Frucht entlehnte.

Maria Buchsbaum, Redakteurin der *Wiener Zeitung*, beobachtete im Zuge der Vernissage Nachstehendes:

> *„Seit sie sich Ali und Mohammed* [sic!] *nennen, haben sich Malli und Pechoc zur ungegenständlichen Ausdrucksweise gleichermaßen wie zu Allah bekehrt. Neuerdings machten sie sich ‚selbständig' mit einer romantischen ‚Galerie zum roten Apfel' (...), in einem wunderschönen, barock-klassischen Bürgerhaus inmitten der übrigen gesichtslosen Fassaden. Durch eine Falltüre (...) gelangt man an einem alten eisernen Ofen, einem abgestellten Schlitten vorbei, neben Besen, alten Ottomanen und Körben, über eine Holztreppe in einen winzigen kühlen Keller – dem ‚Ausstellungslokal'. (...) Ansonsten gibt es nicht viel Neues (...) zu vermelden (...). Pechoc zeichnet, strichelt und wölkt trichterförmige Gebilde von außen, von innen, von oben; mit Strahlen und Wirbeln, in Tusche und Farbe; kreisend, ausstrahlend, in die Tiefe saugend. Malli beschwört in schwarzer Tusche Rauchschwaden und Feuerzungen. Aber man kann sich für die Zukunft sicher noch mehr als nur eine Galerie auf Privatinitiative versprechen."*[3]

Wie die relativ hohe und zumeist wohlwollende mediale Aufmerksamkeit indiziert, entpuppte sich Mallis und Pechocs junge Galerie – so viel sei vorweggenommen – zumindest in ihrer Funktion als Öffentlichkeit bündelnde Institution als Erfolg. Trotz insbesondere zu Beginn weit gespannter Aktivitätsintervalle – durchgängige Ausstellungstätigkeit war bis zum Ende der Galerie nie gegeben und angestrebt – mauserte sich die *„‚gute Stube' der Eltern Pechoc"*[4], ein Zimmer im ersten Stock des Wohntraktes, wohin der Schauraum Ende 1959 übersiedelte, zu einem Fixpunkt innerhalb Wiens Galerien-Szene. Die Kunstkritiker der Bundeshauptstadt, voran Alfred Schmeller (1920–1990; *Kurier*), später *„der Apollinaire des ‚roten Apfel'"* genannt[5], Arnulf Neuwirth (* 1912; *Express*), Maria Buchsbaum *(Wiener Zeitung)* und Kristian Sotriffer (1932–2002; Wochenzeitung *Heute*, ab 1962 *Die Presse*), bezogen die Veranstaltungen im *Roten Apfel* als obligate Ereignisse in ihre Terminplanung ein; ab 1962 war auch Walter Koschatzky, der in diesem Jahr das Direktorat der *Graphischen Sammlung Albertina* übernahm, gern gesehener Vernissagengast. Manchmal wurde die kleine Galerie, die sich 1960 zum Zwecke des Empfangs pekuniären Subventionssukkurses aus den Töpfen des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst (rein formal) auch als Verein konstituierte, sogar das *„Hintere Belvedere"* genannt.[6]

Die offenbar erste *Roter-Apfel*-Rezension Alfred Schmellers, abgedruckt im *Kurier* vom 2. Oktober 1959, sei zitiert, da sie in amüsanter Weise Einblick in die zuweilen schwierige Anfangszeit gibt. Malli war in diesen Wochen – unterstützt durch postalische Direktiven Pechocs – zumeist auf sich allein gestellt, da sein Kompagnon noch während der Eröffnungsausstellung im Juli einen zehnmonatigen Studienaufenthalt in Oslo antrat. Nach soeben erprobtem Wiener Vorbild stampfte Pechoc dort prompt eine *Galerie zum blauen*

Apfel aus dem Boden, deren Tätigkeit sich allerdings in insgesamt zwei Ausstellungen von Bildern des seit 1957 in Norwegen lebenden Wieners Willibald Storn (* 1936), Pechocs, Mallis und Kiki Kogelniks (1935–1997), die ihrem Kollegen in Oslo einen Besuch abstattete, Ende 1959 erschöpfte.[7] Kogelnik wurde bereits 1961 in einer Einzelausstellung in der *Galerie nächst St. Stephan* präsentiert und übersiedelte noch im selben Jahr nach New York.[8] Doch lassen wir nun Schmeller zur Wort kommen:

> *„Aus Norwegen erhielt ich einen Brief. Er war datiert vom 22. rabi-ul-awal 1397 h. Er enthielt eine Einladung zu einer Ausstellungseröffnung in der Landstraßer Hauptstraße. (...) Ein hagerer Mohammedaner empfing mich. Er sprach unverfälschtes Grazerisch. (...) Die Galerie war der betonierte Keller des Hauses. Dreimal drei Meter. Es roch nach Mäusen. Oder war es das Kraut in der Pfeife Mohammeds? An den Wänden hingen in den sauberen Rahmen des Kulturamtes der Stadt Wien auf Papierservietten geklebte und gemalte kleine Bilder. Vorschriftsmäßig staunte ich über die Anzahl. Diese kleinen Collagen waren der Ersatz für die Bilder, die eigentlich hier hätten hängen sollen. Aber die waren auf dem Hauptzollamt. Denn die Kosten, sie dort auszulösen, waren zu hoch, die Bilder werden ungesehen wieder zurückgehen. Es müssen sehr wertvolle Bilder sein. Die Collagen im Keller und die Bilder beim Zoll stammen von einem jungen Wiener Maler namens Willibald Storn, der jetzt in Oslo lebt. Die Serviettengraphiken sind sehr nett, einige sind sogar sehr gut. (...) Der Brief war von Ahmad Pechoc. Seinen Eltern gehört der Trakt. Ahmad und Muhammed [sic!] sind zwei junge Maler, die eine Zeitlang erfolgreich die Akademie besucht haben. Jetzt betreiben sie die winzige Galerie. Sie hat den Namen ‚zum roten Apfel'. (...) Natürlich hing das Manifest von Hundertwasser, Fuchs und Rainer an der Wand. Das war die einzige Reklame hier."*[9]

Das Format von Storns Zeichnungen ergab sich aus pragmatischen Gründen: Um den Zoll zu umgehen, sandte er in Briefumschlägen Ersatzwerke nach Wien.[10]

Für die insgesamt vermutlich dritte Ausstellung, ebenfalls im Oktober 1959, wuchs der Kreis der Aussteller um Drago Prelog (* 1939) und Erich Brauner-Thage (1939–1967), zwei ebenfalls bei Gütersloh studierende Bekannte Mallis aus dessen Tagen an der Grazer *Kunstgewerbeschule*, die nun wie er dem Tachismus huldigten. Dann ging es Schlag auf Schlag. Jürgen Leskowa (* 1941) folgte, ihm u. a. ein völlig unbekannter, noch nicht 17-jähriger Autodidakt namens Klaus Barabbas (so die damalige Namensschreibung), auf den noch ausführlichst zurückzukommen sein wird, und auch ein gewisser Hermann Nitsch (* 1938), zu dem Alfred Schmeller den Kontakt herstellte und der im Dezember 1960 anlässlich der Weihnachtsausstellung im *Roten Apfel* eines seiner ersten schüttbildartigen Werke präsentierte.[11] Martha Jungwirth (* 1940), die spätere Gattin Schmellers und 1968 mit Peter Pongratz, Robert Zeppel-Sperl, Kurt Kocherscheidt, Franz Ringel u. a. Initiatorin der Gruppe *Wirklichkeiten*, Hermann J. Painitz (* 1938), später (1977–83) Präsident der *Wiener Secession*, Pia Montecuccoli, Kurt Mikula, Robert Doxat (* 1930), Fred Nowak (1919–1974) und der Norweger Paal Kvevik seien als weitere Namen genannt, die in den folgenden Jahren bekannt geworden sind.

Waren Malli und Pechoc schon bisher durch ihre zahlreichen Galerie-, Ausstellungs-, Konzert- und Künstlerlokalbesuche – neben der *Adebar* primär im *Café Hawelka* (I., Dorotheergasse), seltener im *Café Sport* (I., Schönlaterngasse) – überaus szenepräsent gewesen, so erweiterten sie durch diese Gründung ihren Bekanntheitsgrad noch einmal in bedeutendem Maße; viele Kontakte ergaben sich nun fast von selbst. Auch die späteren *Wiener Aktionisten*, neben dem ausstellenden Hermann Nitsch Otto Mühl (* 1925), Günther Brus (* 1938) und Adolf Frohner (* 1934), fanden – Letzterer auch in seiner damaligen Tätigkeit als Kritiker – den Weg in die Landstraßer Hauptstraße 74, ebenso SchriftstellerInnen wie Elfriede Gerstl (* 1932) und die Exponenten der *Wiener Gruppe*, Gerhard Rühm (* 1930), Friedrich Achleitner (* 1930), der auch als Jazz-Kornettist aktive Oswald Wiener (* 1935) und Konrad Bayer (1932–64), zu denen zumindest Malli *„geselligen, oberflächlichen"* Kontakt hatte. Malli weilte seinerseits bereits am 15. April 1959 unter den Besuchern des berühmten *2. Literarischen Cabarets*, veranstaltet von den genannten vier Literaten im *Porrhaus* (IV., Treitlstraße 3): *„Ich kann mich noch an die Aktion erinnern, wo sie mit dem Motorrad reinfahren, das Klavier zusammenhacken und, ich glaube, der Rühm spielt auf dem Klavier, dabei singen sie: ‚Pfiat di Gott, oide Krot!' – so lange, bis das Klavier hin ist. (...) Das hat uns aber gut gefallen, das weiß ich."*[12]

Neben Franz Hubmann (* 1914), dem Doyen der österreichischen Fotografen und Dokumentaristen der Nachkriegskünstlerszene, zählten auch Friedensreich Hundertwasser und Arnulf Rainer, mit denen Malli und Pechoc bereits bekannt waren, sowie Ernst Fuchs (* 1930) zu den Gästen im *Roten Apfel*. Als die drei genannten Maler am 17. September 1959 mit einer Ausstellung in der *Galerie nächst St. Stephan* das *Pintorarium*, eine Art *„universeller Akademie aller kreativer Richtungen"*[13], proklamierten, um damit gegen die institutionalisierten Formen künstlerischer Ausbildung zu protestieren (das Plakat hing auch im *Roten Apfel* – siehe Schmellers obige Erwähnung), wurde Malli von Hundertwasser sogar zum (inoffiziellen) „Assistenten" ernannt – ohne dass dies freilich eine bestimmte Tätigkeit nach sich gezogen hätte.[14]

Einige dieser Kontakte, insbesondere zu Rainer und den *Aktionisten*, deren Performances Malli und Pechoc später distanziert gegenüberstanden, sollten sich freilich schneller als erwartet wieder verlaufen. Die anfängliche Dominanz der tachistischen Linie im *Roten Apfel*, die neben Prelog und Brauner-Thage im weiteren Sinne auch Leskowa, Barabbas und Nitsch repräsentierten, zerfaserte ab dem 12. November 1960, als die beiden Junggaleristen ihre bereits im Frühjahr – kurze Zeit nach Pechocs Heimkehr aus Oslo – vollzogene Rückbesinnung auf die Stadtschaftszeichnung der Öffentlichkeit mittels entsprechender Resultatschau, überschrieben *Wien (1957–1960)*, kundtaten.[15] Das Konzept unmittelbar färbig sublimierter Emotion schien nach zwei Jahren ausgereizt, war schlicht *„zu fad"* geworden, wie Malli später lapidar formulierte.[16]

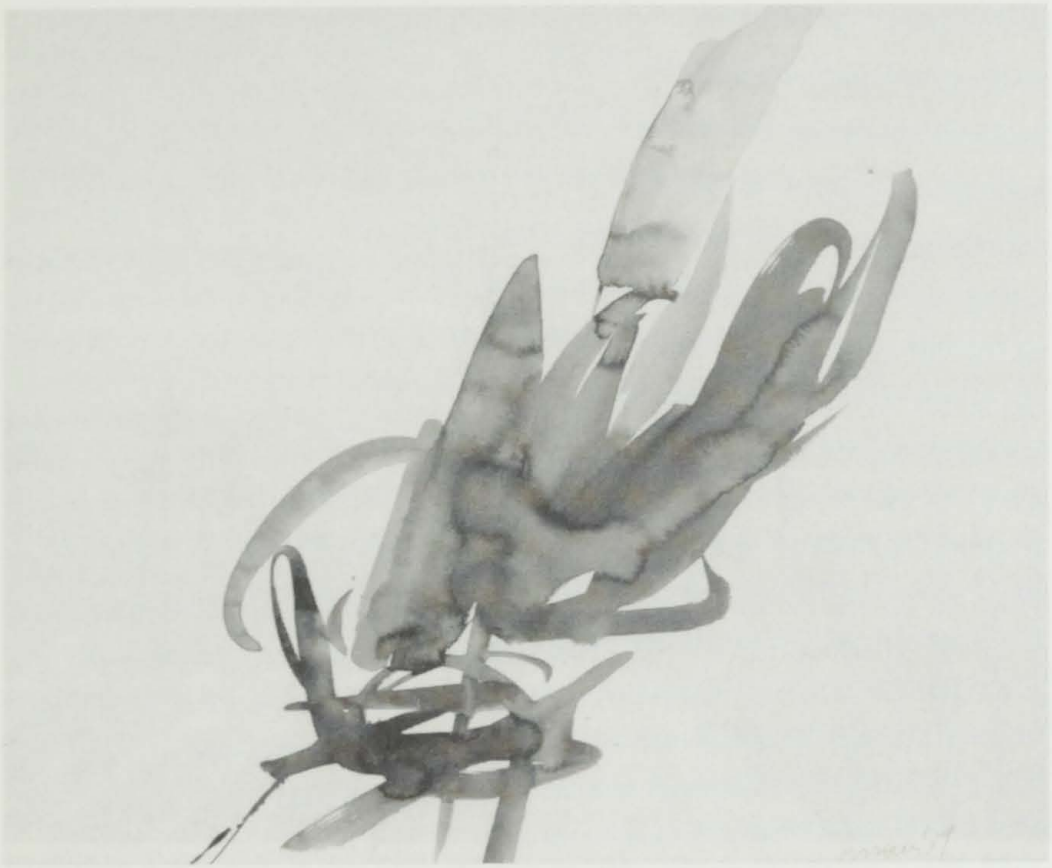
Pechoc führt differenzierter aus:

„Für mich war das eine interessante Phase, die informelle Malerei, von 1958 bis 1960. Aber ich habe dann gesehen, dass ist geistig mehr oder weniger eine Sackgasse. (...)

Man kann da irgendwie aus dem nicht herauskommen. Das ist irgendwie ein Endpunkt. Eine sehr interessante Sache war's. Und ich habe ja dann wieder gegenständlich gezeichnet und gemalt. Das war ein Bruch, und das war so wie ein Verrat. Wir sind dann auch als Verräter bezeichnet worden, von Karl Prantl, dem Bildhauer, und Rainer. Die waren natürlich alle [wie] vor den Kopf gestoßen. Und dadurch ist danach der Kontakt abgebrochen."[17]

Laut Malli bedauerte beispielsweise auch Günther Brus – *„Ihr wart schon so weit und jetzt [macht] ihr wieder so [etwas]!"* – diese radikale ästhetische Kehrtwendung.[18] Mit dem Entschluss, sich künstlerisch konservativ zu geben und damit in Wien gegen den damaligen (Haupt-)Strom der abstrakten Moderne, repräsentiert durch die *Galerie nächst St. Stephan*, anzuschwimmen, ohne sich andererseits der surrealistisch überhöhten Gegenständlichkeit des *Phantastischen Realismus* zu nähern, setzten sie sich die beiden jungen Männer genau zwischen die Stühle der damals wichtigsten künstlerischen Richtungen. In einem Brief an Alfred Schmeller versuchten Malli und Pechoc, ihren Standpunkt darzulegen, abstrakte Techniken – etwa Schraffuren – nun auf naturalistische Zeichnungen anzuwenden; Schmeller nahm den – nicht erhaltenen – Brief mit Interesse zu Kenntnis. *„Und er hat auch gesagt, er hat diesen Brief diesem oder jenem gezeigt. Und dadurch ist das wahrscheinlich auch so stark in Umlauf gekommen, und das hat die noch mehr verärgert."*[19] Ob Malli und Pechoc mit ihrer frühen Rückkehr zur Gegenständlichkeit (die informelle Malerei war Anfang der 60er Jahre international langsam auf dem Rückzug) Impulsgeber für die Rezeption der österreichischen Kunst der 60er Jahre waren – die Gruppen *Wirklichkeiten* und *Figur* (Georg Eisler, Alfred Hrdlicka, Fritz Martinz, Rudolf Schönwald, Rudolf Schwaiger) konnten erst Ende des Jahrzehnts als solche Beachtung finden[20] –, müsste an anderer Stelle untersucht werden. Fest steht, dass etwa Drago Prelog schon im Rahmen der Weihnachtsausstellung 1963 in der *Galerie nächst St. Stephan* präsent war, während den beiden Betreibern der *Galerie zum roten Apfel* dieser Karrieresprung verwehrt blieb. Für Malli blieben Wilhelm Thönys bzw. Ungers thematische Anregungen bis zum teilweisen Ende seiner Tätigkeit als bildender Künstler Mitte der 80er Jahre bestimmend, für Pechoc partiell bis heute.

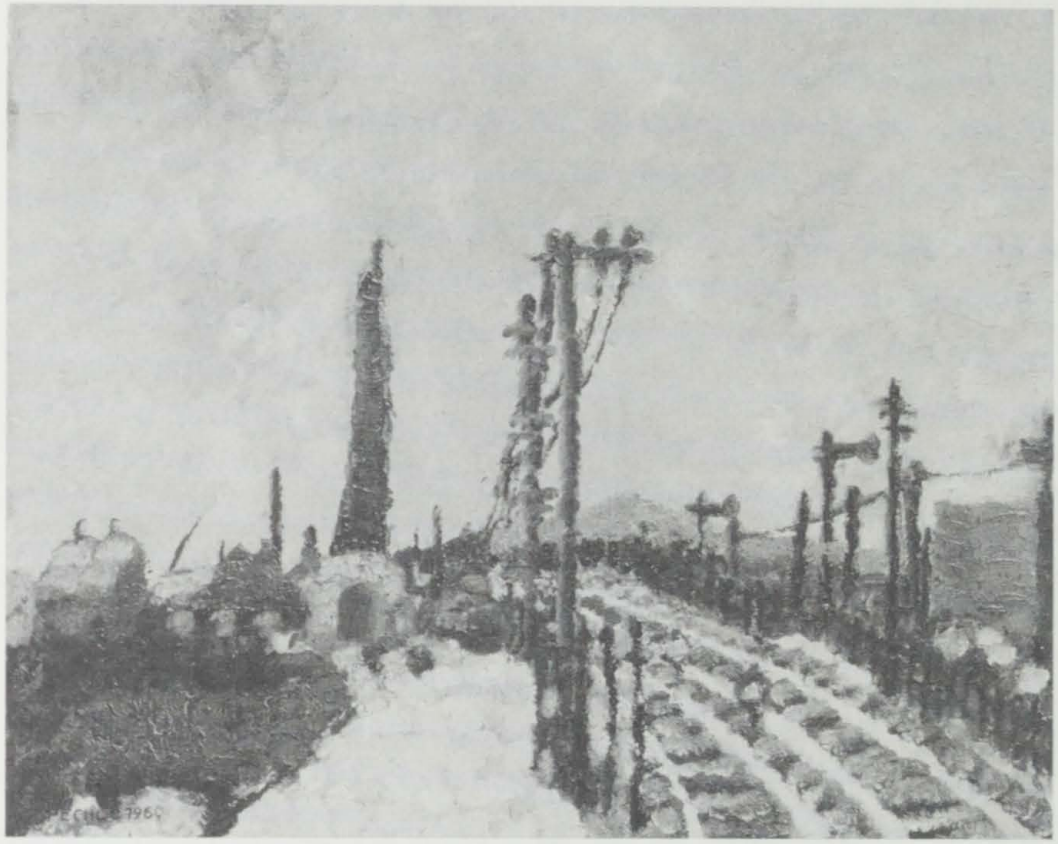
Anton Michlmayr, den es ebenfalls zu Vernissagen regelmäßig in die Landstraßer Hauptstraße verschlug, kam dort, obwohl auch er früher gezeichnet hatte, zu keinerlei Expositionsehren; auch musikalisch betätigte er sich in der Galerie niemals. Die einschlägigen Ambitionen Mallis und Pechocs sahen sich durch des Letzteren Oslo-Aufenthalt und die Arbeit in der Galerie in den Hintergrund gerückt. Mallis im eingangs zitierten Manifest – verfasst offenbar zur Galerie-Eröffnung – angekündigte Jazzabende, Vorträge und Lesungen verharrten vorerst im Zustand theoretischen Wunschdenkens. Galeriebetrieb und Jazz-Interessen wurden jedoch auch schon zu Beginn nicht vollständig separiert. Im November 1959 zeigte Malli im *Roten Apfel* sieben abstrakte, mit *Salute to John Coltrane* überschriebene Aquarelle. Inspiriert war diese Hommage von Coltranes Soli auf der im März und April desselben Jahres für CBS eingespielten Miles-Davis-LP *Kind of Blue* wie auch den dazugehörigen *Liner Notes*, in denen Pianist Bill Evans Parallelen zwischen einer partikulären



Walter Malli: *Salute to John Coltrane,* 1959; Aquarell, 50 x 70 cm.

Art spontaner, irreversibler japanischer Pergamentmalerei und jazzoider Improvisation aufzeigte. Angehörs der meditativen Statik, der modalen Harmonik und Melodik der Musik dieser Schallplatte, die heute den Ruf eines jazzhistorischen Meilensteins genießt, lässt sich der intuitiv-mystische Zugang Mallis durchaus erahnen. Neben anderen LPs von und mit Coltrane war zur Vernissage *Kind of Blue* auch in der originären akustischen Gestalt – vom Plattenspieler aus – zu vernehmen. Das Abspielen von Jazztonträgern, bevorzugt zu Eröffnungen, stellte fürs Erste das einzige für Besucher wahrnehmbare Anzeichen der musikalischen Interessen der Galeriebetreiber dar: *„Für die Ausstellungen haben wir hauptsächlich Platten gespielt, so als Art Hintergrundmusik. Coltrane und Ornette Coleman und was wir halt damals gehabt haben. Aber Konzerte in dem Sinn haben wir dort keine gegeben. Das war ein anderer Raum, dort haben wir nur für uns gespielt."*[21] Mallis Erinnerung wird von Pechoc ergänzt: *„Wir haben einfach gespielt, und wenn zufällig wer gekommen ist, hat er's gehört. Aber es war keine öffentliche Sache."*[22]

Unmerklich hat ein gerne kolportierter Mythos (weitere) Risse bekommen: Die in Entwicklung begriffene Wiener Jazzavantgarde war medial niemals wirklich isoliert. Zumin-



Richard Pechoc: *Simmeringer Bahnhof*, 1960; Öl, ca. 30 x 35 cm.

dest Malli verfolgte zu jener Zeit als eifriger Jazzmagazin-, im Besonderen *Jazzpodium*-Leser (seit 1955!) und Schallplattenhörer durchaus mit, wie das „New Thing" die US-amerikanische Jazzszene in Aufruhr zu versetzen begann. Wie in Kapitel 3.2.2.1.1 angesprochen, waren ihm bereits in den 50er Jahren in Radiosendungen Cecil Taylor und Steve Lacy, aber auch Bob Graettingers *City of Glass* zu Ohren gekommen.[23] Auch Coleman wurde schon vor der Dekadenwende im *Hot Club de Vienne* rezipiert; *The Shape Of Jazz To Come*, aufgenommen im Mai 1959, war Anfang der 60er Jahre Mallis erste selbst erstandene Schallplatte des Altsaxophonisten. Und schon im Oktober 1961 bzw. November 1962 waren zudem die *Jimmy Giuffre 3* (mit Paul Bley und Steve Swallow) und das Quartett John Coltranes live in Wien zu hören – selbstverständlich waren diese Konzerte für Malli, Pechoc und Michlmayr Pflichttermine. 1988 von Klaus Peham darauf angesprochen, ob diese frühen Eindrücke des neuen Jazz auch Einflüsse bedeuteten, also Vorbildcharakter hatten, relativiert Malli freilich:

> *„Nein (...). Es passierte gleichzeitig und unabhängig von Amerika. Es war ganz einfach in uns drinnen. Die ersten bei uns erhältlichen Coleman-Platten waren dann eigentlich nur eine Bestätigung für unser Tun. Der sogenannte Free Jazz war in Wien in den*

verschiedenen später Beteiligten sozusagen schon früher und voneinander autonom vorhanden."[24]

3.2.2.2.2. Karl Anton Fleck und das Konzert im *Forum Stadtpark* 1961

Karl Anton Fleck[1], geboren am 9. Juni 1928 in Wien, gestorben am 5. Dezember 1983 ebenda, gelernter Graphiker und Tiefdruckretuscheur, zudem Absolvent von Walter Heidrichs *Institut für Jazzmusik* und (u. a. von Hans Koller) gefragter Drummer in Wiens Nachkriegsjazzszene, der auch im *Strohkoffer* gejamt hatte, versuchte in jener Zeit, nach seinem 1958 beendeten fünfjährigen Aufenthalt in Schweden, wieder Anschluss an österreichische Künstlerkreise zu finden. Nach mehreren Expositionen im Kunstmuseum im schwedischen Hälsingborg stellte die am 27. März 1961 eröffnete[2], zusammen mit dem mit ihm in der Galerie aufgetauchten Wilfried Zimmermann (* 1930) arrangierte Werkschau im *Roten Apfel* die erste Präsentation seiner Bilder auf heimatlichem Boden dar. Wie auch Zimmermann malte Fleck in diesen Jahren abstrakte, dem Tachismus angenäherte Aquarelle[3] und noch keineswegs jene berühmt-berüchtigten (Selbst-)Porträts, mit denen er ab dem Ende der 60er Jahre auf sich aufmerksam machte. Nicht nur deshalb dürften er, Malli und Pechoc korrespondierende Wellenlängen konstatiert haben: Der Weg von der Fachsimpelei über Jazzmusik zum Gespräch auf den Instrumenten war nicht weit, und unversehens, noch im selben Monat, sah sich Fleck als nunmehriger Dritter im Session-Bunde auch in seinen musikalischen Ambitionen in den Kreis der *Galerie zum roten Apfel* integriert. Karl Anton Flecks wesentlichster Beitrag sollte ein katalytischer sein: Er reaktivierte indirekt den in Malli seit 1956 schlummernden Schlagzeuger, indem er den Kontakt zu seinem Schwager Eduard Fahsl (1925–1985) herstellte, seines Zeichens ebenfalls Jazzdrummer und Angestellter eines Instrumentenverleihs, später sogar dessen Inhaber. Malli und Pechoc nützten stante pede die Gelegenheit, ihr Instrumentarium – noch immer war das Pianino für beide zentrales Session-Instrument – zu erweitern: Alsbald stand ein Schlagzeug-Set in der Galerie, wohin Malli der musizierfeindlichen, da dezibelempfindlichen Umgebung seiner eigenen Kemenatenwände entfliehen konnte. Das Problem fehlender Übungsräume konnte noch 1961 durch die Übersiedlung in eine Gemeindewohnung im XXIII. Bezirk, in der Malli noch heute lebt, weiter entschärft werden. Ab dem Wintersemester 1961/62 inskribierte Malli sogar drei Semester lang als außerordentlicher Hörer klassischen Schlagwerkunterricht bei Richard Hochrainer an der Musikakademie[4], wodurch Übungszimmer im Hochschulgebäude benützt werden konnten.

Die Sessions mit Karl Anton Fleck bedeuteten in jedem Falle einen Aktivitätsschub, einen Impuls, der sich – wohl unerwartet – als so kräftig erwies, dass er Malli und Pechoc nun tatsächlich erstmals ins Rampenlicht einer bewusst rezipierenden Öffentlichkeit beförderte. Bezeichnenderweise freilich nicht in Wien.

Karl Anton Fleck: ohne Titel, um 1960; Tusche auf Papier, 34,4 x 49,6 cm.

Der Mai des Jahres 1961 bescherte Malli und Pechoc gleich mehrere Premieren: Am Abend des 5. jenes Monats wurde in der *Neuen Galerie* im Grazer Landesmuseum *Joanneum*, der seit 1956 Walter Koschatzky als Leiter vorstand, mit der bereits drei Jahre zuvor in der Himmelpfortgasse gezeigten Ausstellung *Wien mit der Feder gezeichnet* Mallis und Pechocs erste Werkschau außerhalb der Bundeshauptstadt eröffnet. Und: Einen Tag nach Ende jener Exposition, am Sonntag, dem 28. Mai 1961, um 10.30 Uhr vormittags[5], wurde das junge *Forum Stadtpark* Schauplatz des allerersten Konzerts der Wiener Freiimprovisatoren. Die dritte Veranstaltung im Rahmen der dortigen *Jazz-Matineen*-Reihe bestritten Malli und Co. zusammen mit einem im Jahr davor entstandenen Trio, dem der Grazer Gebrüder Josel, bald eine der Paradeformationen des österreichischen Jazz der 60er Jahre.[6] *„Das hat sich so ergeben, daß der Malli diesen [Friedrich] Körner* [selbst Jazztrompeter und ab 1965 Vorstand des Jazzinstituts an der Grazer Musikakademie; Anm.] *(...) gekannt hat, von seiner Grazer Zeit her. Und der hat die musikalische Leitung* [des Musikreferats; Anm.] *des* Forum Stadtpark *[inne]gehabt. Und der Malli hat ihn halt angesprochen, gefragt, ob er ein Konzert mit uns macht, und er hat zugesagt"*, rekapituliert Pechoc.[7]

Eigens zu diesem Ereignis konstituierte sich das nach alter Jazzkonvention nach ihm, dem akustisch dominanten Pianisten, benannte *Ahmad Pechoc Trio*, bestehend aus Pechoc (auch am Guiro), Malli (Schlagzeug) und Fleck (Congas und Bongos). Malli berichtet, dass es sich bei dieser Besetzung um ein Ad-hoc-Aufgebot handelte. Ursprünglich habe Peter Pongratz, der erwähnte Kommilitone an der *Kunstgewerbeschule*, der bis zu seiner Übersiedlung an die Wiener *Akademie der bildenden Künste* 1960 in der Grazer Szene[8] – etwa bei den *Murwater Ramblers*[9] (an deren Sessions auch Malli während seiner nunmehr sporadischen Heimat-Aufenthalte zuweilen partizipierte) – als Schlagzeuger aktiv war, den Wunsch geäußert, zu diesem Termin die Trommeln zu rühren; aufgrund pekuniärer Illiquidität hatte sich Malli jedoch gezwungen gesehen, sein Tenorsaxophon, das er bis dahin zu jenem Konzertereignis zu blasen beabsichtigt hatte, zu verkaufen, wodurch er selbst auf den Schlagzeugschemel vorrückte.[10] Laut Malli war dieser „musikalische" Kontakt zu Pongratz einmaliger Natur; er selbst hätte ihn nie spielen gehört, geschweige denn selbst mit seinem Malerkollegen musiziert. Auch Toni Michlmayr gibt indessen zu Protokoll, zum Mitspielen eingeladen worden zu sein; wie so oft hätte er allerdings aufgrund anderweitiger Engagementverpflichtungen absagen müssen.[11]

So weit, so gut: Nach dem Auftritt des durch den Vibraphonisten Walter Seitinger zum Quartett erweiterten *Josel-Trios* wussten an jenem Vormittag des 28. Mai 1961 also weder Publikum noch Veranstalter, was im zweiten Set auf sie zukommen würde. Das Auditorium wurde mittels eines kurzen verbalen Präliminares des Jazzexperten und langjährigen Grazer Radiomoderators Harald Rauter auf das da dräuende musikalische Ereignis vorbereitet. Es wurde wie die erste Hälfte des Konzerts von Horst Brückl, dem bereits erwähnten ehemaligen *Kunstgewerbeschule*-Kollegen Walter Mallis, der unter den Zuhörern weilte, aufgenommen und später von Pechoc privat auf Platte gepresst.[12] Ob ihres aufschlussreichen programmatischen Inhalts wird die Ansage nachfolgend zur Gänze wiedergegeben:

„Nun, was Ihnen jetzt bevorsteht, kann ich Ihnen nicht genau sagen, denn mir wurde nicht der Vorzug zuteil, eine Kostprobe des musikalischen Könnens des Pechoc-Trios *zu hören. Aber ich darf Ihnen sagen, es wird auf jeden Fall etwas ganz anderes* [als das vorangegangene *Josel-Trio;* Anm.]*, und etwas ganz anderes, als Sie bisher gehört haben. Das* Ahmad Pechoc Trio *besteht aus Ahmad Pechoc, Piano, Muhammad Malli und Anton Fleck, also lauter waschechte[n] Mohammedaner[n]; die spielen Perkussionsinstrumente, Sie sehen hier Schlagzeug, Conga-Trommeln und Bongos.*

Nun, ich hatte das Glück, in einem kurzen Interview mit Meister Pechoc folgendes zu erfahren, was er selbst über seine Musik sagt: ‚Unsere Musik ist nicht aus der Genis [wahrscheinlich trotz nachfolgendem Pleonasmus gemeint: Genese; Anm.] *einer Entwicklung [entstanden], die einen vorhandenen Stil fortsetzt, da die programmlose Gestaltung unserer schöpferischen musikalischen Aussage in freiem Zusammenspiel parallel mit der archaischen Behandlung des Klaviers geht. Die gebrachten Stücke sind entweder frei erfunden oder normale Jazzthemen, über welche ohne Rücksicht auf die harmonische Struktur improvisiert wird. Es ist nicht Sinn unseres Musizierens, krampfhaft etwas Neues kreieren zu wollen, sondern es genügt uns die Eigenständigkeit unserer Aussage.'*

Also wenn Sie's jetzt noch nicht wissen, dann werden Sie in Kürze hören, um was es sich handelt. Ich möchte noch hinzufügen, die Herren sind eigentlich Maler, und ich glaube, sagen zu müssen, daß sie ihre Ausdrucksweise von der Malerei auf die Musik übertragen haben [Gelächter im Publikum; Anm]. *Sollte das nicht stimmen, bitte klären wir das hinterher. Das* Ahmad Pechoc Trio*!"*[13]

Im einfallenden Applaus erklingen die ersten Takte dessen, was unter Insidern gerne als erstes Konzert frei improvisierter Musik in Österreich bezeichnet wird, als solches in die hiesigen musikgeschichtlichen Annalen bis dato freilich keineswegs Eingang gefunden hat. Lässt man die Diplomarbeit von *Josel-Trio*-Bassist Anton Bärnthaler und die bloße Nennung in Christine Riglers *Forum Stadtpark*-Dokumentation beiseite[14], so scheint das Ereignis nur ein einziges Mal an relevanter Stelle auf: Elisabeth Kolleritsch geht in ihrer detailfreudigen chronologischen Dokumentation des *Jazz in Graz* freilich nur in beiläufiger Kürze auf die konzertante Mitwirkung des *„Ahmad Pechock* [sic!] *Trio"* an der *Forum Stadtpark*-Matinee ein, indem sie auszugsweise ebenfalls Rauters Text (der ihr im Manuskript vorlag) und dieselben Konzertrezensionen zitiert, die sich auch unten wiedergegeben finden. Hinweise auf den weiteren Werdegang der Musiker und die musikhistorische Stellung dieses Konzerts vermisst man an dieser Stelle gänzlich.[15] Nun, wie viel ist dran an jenem Postulat einer konzertanten österreichischen Free-Jazz-Premiere durch das *Ahmad Pechoc Trio*, was Legende? Lassen wir, bevor wir uns der Musik selbst zuwenden, die Anwesenden, sowohl auf ausübender als auch auf rezipierender Seite, ihre damaligen Eindrücke wiedergeben. Mallis Erinnerungen lesen sich im Interview von 1988 folgendermaßen:

Das erste Free-Jazz-Konzert Österreichs und eines der frühesten Europas: Das *Ahmad Pechoc Trio* mit (v. l. n. r.) Walter Malli (Schlagzeug), Karl Anton Fleck (Bongos, Congas) und Richard Ahmad Pechoc (Klavier) im *Forum Stadtpark*, Graz, 28. Mai 1961. Foto: Horst Brückl.

„Nach einigen Stücken in Latin-Groove spielten wir Monk-Tunes in eigenen Bearbeitungen, die nicht den ursprünglichen Akkordfolgen entsprachen. Das Publikum zeigte massive Ablehnung; daß da auch die Lokalpresse kräftig dreinschlug, hat uns natürlich besonders gefreut. (...) Die Reaktionen waren uns Bestätigung genug, daß wir ‚richtig lagen'."[16]

Richard Pechoc präzisiert aus seiner Sicht:

„Die erste Nummer, glaube ich, die war vollkommen unbekannt, abstrakt. Und dann ist mir das im Kopf plötzlich angeklungen, diese Melodie von Monk. (...) Es war schon stark ein Gerüst für das ganze Stück, diese Melodie, formal. Wir haben aber nicht in Chorussen gespielt, sonst hätten die sich ja nicht so aufgeregt. (...) Ich habe das im Ohr gehabt, und das ist einfach rausgekommen. Aber natürlich auf meine Weise; das haben die als Verballhornung, Entweihung empfunden, das Publikum, daß der Titel da nicht mehr genau stimmt."[17]

Die Reaktionen der Gegenseite, die *„kräftigen Dreinschläge"* der Kritiker, lasen sich tatsächlich als veritable Verrisse. *Jazzfreunde ergriffen die Flucht,* titelte im *Grazer Montag* der folgende kurze Bericht:

> *„In Graz stellte sich gestern das Ahmad-[P]echok-Trio aus Wien vor und erzielte bereits nach wenigen Takten einen Knalleffekt: Gut ein Drittel der Zuhörer verließ den Saal, um sich vor dem systemlosen und ziemlich lautstarken ‚avantgardistischen Experiment' in Sicherheit zu bringen. Da aber das musikalische Können mit der Begeisterung nicht Schritt hielt, muß der Versuch – abgesehen von zeitweiser interessanter rhythmischer Arbeit der Conga- und Bongotrommeln – als mißlungen betrachtet werden."*[18]

Im Wesentlichen inhaltsgleich vermeldete die *Kleine Zeitung,* als einziges Positivum der Trio-Darbietung sei *„ein geringer Ansatz zu avantgardistischem Jazzmusizieren – die Sprengung der starren Formen übernimmt der Jazz von der neuen Musik* [sic!] *– konstatiert. (...) Den Zuhörern genügte ein schlecht angeschlagenes, technisch bescheidenes und wenig phantasievolles Klavierspiel, ein rhythmisch unbeständiges, swingloses Schlagzeug – der etwas sicherer spielende Anton Fleck war in der afrokubanischen Schlußnummer der einzige Lichtblick – (...) nicht."*[19]

Fleck, Malli und Pechoc hatten also ihren Bilderbuch-Eklat. Bei allem Amüsement und vordergründigem Interesse an den damaligen Ereignisumständen sollte allerdings der eingehenden Betrachtung der Musik selbst und der Frage, wie frei, wie abstrakt, wie traditionell sich diese gerierte, Priorität zukommen. Anhand des erwähnten, aufgrund des Risses des Mikrophonkabels[20] nach dem dritten Stück Torso gebliebenen Konzertmitschnitts lassen sich exakte Aussagen zum seinerzeitigen musikalischen Entwicklungsstand der Wiener Avantgardisten, die sich selbst signifikanterweise keineswegs als solche bezeichneten, tätigen.

Das erste, 6'45" dauernde Stück erweist sich tatsächlich als absolut vorgabenfrei improvisiert. Malli etabliert am Becken einen mittelschnellen (Viertelnote = ca. 160 bpm), swingenden Viervierteltakt, setzt mit dem Hi-Hat jeweils den zweiten Akzent hinzu, um sich an den Tom-Toms – noch sehr marschartig – mit Fleck an den Bongos einen dialogischen Schlag-abtausch zu liefern. Nach 55' endet jene „Introduktion", Pechoc setzt mit sperrigen, klobigen, unüberhörbar von Thelonious Monk inspirierten Akkorden ein. Diese scheinen anfangs in typischer Monk'scher Sparsamkeit ein abstrahiertes Bluesschema in G zu markieren, nach zwölf vage nachvollziehbaren Takten zerfasert das pianistische Geschehen jedoch gänzlich. Pechoc lehnt sich auch in weiterer Folge in Gestik und Vokabular stark an Monk an: Aussparungen, deszendierende Läufe und rhythmisch steife, dissonante, sept- und nonenträchtige Tonballungen, die gegen Ende sogar andeutungsweise clusterähnliche Dichte erreichen, prägen das Klangbild. Verschränkt wird dieser freie assoziative Fluss Monk'scher Vokabeln (erneut) mit repetitiven Konsonanzblöcken sowie zitathaften motivischen Andeutungen à la Dave Brubeck, unterbrochen auch von quasi-kontrapunktischen, um *swing* – meist vergeblich – bemühten Single-note-Linien. Dann und wann verfestigt sich der Ideenfluss – mitunter auch provoziert durch kurzfristige periodische Akzente Mal-

lis – zu einer quasi-motivischen Akkordgruppe, die einige Sekunden lang repetiert und permutiert wird, ehe sie wieder im freien Spielgeschehen aufgeht. Dessen vertikale Fixierung wirkt gegenüber den Aufnahmen von 1958/59 ansatzweise aufgeweicht, was zusammen mit dem – unter nunmehriger Ausnützung auch der höheren Klavierlagen – wesentlich flexibleren Umgang mit dem akkordischen Material den Höreindruck abwechslungsreicher gestaltet, wenn ihn auch technische Mängel und die „suchende" Unsicherheit Pechocs nach wie vor beeinträchtigen. Harmonisch sind weder modal noch tonal Zentrenbildungen zu eruieren. Mallis *Beat* bleibt das gesamte Stück über präsent, an den Trommeln akzentuiert und reagiert er jedoch gänzlich frei; Fleck dürfte während des Piano-Solos pausieren: Seine Trommeln sind nicht zu hören. Trotz des beibehaltenen Basismetrums und der so planvoll scheinenden dramaturgischen Anlage von Beginn und Schluss der Piece dürften jene knapp sieben Musikminuten tatsächlich dem Prinzip totaler Improvisation entsprechen.

Die zweite Piece bringt die offizielle Bestätigung für Pechocs offenbar seit 1958/59 erfolgte Thelonious-Monk-Rezeption. Er und Malli – Fleck ist offenbar aufgrund von Aufnahmemängeln kaum zu hören – warten dem Publikum mit einer dreieinhalbminütigen Version von Monks wenig bekannter, erstmals im Mai 1952 aufgenommener Komposition *Let's Cool One* (3'32") auf.[21] Jazzorthodox im „Sandwich-Format" (Thema – Improvisation – Thema) angelegt, beginnt die Nummer mit der Themen-Exposition. Die original in 32-taktiger, dreiteiliger Liedform (AABA) disponierte Motivgruppe wird hier von vom Pianisten – wahrscheinlich nur zum Teil beabsichtigt – auf 26 Takte verknappt. Während Pechocs improvisatorischem Exkurs wird die viervierteltaktige Basis allein von Malli aufrechterhalten, der Pianist setzt seine Töne unter gleichermaßen vollständiger wie selbstverständlicher Ignorierung der Themenharmonien und -motive sowie (etwaiger) metrisch-periodischer Zäsuren, lässt seine Akkordgebilde und Passagen-„Wischer" frei wuchern, um sogar ein – sicherlich unbewusstes – Faible für metrische „Quereinstiege", das unvermittelte Wiederaufgreifen der A-Teile in der Taktmitte, an den Tag zu legen. Nur ab und zu klinkt sich das Piano in den vom Schlagzeug markierten Viervierteltakt ein und versucht, in linearen Strukturen zu swingen. Auch zitathafte Einwürfe und Brubeck'sche Akkordik sind wieder zu hören; interessanterweise gibt sich Pechoc hier wesentlich weniger „monkish" als zuvor.

Im Interview weist der Pianist selbst darauf hin, *Let's Cool One* von der im August 1958 für *Riverside* eingespielten Monk-LP *Misterioso*, die er irgendwo gehört hatte, allerdings nicht selbst besaß, im Gedächtnis abgepaust zu haben. Seine Aussage, dass ihm *„die Melodie plötzlich im Kopf angeklungen"* sei, wird jedoch durch die einschlägige Absichtserklärung im eingangs verlesenen Text wie auch durch die Vermutung, dass sich dieses Thema in Pechocs „Repertoire" befunden haben muss, relativiert. Mehr- bis oftmaliges Probieren war wohl unabdingbare Prämisse dafür, Monks Themenharmonien dem Gehör nach weitgehend nahe zu kommen; allein das „Abrufen" des „gespeicherten" Themas erfolgte also offenbar spontan. Die Integration bestimmter Themen war, so berichten Malli und Pechoc übereinstimmend, keineswegs abgesprochen, für die musikalische Sessiontätigkeit

damals jedoch nicht ungewöhnlich. Worin Pechocs Erinnerung auf jeden Fall Recht behält, ist die nunmehrige Publikumsreaktion: In das nur mehr schüttere Beifallsgeklatsche mischen sich grelle Pfiffe.

Das dritte Stück bringt prinzipiell keine neuen Erkenntnisse: Es handelt sich um eine eigenwillige Version von Sonny Rollins' Moll-Blues *Blue Seven* (4'26"; Viertelnote = ca. 126), entstammend der 1956 aufgenommenen LP *Saxophone Colossus*, die Pechoc 1960 erworben hatte. Somit endet das erste Set. Laut Pechoc wurde nach der Pause ungefähr noch einmal so lange musiziert, vermutlich folgten also weitere drei oder vier Stücke. Walter Malli glaubt sich daran zu erinnern, dass das Konzert mit einem von afrokubanischen Rhythmen inspirierten Stück schloss (hierauf bezog sich 1988 offenbar seine *„Latin-Groove"*-Erinnerung). Pechoc hätte im Zuge dieser Piece auch zum Guiro gegriffen, Malli sich an die Congas und Fleck an die Bongos gesetzt; eines der in Pechocs Besitz befindlichen Fotos vom *Forum Stadtpark*-Auftritt, das das Trio in exakt dieser, rein percussionistischer Besetzung zeigt, sowie der oben zitierte Bericht der *Kleinen Zeitung* bestätigen dies.

Auch wenn es so manchem Leser als müßiges Spiel mit verbalen Schablonen erscheinen mag, so sei doch im Folgenden die Frage diskutiert, inwiefern sich die eben grob analysierte Musik zum stilistischen Sammelbegriff „Free Jazz" in Beziehung setzen lässt.

Was diesbezüglich sehr wohl zögern lässt, ist der Umstand, mit der Subsumtion der Musik des *Ahmad Pechoc Trios* in die Free-Jazz-Schublade diese mit Ornette Coleman oder Cecil Taylor prinzipiell auf eine Stufe zu stellen, was in Anbetracht der mangelnden Individualität und originären Qualität fragwürdig erscheint. Die medialen *„Dreinschläge"* waren keinesfalls Resultate skandalträchtiger Ignoranz, die Musiker keine verkannten Genies oder anderweitige „Märtyrer der Avantgarde". Die idiomatische Nähe der Musik zum Jazz (auch durch die Einbeziehung traditionellen jazzthematischen Materials) implizierte eo ipso dessen Rezeptionskriterien, diese konnten – aufgrund primär beim dominanten Pechoc fehlender, hiefür aber nötiger technischer Fertigkeiten – und wollten freilich nicht erfüllt werden. Ein unsicheres ästhetisches Hybridprodukt wurde hier folglich zu Gehör gebracht, getragen von der Liebe zum modernen Jazz einerseits und dem unbestimmten, heute halbherzig wirkenden Drang, dessen Regulative zu transzendieren, andererseits. Im Gegensatz zu Coleman und etwa auch Joe Harriott hatten Malli, Pechoc und Fleck 1961 kein klar konturiertes Konzept freier Improvisationsmusik vorzuweisen.

Immerhin aber sprach Pechoc in der von Rauter vorgetragenen Präambel explizit von *„freiem Zusammenspiel"*. So unausgegoren, unfertig, wenig überzeugend sich also die Musik auch anließ, nach Ansicht des Skribenten muss derartigem subjektiven Zweifel Nachrang gegenüber den trockenen musikimmanenten Fakten eingeräumt werden. Diese bekunden, dass 1961 in offiziellem Rahmen Musik präsentiert wurde, deren Materialbehandlung (wenn auch nicht der am Explorationsgrad Cecil Taylors zu messende Materialstand) sich sogar avancierter zeigte als die zur gleichen Zeit entstehenden Quartett-Aufnahmen Ornette Colemans, jene Musik also, die sich in den USA anschickte, vorerst als „New Thing" bezeichnet zu werden.[22] Das erste, themenlose Stück scheint gänzlich dem

Augenblick entsprungen zu sein. In den spontanen Versionen von *Let's Cool One* und *Blue Seven* werden weitestgehend determinierte Teile nur metrisch fixierten, ansonsten aber völlig unabhängigen, frei aus dem Vokabular des modernen Jazz schöpfenden Improvisationseinheiten gegenübergestellt – weiter war Anfang der 60er Jahre auch Ornette Coleman nicht.[23] Weshalb der Schluss zulässig scheint: Ja, Österreich erlebte 1961 in Graz nicht nur seinen ersten Auftritt frei improvisierender Musiker, sondern sein erstes Free-Jazz-Konzert. Die schon für 1958 postulierte prinzipielle ästhetische Initiation des Begriffs erfährt hiermit eine aposteriorische Bestätigung.

Auch in innerösterreichischer Sicht fällt der Vergleich eindeutig aus: Stellt man das erste Stück des Konzerts im *Forum Stadtpark* dem in Kapitel 2.2.5 abgehandelten *Explosion I* des Dieter-Glawischnig-Trios von 1963 gegenüber, so gibt sich dieses vor allem durch den strikt beibehaltenen tonalen Bezug entscheidend traditionsloyaler. Auch der Kommentar Ewald Oberleitners, wie Dieter Glawischnig[24] Ohrenzeuge des Konzerts des *Ahmad Pechoc Trios* am 28. Mai 1961, bestätigt dies und gibt dabei noch einmal aufschlussreich Einblick in die Gemütslage des *Forum Stadtpark*-Publikums:

> *„Das war eigenartig. Ich war noch nicht reif für diese Musik, muss ich ehrlich sagen. Für mich war das manchmal so, als ob es nicht ernst gemeint wäre. Das war sehr interessant, aber irgendwie waren die schon ziemlich viel weiter, wahrscheinlich. Wir haben uns noch selbst viele Regeln auferlegt beim Spielen. (...) Ich weiß nicht, wie der Background dieser Musiker war, aber ich glaube, das war auch der Grund, dass sie eben nicht diesen Background gehabt haben wie die Grazer Musiker, von der Ausbildung her, dass sie einfach viel leichter einen anderen Weg gegangen sind. Wenn man Musik studiert und lernt, spürt man immer noch eine gewisse Verantwortung zur Musik, zu den gegebenen Regeln und Vorgaben, und man bricht sie nicht so leicht, wie wenn man sie einfach vollkommen ignoriert. (...) Weil die Musiker damals waren Jazzmusiker, die in der Musik schon präsent waren, während das Trio in der Jazz-Szene vorher nicht präsent war, sondern einfach gleich mit ihrer Musik da gestanden ist. Das war der Unterschied. Natürlich gibt es dann gleich Ressentiments, jeder glaubt natürlich, das, was er sich erworben hat, das wird jetzt verraten. Seine Ausbildung. (...) Und dadurch waren auch, glaube ich, die Kontakte ziemlich erschwert."*[25]

Vermutlich auch aufgrund dieses Konzerts und der so offenbar gewordenen Auffassungsunterschiede gab es zwischen den Wiener und den Grazer Experimentatoren in den folgenden Jahren kaum verbalen oder musikalischen Austausch, wiewohl dies – aufgrund der steirischen Wurzeln Walter Mallis oder schlicht und einfach aufgrund der zumindest verwandten Anliegen – logisch gewesen wäre.

Sogar in der Bundeshauptstadt echote der konzertante Ruf des *Ahmad Pechoc Trios* in schwachen Fortpflanzungsausläufern aus dem medialen Blätterwald. Alfred Schmeller vermeldete am 12. Juni im *Kurier, frisches Obst* von Malli und Pechoc im *Roten Apfel* gesichtet zu haben, und *„dazu die Musik, die M. Malli und A. Pechoc dem Grazer Stadtparkforum*

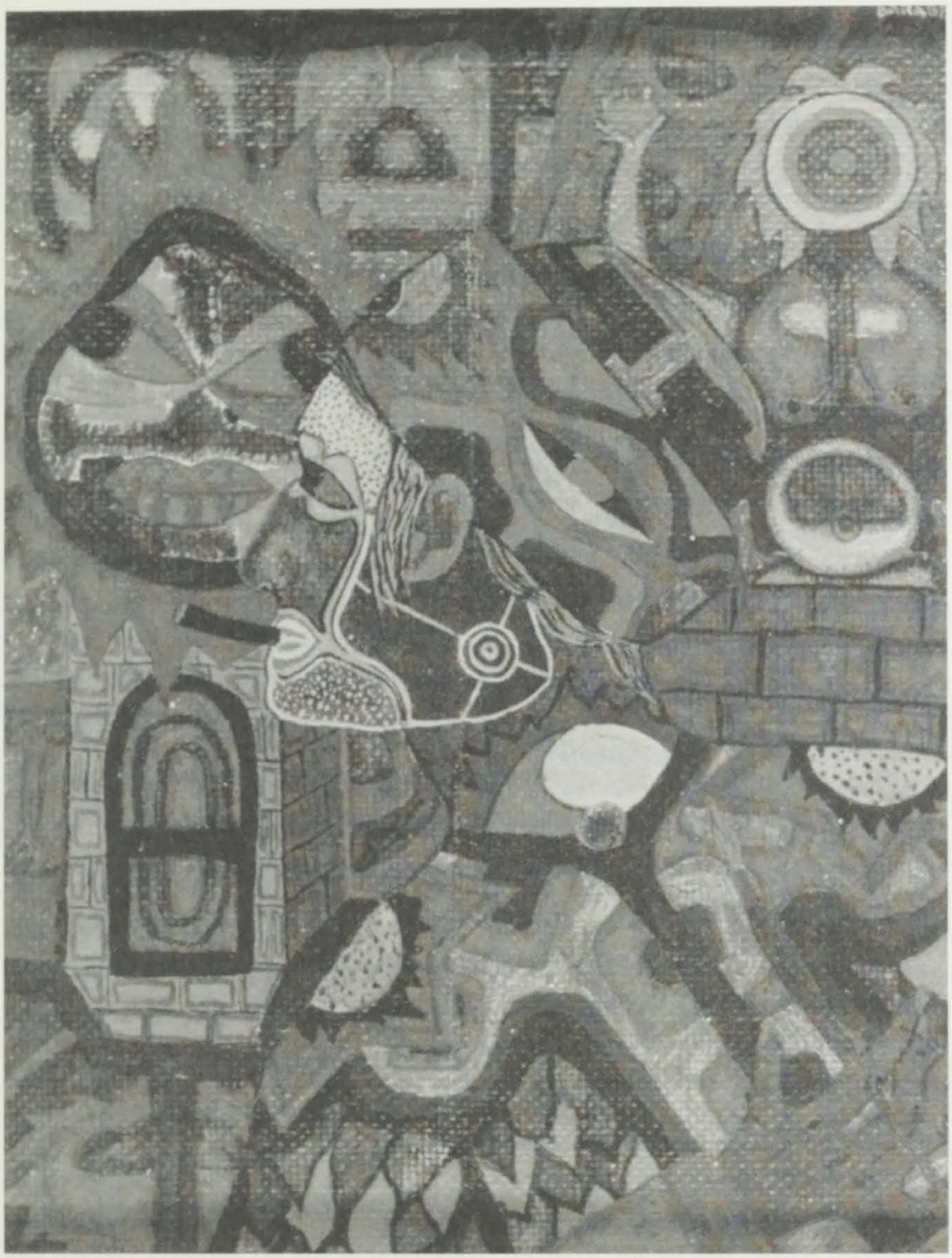
vorgespielt haben"[26] – ein Hinweis darauf, dass die Galeriebesucher nun sehr wohl dann und wann die Hausherren bei ihrer Session-Arbeit zu Gesicht und Ohr bekommen konnten. Am Eintagsfliegencharakter des Grazer Auftritts – der hiermit antizipierend verkündet sei – änderte dies freilich nichts. Ähnlich ambitionierte, in Profilierung begriffene Kulturstätten wie das *Forum Stadtpark* fehlten in Wiens konservativer Musikszene. Zwei Jahre sollten vergehen, ehe Malli und Pechoc sich zumindest halböffentlich wieder hören lassen konnten. Die mittlerweile scheiternden Versuche einer Präsentation vor Publikum resultierten zumindest in anekdotenträchtigem Erzählstoff.

Als durchaus augenfällig erwies sich im Umfeld des Grazer Konzerts, dass sich keiner der Partizipanten oder Rezipienten, weder Richard Pechoc noch der seinen Text verlesende Harald Rauter, noch einer der Rezensenten, bemüßigt fühlte, die Musik des *Ahmad Pechoc Trios* mit einem bestimmten Begriff zu belegen: Warum auch, apperzeptive Neologismen waren in jenen Jahren noch gar nicht verfügbar: Der Begriff „Free Jazz" befand sich zwar bereits im Geburtsstadium (Colemans LP war bereits aufgenommen, jedoch noch nicht veröffentlicht), war aber noch lange nicht zum abstrahierenden Terminus für verschiedenste traditionstranszendierende Tendenzen avanciert – ja, noch nicht einmal „New Thing" war als Bezeichnung gebräuchlich, wurden doch die einzelnen musikalischen Revolutionäre zu diesem Zeitpunkt noch kaum kollektiv als Protagonisten einer neuen Bewegung, einer jazzhistorischen Peripetie wahrgenommen. Dafür war die Zeit erst um die Mitte der 60er Jahre reif. Dies mag auch der Grund dafür gewesen sein, dass Malli, als er mit Horst Brückl 1962 in London weilte[27], um u. a. in den Dockvierteln Aquarellstudien zu betreiben, und dort nicht nur im berühmten *Ronnie Scott's* das Quartett des Tenorsaxophonisten und Flötisten Tubby Hayes, sondern in einem anderen Etablissement niemand Geringeren als Joe Harriott höchstpersönlich (mit Trompeter Shake Keane, Bassist Cooleridge Goode und Schlagzeuger Phil Seamen) zu hören bekam, er keineswegs die Begriffe *Abstract Jazz* oder *Free Form* im Gepäck mit nach Hause nahm, um sie dort seiner Musik überzustülpen. Auch wenn er sehr wohl die Parallelen zwischen Harriotts Musik und der eigenen Sessionarbeit sah und im Interview meint:

> *„Joe Harriott habe ich schon gekannt aus der Literatur. (...) Das war unglaublich überzeugende Musik. Der Phil Seamen war sehr frei damals schon, er hat eigentlich das freie Spiel nach Elvin Jones schon total draufgehabt, ganz aufgelöst. (...) Das war für uns damals natürlich sehr beeindruckend, dass es das auch dort gibt, das hat uns natürlich auch bestärkt in unseren Sachen."*[28]

3.2.2.2.3. Claus Barabbas

Wie Karl Anton Fleck zählte auch Claus Barabbas zum Kreis der durch ihre Ausstellungstätigkeit im *Roten Apfel* mit Pechoc und Malli bekannt gewordenen Zeichner und Maler. Nach der ersten Präsentation abstrakter Bilder im April 1960 weilte er zumeist fern



Claus Barabbas: *Maria Verkündigung*, 1963; Tusche auf Papier, 25 x 28 cm.

der heimatlichen österreichischen Gefilde, und man verlor ihn weitgehend aus den Augen. Vermutlich im Herbst 1961[1] trafen Barabbas und Pechoc im *Café Sport* zufällig wieder aufeinander. Erst jetzt stellten die beiden im Gespräch auch koinzidierende musikalische Interessen fest, Barabbas entpuppte sich als Jazzenthusiast und selbst auf verwandtem musikalischem Terrain tätiger Pianist, und plötzlich schien es – wie ein halbes Jahr zuvor bei Fleck – logisch, den 18-Jährigen in die Sessiontätigkeit zu integrieren. Der Posten des Pianisten war freilich bereits mit Pechoc ausgefüllt, auf Anraten der „Galeristen" entschied sich Barabbas daher für ein Instrument, das ihn nach eigenen Angaben immer schon fasziniert hatte: das Saxophon, das er in der Tenor- und Alt-Variante bei Eduard Fahsl entlieh, ehe er ungefähr 1966 ein eigenes „Blasrohr" letzteren instrumentenfamiliären Stands erwarb. Barabbas' Session-Beitritt (vermutlich) zu Jahresbeginn 1962[2] sollte sich als weiterer entscheidender Schritt in Richtung der späteren *Masters of Unorthodox Jazz* erweisen.

Lassen wir auch seine bisherige Vita Revue passieren: Für ihn, dessen bürgerlicher Name Klaus Mayrhofer lautete, war am 2. Mai 1943 ebenfalls das kriegsgebeutelte Wien Geburtsschauplatz. Seine musikalische Sozialisation beschreibt Barabbas folgendermaßen:

> *„Als Kind lernte ich Klavier, und Klavier spielte ich bis zu dem Punkt, wo ich mit Malli und Pechoc zu spielen begann. Mein Musikunterricht und mein Musikinteresse als Kind war[en] sehr stark beeinflußt von meiner Lehrerin, welche ein Stockwerk (...) über uns wohnte, und die eine große Liebhaberin von Schönbergs Musik war. Ich kann sagen, daß – obwohl ich natürlich später in der Schule von den großen österreichischen Meistern wie Mozart, Haydn und Bruckner, Schubert gelernt habe – ich Schönberg und Webern und die Zwölftonmusik mehr oder weniger von Kindheit an als einen Bestandteil meines musikalischen Interesses gehabt [habe]. Ich wohnte in der Glanzinggasse im XIX. Bezirk, in der amerikanischen Besatzungszone. So hatte ich durch Freundschaften die Möglichkeit, Jazz zu hören. (...) Obwohl mir Namen damals nichts sagten, konnte ich später rekonstruieren, daß diese Musik Bebop oder Swing war. Da war Lionel Hampton, Dizzy Gillespie, und natürlich auch Charlie Parker (...)."*[3]

Dem Wunsch seiner Eltern, den *Wiener Sängerknaben* beizutreten, widersetzte sich der Heranwachsende durch eine vorsätzliche vokale Fehlleistung im Probesingen erfolgreich. Sein Interesse galt bereits damals vorrangig der Malerei und sehr individuellen „bildnerischen" Techniken:

> *„Meine Schwester hatte Padhi Frieberger als Boyfriend, und er nahm mich zum Beispiel in die* Galerie [nächst] St. Stephan *mit, und dort traf ich Arnulf Rainer, auch Andreas Urteil, Mikl, speziell Rainer. Und ich merkte, daß diese Männer dieselben ‚Vibrationen' hatten, daß sie auf derselben [Wellen-]Länge wie ich waren. (...) Bis auf das, daß man halt einen 15jährigen rollt und [über ihn] Schmäh führt, hatte ich das Gefühl, akzeptiert zu sein. So entdeckte ich, daß ich Künstler bin und artikulierte es. In dieser Zeit, so um 15 herum, konzentrierte ich mich hauptsächlich auf die Malerei, und ich begann wirklich intensivste Studien. Ein Teil bestand darin, daß ich zum Beispiel in die Donauauen bei Maria Elend und Fischamend* [südöstlich von Wien; Anm.] *mit dem*

Fahrrad fuhr, vom XIX. Bezirk, manchmal auch dort übernachtete, und Schottersteine von verschiedenen Farben sammelte, sie in Muster legte – wieder sehr daran interessiert, Dinge zu tun, die durch die Zeit verschwinden. Wie zum Beispiel Musik im Raum; wenn die Musik aufhört, ist sie vorbei, weg. [Wie] zum Beispiel im Sand zu malen. (...) Später wollte ich auf die Akademie [der bildenden Künste; Anm.] *gehen, oder: Ich bin in die Akademie, in das Gebäude gegangen, aber ich hatte bereits damals meine Haare schulterlang und wunderbare, farbprächtige Gewänder, und als ich die Stiegen hinaufging am Schillerplatz und eintrat, kam die Polizei von unten und rief mich. Ich stellte fest, daß der Portier die Polizei verständigt hat[te] – und ich wurde abgeführt. Mir passierte das häufig, selbst wenn ich ins Schloß Schönbrunn gehen wollte. Ich bin viel von der Polizei aufgehalten worden, auf die Kommissariate gebracht und dann wieder entlassen worden. (...) So könnte man sagen, daß ich keine andere Schulung in der Kunst habe, als den Umgang mit älteren Kollegen und meine intensiven privaten Studien, angefangen von dieser frühen* Land Art *bis zum Zeichnen von Blumen und Füßen usw."*[4]

Um der Erkenntnis seiner künstlerischen Berufung auch nach außen hin Ausdruck zu verleihen, verließ Klaus Mayrhofer 15-jährig ohne Abschluss das Gymnasium und ersetzte seinen Familiennamen durch das biblische „Barabbas", den Namen jenes Aufständischen, den Pontius Pilatus anlässlich des Passah-Festes anstelle von Jesus von Nazareth auf Wunsch des Volkes begnadigte.[5] *„Da ich immer ein Rebell war"*, hatte man ihn zuhause oft so genannt; nun – endgültig, nachdem er sich in einem Tanzlokal damit vorgestellt hatte und man sich beim nächsten Mal sofort an ihn erinnerte – nahm er „Barabbas" als seinen *„Nom de guerre"* an.[6] Dem Wiener „Universalkünstler" Padhi Frieberger (* 1931)[7] – Taubenzüchter, Maler und Objektkünstler mit Kontakten u. a. zum *Art Club* und zu Kreisen der Filmavantgarde, etwa Ferry Radax und Kurt Kren, in den 50er Jahren zudem als Dixieland-Schlagzeuger in Gruppen wie der *Wirklichen Jazzband*, später auch den *Eclipse Alley Stompers* und der *Karajan Street Jazzband* eine wichtige Figur des Wiener Oldtime-Revivals[8] – haftete schon damals die Aura eines „bunten Vogels" an, über den allerlei Gerüchte kursierten. Barabbas brachte der Umgang mit dem beträchtlich älteren Kollegen die Titulierung eines „Schülers" von Frieberger ein, wiewohl der Kontakt zwischen den beiden sich bestenfalls marginal in gemeinsamen Aktivitäten manifestiert haben dürfte. Frieberger allerdings äußert im Interview, dass Barabbas, als er ihn etwa Mitte der 50er Jahre kennen lernte, weder mit Malerei noch mit Jazz etwas am Hut gehabt hätte. Letzterer wurde dem Gymnasiasten durch Friebergers Schallplatten, u. a. von Charlie Parker, Miles Davis und Serge Chaloff, bald auch schon Ornette Coleman, nahe gebracht. Auch das Faible des Älteren für Ornithologie stieß beim Jugendlichen auf Interesse. Frieberger betont bei alldem, nie bewusst eine Art Lehrmeister gewesen zu sein, aber *„wenn man mich beobachtet hat, dann hat man schon was abbekommen"*[9].

Wie bereits angeklungen, wandelte sich auch Barabbas' Äußeres unter dem indirekten oder direkten Einfluss Friebergers in für die damalige konservative Öffentlichkeit

durchaus irritierendem Maße. Was auch Anton Michlmayrs Erinnerung an seine erste Begegnung mit Barabbas bezeugt, die vermutlich im Spätsommer 1958 in der *Adebar* – unabhängig von und sogar kurz vor der Bekanntschaft mit Malli und Pechoc – stattfand: *„Der ist gekommen, ganz skurril, ganz ausgeflippt für damals, ganz lange Haare, barfuß, mit einem T-Shirt, hinten war ein riesiges Kreuz, ein Kruzifix, draufgemalt; da ist er reingekommen in die* Adebar *und ist von Tisch zu Tisch gegangen und hat gesagt: ‚I bin a Christ!' Dann hat er sich niedergesetzt und ein Glas Wasser bestellt. Der Kellner war ihm natürlich sofort feindlich gesinnt."*[10]

Auch Barabbas gehörte zu jenen nicht unbedingt beliebten Gästen, die sich dann und wann in äußerst eigenwilliger Weise am Klavier zu schaffen machten.

> *„Ich habe ebenfalls in der* Adebar *Klavier gespielt, was einmal einen Gast so in Wut brachte, daß er mir die Hand mit einem Messer ans Klavier nageln wollte, ich sie aber noch schnell zurückziehen konnte, [so]daß er mir nur den Zeigefinger und Mittelfinger verletzte. Erst vor ein paar Monaten erfuhr ich, daß der zugehörige Name zu diesem Idioten Udo Proksch hieß. (Angeblich steht diese Begebenheit in einem Buch über ihn* [11]*). Ich spielte damals überall, wo es nur ging, Klavier, verdiente mir (...) manchmal sogar Geld damit (dann spielte ich Blues oder Little Richard etc.), doch ansonsten, wie z. B. damals in der* Adebar, *Improvisationen (jazzorientiert-monkisch). Allerdings offensichtlich auf eine Weise, daß die Leute ausflippten",*

schreibt Barabbas im Brief an den Autor. Und weiter im Exkurs:

> *„Ein ‚Klavierkonzert' ist mir besonders in Erinnerung und auch in der Erinnerung anderer [geblieben], da sie mich Jahre später [noch] darauf ansprachen. Dies war auf irgendeinem Symposion südlich von Graz (Seckau?), welches, glaube ich, alljährlich von der* Galerie [nächst] St. Stephan *veranstaltet wurde. Da war ein Saal mit einem Klavier, und ich begann zu spielen, immer mehr Leute kamen herein, setzten sich hin und horchten zu, die glaubten, daß dies ein Teil des Symposions war. Ich spielte über eine Stunde und dann ging ich einfach weg. Ich spielte damals, so erinnere ich mich und hatte danach Diskussionen darüber, sogar mit Handkantenschlägen, aber auch ganz lyrisch. Jedenfalls spielte ich, was mir halt so einfiel. Als ich dann später nochmals ‚auftreten' wollte, ließ man mich nicht (...) (Dies war wahrscheinlich 1959.)"*[12]

Pechoc und Malli, an dessen *„Auftritte am Klavier in der* Adebar *[ich mich] noch gut erinnern [kann], er versuchte da so herumzumonken, wie eben ich auch manchmal"*[13], lief Barabbas vor allem in den Galerien *Würthle* und *nächst St. Stephan* immer wieder über den Weg. Im Dezember 1958 war auch er unter den Besuchern der ersten Ausstellung tachistischer Tuschzeichnungen in der Himmelpfortgasse. So war es nur folgerichtig, dass Malli und Barabbas wenige Monate später, während Pechoc in Oslo weilte, persönlich miteinander bekannt wurden. Der aufkeimenden Freundschaft erwies sich beider Interesse für Musik und den Islam als förderlich. Auch Barabbas faszinierte die jüngste der fünf Weltreligionen, was sich – noch vordergründig – in der fein säuberlichen Übertragung von Koran-Zitaten aus Karl-May-Büchern in ein kleines Brevier manifestierte. Durch die Bekannt-

schaft mit den Gleichgesinnten fühlte sich der Adoleszente in seinen philosophisch-theologischen Anschauungen derart bestätigt, dass auch er – zusätzlich motiviert durch die (fälschliche) Annahme, der von ihm sehr geschätzte Dizzy Gillespie wäre Moslem[14] – noch 1960 zum Islam übertrat, nicht ohne den Vornamen Harun Ghulam anzunehmen.[15] Kurzfristige Folge all dessen war – wie bereits angesprochen – Barabbas' erste Werkschau im *Roten Apfel* im April 1960; sie zeigte in einer Einzelausstellung Bilder des jungen „Tachisten" (so auch seine damalige Eigenbezeichnung), sehr im Gegensatz zu den klar konturierten, leuchtenden Farbarrangements mit gegenständlicher, *Pop Art*-beeinflusster Thematik, die schon bald darauf seine bildnerische Produktion prägten. Die Exposition lief noch, als Pechoc aus Oslo zurückkehrte. Barabbas:

> *„Ich kann mich nur erinnern, daß ich die Bilder für die Ausstellung ein paar Tage vorher machte, den großen Teil, und teilweise malte ich über Bilder, welche mir Arnulf Rainer als Gegenleistung [dafür], daß ich ihm bei einer Übersiedlung geholfen hatte, gegeben hatte. Das war sehr interessant, wenn man sich vorstellt, daß da eine Übermalung noch einmal übermalt wird. Aber das Interessante dabei war, daß die Bilder noch so naß waren, daß sie während der Ausstellung ihre Form veränderten."*[16]

Wenig später zog es Barabbas fort aus Österreich; in den folgenden etwa eineinhalb Jahren bereiste der 17-Jährige u. a. Frankreich und Deutschland. Quasi in Vertretung Padhi Friebergers besuchte er den ihm damals persönlich noch unbekannten Friedensreich Hundertwasser (der darüber freilich alles andere als erbaut war), laut Eigenaussage neben Klee und Kandinsky einer von Barabbas' wichtigsten Einfluss-„Faktoren", in dessen Haus in Belleme in der südlichen Normandie (zwischen Alençon und Chartres).[17] Bedeutendste Einkommensquelle war in diesen Wandermonaten die Musik: Mit an Little Richard und Ray Charles orientiertem Rhythm & Blues-Pianospiel verdingte sich *Barabbas von der Klause*, wie er sich damals auch nannte[18], phasenweise in verschiedensten Clubs und Bars notdürftig seinen Unterhalt. In Paris lernte er dabei ebenfalls 1960 den an anderer Stelle noch abzuhandelnden Rolf Schwendter kennen und ergab sich zudem die Gelegenheit zu Sessions mit Mitgliedern der Ray-Charles-Band, mit dem Maestro himself immerhin verbaler Kontakt. München und Köln waren weitere Stationen der Reise, in deren Verlauf Barabbas *„viel, viel Jazz"* hörte; Thelonious Monk galt ihm schon damals als diesbezügliches *„Optimum"*.[19] Vom Grazer Konzert des *Ahmad Pechoc Trios* erfuhr er erst im Nachhinein.

Anfang 1962 also vereinigten sich nun die musikalischen Ambitionen Barabbas' mit jenen Pechocs und Mallis. Der Umstieg vom Piano zum Saxophon fiel nicht schwer. Pechoc erinnert sich, die Töne seien aus Barabbas' neuem Instrument sogleich *„gesprudelt wie aus einer Quelle"*[20], nach Walter Malli hat das *„Naturtalent (...) von der ersten Minute [an] schon so gespielt, wie er es dann auch in den folgenden Jahren praktiziert hat"*[21]. Ohne auf Saxophonschulen oder Grifftabellen zurückgreifen zu können und zu wollen, ging Barabbas unbeschwert daran, autodidaktisch und nur nach dem Gehör die Möglichkeiten seiner neuen Instrumente – er begann etwa gleichzeitig an Alt- und Tenorsaxophon[22] – auszuloten. Auch für ihn fungierte dabei die Tradition des modernen Jazz als Leitbild und

Inspiration: Obwohl er von Klaviaturen Abschied genommen hatte, hieß sein absoluter Favorit nach wie vor Thelonious Monk; im Besonderen das Ende 1956 für *Riverside* eingespielte Album *Brilliant Corners* galt ihm als Markstein, zumal daran auch die nunmehrigen Instrumentalkollegen Ernie Henry und Sonny Rollins, dessen aggressiver Biss und melodischer Einfallsreichtum ihn beeindruckten, beteiligt waren. Benny Golsons Vorstößen in hohe Tenorsaxophonregister wurde ebenso aufmerksam gelauscht; Ornette Coleman hingegen sah sich sehr geschätzt und zur Kenntnis genommen, jedoch niemals im eigenen saxophonistischen Interesse rezipiert. Bewusst vermied Barabbas nach eigener Aussage eine stilistische Annäherung an seine Leitsterne[23] und versuchte stattdessen gezielt, sich eine eigene Ausdrucksweise anzueignen. Mit Hilfe unkonventioneller Griffkombinationen und spezieller Atemtechniken, die in den folgenden Jahren bis zur – in den späteren Konzerten freilich kaum demonstrierten – Zirkularatmung weiterentwickelt wurden, erarbeitete er sich im Besonderen die hohen Lagen des Instruments. Zudem sollte bei Barabbas die sich im Interesse am Islam manifestierende, aber auch durch einschlägige Plattenproduktionen John Coltranes geförderte Affinität der nunmehr vier Sessionpartner zur Kultur, konkreter: Musik des Nahen und Mittleren Ostens auch in der instrumentalen Praxis ihren Niederschlag finden. Malli erinnert sich, dass ihn seine aurikulare Ravi-Shankar-Premiere *„aus den Socken gehaut hat"*; man habe aufgesogen, was im Radio zu hören gewesen sei, sich jedoch niemals systematisch damit beschäftigt.[24]

Auch Barabbas' Zugang zur Musik war nachhaltig von seiner Tätigkeit als bildender Künstler geprägt, was ihn zusätzlich als prädestiniert für die Zusammenarbeit mit Malli und Pechoc erscheinen ließ. Rückblickend beschreibt er die musikalische Praxis dieser frühen Jahre wie folgt:

> *„Da wir alle drei Maler waren und [uns] in unserer Malerei damals inmitten des abstrakten Expressionismus oder des Tachismus befanden* [diese Zeit war für Malli und Pechoc bereits vorüber; Anm.], *wollten wir ähnliches in der Musik machen. Es war uns wichtig, auf das gegebene Material direkt und mutig zu reagieren, aber auch gleichzeitig starken Einfluß auf den Fortschritt des Musikstücks zu nehmen. Als gegebenes Material verstehe ich das Spiel der anderen, des Mitmusikers; was gerade gespielt wird im Raum. (...) Wir verstanden im Anfang den Spielprozeß [so], als wie wenn wir alle an einem gleichen Bild gemalt hätten und aufeinander reagiert hätten. Das natürlich unterschied sich ziemlich stark von den musikalischen Entwicklungen und Philosophien in den Vereinigten Staaten. Daß natürlich mein Saxophon durch die freie Verwendung, durch das Erforschen der verschiedenen klanglichen Möglichkeiten, anfing, manchmal sehr unkonventionell zu klingen, stöhnend, rauchend, krachend, singend, pfeifend, (...) war natürlich auch klar, (...) da es ja in der Luft lag, das Saxophon zu erweitern (...). [Es war] die Bedeutung und Notwendigkeit, die Musik räumlich auszudehnen – und ich erlebte sie auch räumlich, als Geste, wie zum Beispiel ein Schwung, ein starker Pinselstrich."*[25]

Nichtsdestotrotz begann Barabbas schon sehr früh damit, wie Pechoc prästabiliertes Themenmaterial in den freien Improvisationsfluss zu integrieren:

> *„Ganz am Anfang spielten wir auch Themen, eigene Themen. Selbst wenn unsere Musik sich aus der Malerei und dem Verständnis dessen (...) entwickelte, waren wir natürlich auch nicht vom Himmel gefallen und wie alle gewohnt, irgendwie Musik mit Themen zu verbinden. (...) Die waren allerdings nicht niedergeschrieben, die hatten wir so auf Abruf [parat]. (...) Auch wenn es eine gewisse Zeit, nicht lange, gedauert hat, bis wir dann mehr und mehr das Themenspiel an die Seite gestellt hatten. Was aber nicht heißen soll, daß nicht inmitten eines Stücks plötzlich jemand ein Thema zu spielen begann."*[26]

Ein Beleg für dieses Postulat einer frühen „Themenphase" des *Ahmad Pechoc Trios* wurde bereits im Zuge der Betrachtung des Grazer Konzerts 1961 erbracht. Dass die Tendenz in den folgenden Jahren zunehmend in Richtung völliger, themenloser „Freiheit" ging, bestätigt indirekt auch Richard Pechoc mit der Aussage, er habe etwa bis zur Anfangszeit der *Masters* sporadisch vorfabrizierte eigene und fremde Jazz-Melodien in das Spielgeschehen eingebracht.[27] Barabbas' Erwähnung des spontanen Aufgreifens memorierten motivischen Materials deutet augenfällig bereits auf das in den kommenden Jahren für ihn charakteristische Faible für Zitate und Allusionen hin.

Wo sonst als in der *Galerie zum roten Apfel* fanden die ersten informellen Trio- und Quartett-Sessions statt; auch in Mallis frisch bezogener Gemeindewohnung im XXIII. Bezirk traf man sich – in Ermangelung eines Pianos allerdings ohne Pechoc – in unregelmäßigen Abständen. Ansonsten mehrten sich jene unter den nächtlichen Jazzlokaltouren, im Zuge derer man in musizierender Absicht unfreiwillig potenzielle Auditorien verunsicherte. *„Wir hatten auch die Gewohnheit, von Lokal zu Lokal zu gehen und sehr spät in der Nacht, nach den Auftritten der anderen, zu spielen, oder wir fragten, ob sie interessiert wären, daß wir an einem Wochenende spielen. Das waren meistens [oder] immer kurze Auftritte, weil die Leute das, was wir machten, so haßten, daß sie sogar dem Pechoc einmal die Klaviatur herausnahmen, aus dem Klavier, und wir nicht spielen konnten."*[28] Und Malli ergänzt den Saxophonisten, der ob seines nicht eben normgerechten Äußeren schon allein optisch Aufsehen erregte: *„Damals war ja überhaupt die Möglichkeit, das zu spielen, eine Utopie. (...) Allein unser Auftreten hat die Leute schon schockiert."*[29] *„Wenn ich zusammen mit Barabbas in ein Musiklokal eingetreten bin, wurde so manch alteingesessener Jazzer bleich im Gesicht! Bereits unser Anblick war offenbar furchterregend; die hatten Angst, daß wir in die laufende Session einsteigen könnten"* – was freilich ohnehin nie geschah.[30] Richtige Auftritte schienen in Wien nicht möglich. War Jazzmusik in der ersten Hälfte der 60er Jahre in manchen bürgerlichen Kreisen noch an sich mit dem Stigma des Anrüchigen, Halbweltnahen behaftet, so musste dieses umso mehr jene treffen, die sogar den etablierten Jazzern suspekt, ja, als Provokation erschienen. Auf den Wiener Avantgardisten – die sich nicht als solche empfanden – lastete in dieser Anfangszeit also ein doppeltes Anathema, überspitzt formuliert: Sie waren Ausgeschlossene unter Ausgeschlossenen.

Auch als Barabbas, Fleck, Malli und Pechoc ausnahmsweise doch festen Bühnenboden unter den Füßen verspürten, wurde dies deutlich. Fatty Georges legendärer *Saloon* am Petersplatz musste im Frühjahr 1963 nach nur viereinhalb Jahren Spielbetrieb aufgrund behördlicher Probleme seine Pforten schließen, erlebte allerdings von Mai bis September desselben Jahres unter der Leitung von Hannes Thanheiser und des Posaunisten Willy Meerwald als *Art Center* eine nochmalige kurze Blüte als Jazz-Zentrum und Szene-Treff der Wiener Boheme[31] – im fluxusartigen Kunterbunt des dortigen Treibens konnte in einem Hinterzimmer sogar Padhi Frieberger seine Tauben unterbringen.[32] Der informelle, für jedermann frei zugängliche Session-Hort, der sich dort konstituierte, bot auch den verfemten Jazzanarchisten sporadisch ein Podium, freilich mehr für Sessions als für konzertante Auftritte. *„Da war der Meerwald, der Hans Koller und der Fatty George, jeder, der wollen hat, hat halt irgendwann dort gespielt, bis es dann wieder so leicht professionell geworden ist. Jedenfalls haben wir dort im Trio gespielt, den ganzen Tag lang"*[33], *„(...) oft in einem Zug durch von 10 Uhr vormittags bis drei in der Früh. Alles ohne Noten! (...) Stücke und Abläufe haben uns damals überhaupt nicht interessiert"*[34], rekapituliert Walter Malli.

Pechoc erinnert sich an zumindest zwei *Art Center*-Sessions unter dem Namen *Ahmad Pechoc Trio*, einmal in der Besetzung des Grazer Konzerts, ein zweites Mal mit Barabbas anstelle Flecks[35], der in dieser Zeit immer seltener am gemeinsamen Musizieren partizipierte und schließlich aus der Formation ausschied. Eine mögliche Erklärung dafür liefert Barabbas, der seinerseits angibt, an Alt- und Tenorsaxophon mehrmals im Trio mit Pechoc und Fleck am Petersplatz musiziert zu haben.[36] Eines der Konzerte wurde ihm zufolge unter dem Namen *The Roaring Jazz Quartet* auf handgemalten Plakaten angekündigt – *„es kamen bereits damals Leute, extra um uns zu hören"*[37] – und hatte somit immerhin halböffentlichen Charakter:

> *„Allerdings spielten wir dann nur im Trio: Pechoc, Fleck und ich. Malli hatte gerade seine ambivalente Phase und kurzfristig abgesagt (...). Fleck, welcher für dieses Konzert ebenfalls ursprünglich auf Congas und Bongos vorgesehen war* [bereits im *Roten Apfel* hatte man in dieser Quartett-Konstellation gejamt; Anm.], *musste sich das ‚Hausschlagzeug' ausleihen, und dies führte zu Komplikationen und unangenehmen Diskussionen mit den anderen Musikern. Fleck wollte sich dem Ganzen auf die Dauer nicht aussetzen. Dies ist umso mehr zu verstehen, als er ja aus jenem orthodoxen Jazzbereich kam, an den sich nun Malli unbedingt anschließen wollte. Fleck spielte dieses Konzert mit uns, aber dann wollte er nicht mehr."*[38]

Was Barabbas mit Mallis *„Ambivalenz"* umschrieb, war der Umstand, dass der Schlagzeuger, der ja in der Grazer Schulband einschlägige Erfahrungen gesammelt hatte und schon 1959 am Tenorsaxophon in eine traditionelle Jazzband einzusteigen bemüht war, in dieser Zeit *„verzweifelt Anschluß an die Wiener Jazzszene gesucht [hat]"*[39]. *„Ich war mit einigen dieser Leute immer gut befreundet. Richtiger Haß war da nie! Sie betrachteten uns als etwas Kurioses. Robert Politzer* [der ehemalige Weggefährte Michlmayrs und spätere Jazz-

trompetenlehrer am Wiener *Konservatorium*; Anm.] *hat die umfangreichste Sammlung meiner Bilder, [Erich] Kleinschuster besitzt eine meiner besten Zeichnungen! Als Zeichner haben sie mich akzeptiert, als Musiker war ich ihnen fremd.*"[40]

Zweifellos waren für Malli auch ökonomische Überlegungen ausschlaggebend dafür, dass er in der *Art Center*-Zeit dennoch für Hans Koller und Fritz Pauer, Ersterer damals immerhin international arrivierter Star des österreichischen Jazz, als „Rhythmusknecht" Schläge zu zeugen begann. Seine diesbezüglichen Erfahrungen erwiesen sich allerdings als schweißtreibender und auch menschlich fragwürdiger Art.

> *„So hab' ich für 80 Schilling im* Art Center *mit Uzzi Förster gespielt. Um einen Hungerlohn das Schlagzeug zweimal quer durch Wien zu schleppen und fürs Spielen dann noch beschimpft zu werden: Na bravo! Nicht mein Fall!"*[41] Oder: *„Ich kann mich erinnern, ich bin auch bei Hans Koller einmal eingestiegen. Der Hans Koller ist gekommen und hat gesagt: ‚Pass auf, heast' – wir haben* Stardust *(...) gespielt – ‚do is a Einstieg, vastehst, und wennst den ned dawischt, daun hau' i da des Saxophon uman Schädl!' Ich habe ihn zwar erwischt, den Einstieg, aber ich habe mir gedacht, (...) das ist nicht das, was mir gefällt. So ein Ton hat bei uns nie geherrscht."*[42]

Durchaus bezeichnend verliefen auch die Konfrontationen von Mallis Kollegen mit Protagonisten der eingesessenen Jazzszene, die im *Art Center* weiterhin das Sagen hatten. Pechoc erinnert sich an eine Begebenheit, die seine und seiner Mitstreiter diametrale ästhetische Orientierung pointiert veranschaulicht:

> *„Wir haben einmal dort gespielt, und dann ist der Fatty George gekommen mit ein paar Musikern, mit seiner Gruppe halt, und die haben jedenfalls vorgehabt, dort zu proben. Sie haben gesagt, daß wir aufhören sollen. Und wir haben aufgehört und sind gegangen. Er hat [zuvor noch] eine Zeitlang interessiert zugehört und hat dann gefragt, ob ich das jetzt wiederholen kann, was ich da gespielt habe. Ums Wiederholen geht es denen immer. Ich weiß nicht mehr genau, was ich gesagt habe, aber jetzt weiß ich ganz genau, daß es Dinge gibt, die unwiederholbar sind. Und gerade auf die kommt es eigentlich an."*[43]

Eine andere Situationsschilderung passt ebenfalls in dieses Bild: Der Jazzhistoriker Klaus Schulz erinnert sich, die Freiimprovisatoren seien von den „orthodoxen" Jazzern als seltsame „Spinner" betrachtet und insbesondere Barabbas aufgrund seiner technischen Unbedarftheit am Instrument nicht ernst genommen worden, zumal er sich, als er im *Art Center* versuchte, bei Fatty Georges Band „einzusteigen", auch über einfachen Blues-Harmonien alles andere als sattelfest gezeigt hätte.[44]

Genaue Daten zu den *Art Center*-Sessions konnten nicht eruiert werden, da weder Aufnahmen noch Fotos, noch gedruckte Belege existieren. Barabbas, Malli und Pechoc stimmen überein, dass zumindest eine ihrer Performances auch gefilmt wurde, diesbezügliche Recherchen blieben allerdings ohne Ergebnis.

Die negativen Erfahrungen mit der „Außenwelt" stärkten naturgemäß die innere Gruppenkohäsion. Insbesondere Malli wandte sich etwas frustriert vom „orthodoxen" Jazz ab und dem eigenen umso nachdrücklicher zu. Weiterhin frönte man zumeist im privaten Kämmerlein der *Galerie zum roten Apfel* oder in Privatwohnungen der freien Improvisation. Clubauftritte wie in einem privaten Kellerlokal in einer Seitenstraße der Löwengasse (III. Bezirk), wo man sich einmal die ganze Nacht hindurch „austoben" durfte, oder eine Solo-Performance von Barabbas im offiziösen Rahmen des *Freundeskreises*, von dem Giselher Smekal aus eigener Anschauung berichtet[45], hatten Seltenheitswert. Dem erwähnten *Freundeskreis*, der Barabbas durch seine Bekanntschaft mit Rolf Schwendter in Paris schon seit 1960 bekannt war und der im Kapitel 3.3 nachhaltig in den Blickpunkt rücken wird, waren Malli, Pechoc und Fleck als sporadische Besucher der veranstalteten Vorträge, Diskussionsabende etc. nur lose verbunden. *„Wenn wir halt irgendeinen getroffen haben, der uns eingeladen hat, dann haben wir dort gespielt. Aber das war ohne Honorar, das war nur so halböffentlich, könnte man sagen"*, rekapituliert Malli.[46]

Nach wie vor verstanden sich die Musiker des *Ahmad Pechoc Trios* in erster Linie als bildende Künstler mit sekundären jazzoiden Freizeitambitionen. Dem spielerisch-distanzierten Zugang zur Jazztradition eignete keinerlei existenzieller oder künstlerisch-avantgardistischer Druck, diesem Musizieren öffentlich Raum geben zu müssen. Die *Galerie zum roten Apfel* war inzwischen allerdings mehr als ein bloßer Klausur-Ort für die Sessiontätigkeit. Wie bereits in der kurzen Erwähnung Alfred Schmellers nach dem Grazer Konzert angedeutet, boten die Schauräumlichkeiten sporadisch auch der Musik ein Rezeptionsfeld. Rosemarie Sebek erinnert sich an die Vernissage der Weihnachtssausstellung der „rotapfeligen" Kerngruppe um Barabbas, Fleck, Malli und Pechoc und dessen Mutter Lia mit Jürgen Leskowa, Drago Prelog, Martha Jungwirth und Wilfried Zimmermann am Abend des 13. Dezember 1963[47] und gibt mit ihrer Schilderung jener Begebenheit, anlässlich der sie erstmals auf ihren späteren Ehemann Claus Barabbas aufmerksam wurde, einen instruktiven Einblick in die musikalische Öffentlichkeitssituation der Galerie.

> *„Ich hatte damals (1963) eine Arbeitskollegin, bei der es sich zufällig um die Ehefrau Walter Mallis handelte, mit der ich mich recht gut verstand. Eines Tages eröffnete sie mir, dass ihr Mann Maler sei, und lud mich zu einer Vernissage in die* Galerie zum roten Apfel *ein. Das war eine Galerie, wie es sie wohl heutzutage in Wien nicht mehr gibt: im ersten Stock in einem Hinterhof im III. Bezirk und über eine Außentreppe erreichbar. Die Galerie war gleichzeitig die Wohnung von Pechocs Eltern, die sehr verständnisvoll waren und die künstlerischen Bestrebungen ihres Sohnes – ich möchte sagen – hingebungsvoll unterstützten. Die Möbel sowie alles Hab und Gut waren in einem Hinterraum gelagert, der solcherart wie ein Depot wirkte, und die restliche Wohnung stand als Galerie zur Verfügung. Dort hat diese Ausstellung stattgefunden, viel beachtet. Unwahrscheinlich, wenn der Pechoc in den* Roten Apfel *einlud, kamen wirklich alle. Natürlich der Schmeller, als ‚der' große Gönner, der damals Kritiker beim* Kurier *war und spä-*

ter Direktor des Museums des 20. Jahrhunderts *wurde, außerdem der Walter Koschatzky von der* Graphischen Sammlung Albertina *und natürlich die Künstler, die zur Gruppe des* Roten Apfels *gehörten, deren Freunde und eine Menge Kunstliebhaber.*
Als ich besagte Vernissage besuchte, kam ich mir vor, als sei ich unversehens aus meiner stinknormalen Welt in ein Gehege voll bunter Paradiesvögel versetzt worden. Ein wahrhaft turbulentes Treiben, Lachen, Tanzen, Plaudern – für mich völlig ungewohnt, da ich bislang das Kunstgeschehen nur vom Hörensagen und aus der Literatur kannte. Das hauptsächliche Geschehen fand in einem großen Raum statt, wo auch die Gemälde und Graphiken hingen. Dann gab es einen Verschlag. Dahinter befand sich die Küche, in der die Lia Pechoc, immer in einen dekorativen Umhang gehüllt, für die Damen Kakao und für die Herren Tee braute. Außerdem war da noch ein kleiner Hinterraum mit Sofas und einem alten, für meine damaligen Begriffe ausrangierten Tret-Harmonium, das quietschende Geräusche und mehr oder weniger verzerrte Töne von sich gab, je nachdem, in welchem Tempo man die Pedale trat. Und als sich der Trubel um die Ausstellung allmählich gelegt hatte, ließen sich die verbliebenen illustren Gäste in besagtem Hinterraum auf den Sofas nieder, und der Pechoc begann, aus dem Tret-Harmonium schiefe und verhatschte Harmonien herauszuquetschen. Malli stand neben ihm und faszinierte alle mit seiner Fähigkeit, dermaßen schief stehen zu können, dass manch einer ihn gebannt beobachtete und darauf wartete, ob er nicht doch einmal das Gleichgewicht verlor. Aber er hatte das gut trainiert, fiel nicht um und flankierte wie der Schiefe Turm von Pisa den grinsenden Pechoc, der dem Harmonium diese merkwürdig verzerrten Harmonien entlockte. Währenddessen steigerte sich die Begeisterung unter den Zuhörern dermaßen, dass auch Barabbas und Malli beschlossen, zu spielen. Dazu musste man allerdings die Lokalität wechseln.
In der Nähe der Galerie gab es einen Keller. Ich erinnere mich nicht mehr, wo sich dieser befand [laut Barabbas ein Kellerraum im Rathaus, I. Bezirk; Anm.[48]], *da ich infolge meines späteren Schreckerlebnisses viele Details vergessen habe. Jedenfalls suchten die musikbeflissenen Gäste mit den Musikern die düsteren Räumlichkeiten dieses Kellers auf, in dem man angeblich bis in die Morgenstunden musizieren konnte, ohne jemanden zu stören. Gesagt, getan. Der Pechoc setzte sich ans Klavier, der Malli ans Schlagzeug und der Barabbas holte sein Leih-Saxophon hervor. Dann ging's los, dass ich mich fragte, ob da nicht purer Wahnsinn ausgebrochen sei. Das verschlug einem fast den Atem. Ich kannte Modern-Jazz; der mir auch sehr gut gefiel, aber meine Kenntnisse sind über einen Erroll Garner oder einen Thelonious Monk usw. nicht hinausgegangen. Auch Coltrane war mir nicht unbekannt. Doch was ich damals von den drei Maler-Musikern zu hören bekam, schlug dem Fass den Boden durch. Das war für mein damals bürgerlich-zartbesaitetes Gemüt kaum auszuhalten, fast grauenhaft. Der Pechoc hat in sein Klavier reingehauen, der Malli auf sein Schlagzeug und der Barabbas bearbeitete sein Saxophon, dass es grölend durch den Raum tönte, als sei er ein wild gewordener Stier. Ich konnte anfänglich weder das Getöse fassen noch die Zuhö-*

rer, die mucksmäuschenstill dasaßen und verzückt lauschten. Also versuchte auch ich zuzuhören. Und mit der Zeit begann ich allmählich zu spüren, was da wirklich los war. Ich empfand es weniger als Kunstgenuss, vielmehr als ein Ereignis, das mich überwältigte: dieses Brodelnde, Urige, dieses aus einem Chaos Entstehende, plötzlich Daseiende, Durch-und-durch-Gehende.

Leider fand alles ein abruptes Ende, da die Tür aufging und drei – oder ich weiß nicht mehr genau wie viele – Polizisten den Raum betraten und überaus beamtlich taten. Als sie auf ihre Frage, was hier vor sich ginge, die Antwort erhielten, dass es sich – wie man hören konnte – um eine musikalische Veranstaltung handelte, fühlten sie sich freilich bemüßigt, ihre Höchstform an polizeilicher Würde zu demonstrieren. ‚Das ist nächtliche Ruhestörung', wurden wir aufgeklärt. ‚Zahlreiche Beschwerden liefen bei uns ein, dass hier Fürchterliches los sei. Bei diesem Lärm kann niemand schlafen. Wir müssen dafür sorgen, dass dieser Radau ein Ende findet.' Das empörte natürlich den Barabbas. ‚Das ist kein Radau', sagte er, setzte sein Saxophon an und röhrte weiter, woraufhin die Polizisten mit einem ‚Sie sind verhaftet!' reagierten. Diese Amtshandlung brachte wieder den Pechoc auf, der nach den Worten: ‚Mein Freund wird nicht verhaftet', erneut auf die Tasten des Klaviers losdrosch. Als ich hörte ‚Und Sie sind auch verhaftet!', befürchtete ich, man würde uns womöglich alle verhaften. Schrecklich. Ein wahres Finale Furioso. Ich kann mich noch erinnern, dass der Barabbas sagte: ‚Mein Saxophon greifen Sie nicht an! Kommen Sie ja nicht an!', woraufhin die Polizisten zurückprallten. Man ließ ihn sein Instrument einpacken, was er sehr sorgfältig und in aller Seelenruhe erledigte, wobei ich den Eindruck hatte, dass es wirklich schlimm ausgegangen wäre, hätte ihn ein Polizist dabei gestört. Dann wurden Barabbas und Pechoc abgeführt, währenddessen der Malli schief neben dem Schlagzeug stand und verlegen grinste. Auf diese Weise lernte ich die Masters *kennen. Damals wurden gleich zwei ihrer Musik wegen verhaftet."*[49]

Unnötig zu erwähnen, dass die beiden musikalischen Gesetzesübertreter sich bereits am nächsten Tag wieder auf freiem Fuß befanden – nachdem Barabbas im Kommissariat Schubertring noch in eine Dunkelzelle gesperrt wurde, als er in der Früh singend *„zum morgendlichen Adhan aufrief und* [anschließend] *als Vorbeter fungierte"*[50] – und auch weiterhin unbeeindruckt und ungebremst von derartigen Unbilden ihre (allernächste) Umwelt akustisch zu strapazieren pflegten. Zumindest sporadisch gab es in der Galerie hierfür ein wohlwollendes Auditorium. *„In Künstlerkreisen sah man unsere Musik als ‚Aktion', in Jazzkreisen als Bedrohung"*, resümiert Barabbas[51], dessen besondere Wertschätzung der musikalischen Umtriebe sich bald darauf in einer auch für die späteren Jahre charakteristischen Initiative manifestierte: Einige Monate später, am 4. August 1964, organisierte er eine vierstündige Aufnahmesitzung im Tonstudio Holly (Rathaus, I. Bezirk), anlässlich der erstmals Horst Brückl, zu dem seit Mallis Grazer Tagen der Kontakt nicht abgerissen war, am Fagott das *Ahmad Pechoc Trio* verstärkte. Es war die entscheidende personelle Weichenstellung im Hinblick auf die Entstehung der *Masters of Unorthodox Jazz*.

3.2.2.2.4. Horst Brückl und die Konstituierung der *Masters of Unorthodox Jazz*

Horst Brückl wurde am 4. März 1940 in Wien geboren. Noch im Volksschulalter übersiedelte er mit seinem Vater, der als Bratschist ein Engagement bei den 1950 durch den Zusammenschluss des städtischen Orchesters und des Funkorchesters der *Sendergruppe Alpenland* entstandenen *Grazer Philharmonikern* antrat, in die steirische Landeshauptstadt, die fortan sein unfreiwilliger *„Exilort"*[1] bleiben sollte. Auch er wurde bereits als Kind zum Klavierspiel angehalten, was einige Jahre später insofern von Bedeutung sein sollte, als Brückl aufgrund der so erarbeiteten Fertigkeiten die erwähnten frühen kompositorischen Versuche seines Freundes und Kollegen an der *Abteilung für dekorative Malerei* der *Kunstgewerbeschule*, Walter Malli, zu klingendem Leben erwecken konnte. Durch Malli kam Brückl auch auf den Jazz. Stundenlang saßen die beiden vor dem Radio (anstatt vor der Klassentafel), und originellerweise stellte sich das bevorzugte Hören von Swing-Musikern, etwa Illinois Jacquets, aber auch Gerry Mulligans, später Coltranes und Monks, indirekt als zukunftsweisend heraus – im Gegensatz zur von ihm abgeschlossenen *Kunstgewerbeschule*:

> *„Zum Fagott bin ich eigentlich gekommen durch den Malli (...). Damals war ja dieser phantastische Besatzungssender, da hat man ununterbrochen die besten Jazzsachen hören können, die ganze Zeit. Wir sind von der Schule in der Pause heimgerannt und haben das Radio schon aufgedreht. Und da war irgendso ein Stück mit einer Jazzsängerin und einem Fagott. Das hat uns beide dann so inspiriert, daß dann eigentlich das draus geworden ist."*[2]

Da auch Malli sich nicht an die genaue Besetzung dieses Stücks erinnert, ist man diesbezüglich auf Vermutungen angewiesen (die einzigen bekannteren Jazz-Fagottisten der 50er Jahre waren der amerikanische West-Coast-Jazzer Bob Cooper sowie Errol Buddle vom *Australian Jazz Quintet*).[3] Betreffend die Folgen keineswegs: *„Das, was draus geworden ist"*, war nicht weniger als ein wahrscheinlich im Frühling 1955 (so Brückls eigene Vermutung) begonnenes klassisches Fagottstudium am Grazer *Konservatorium*, wo insbesondere die Begegnung mit dem Komponisten, Pädagogen und Dirigenten Günther Eisel (1901–1975), bei dem er Musikgeschichte-Vorlesungen hörte und unter dem er im Konservatoriumsorchester spielte, einen tiefen und prägenden Eindruck bedeutete.[4] Brückl blieb an dieser Institution, die 1963 zur *Akademie für Musik und darstellende Kunst* und 1970 zur *Hochschule* erhoben wurde, mit Unterbrechungen bis in die 70er Jahre inskribiert; ein Abschluss wurde niemals angestrebt, er erwies sich auch als nicht vonnöten: Bereits im Sommer 1960 wurde Brückl wie sein Vater (und als Kollege des Jazzposaunisten und späteren *Wiener Philharmonikers* Rudolf Josel) Mitglied der *Grazer Philharmoniker*, des Opernorchesters der Uhrturm-Stadt, und sollte es viele Jahrzehnte hindurch bis zur Pensionierung 2004 bleiben.

Allsommerlich, während der Saisonpause, weilte Brückl in seiner eigentlichen Heimatstadt Wien, um an seinen Fagotten allfällige Reparaturen vornehmen zu lassen und weiterhin Mallis „Eigenbau"-Duette – nun für selbiges Aerophon und Altblockflöte – zu tes-

ten. Rasch wurde Brückl auch mit Pechoc bekannt, lauschte in Michlmayrs Wohnung einer Duo-Session des Bassisten mit Malli und wurde in die *Galerie zum roten Apfel* eingeführt: Bereits im April 1960 – wenige Wochen nach Barabbas' erstem Erscheinen in der Landstraßer Hauptstraße – zierten dort tachistisch inspirierte arabische Kalligraphien aus der Feder Brückls die Wände, ohne dass er sich jemals tatsächlich als bildender Künstler verstanden hätte.[5] Brückl war auch über die musikalischen Aktivitäten in der Galerie bestens informiert, hatte separat schon 1962 mit Barabbas im Duo musiziert, darüber hinaus jedoch nicht aktiv am Sessiongeschehen partizipiert; als Zuhörer war er 1961 im *Forum Stadtpark* und 1963 im *Art Center* zugegen.

Wie Malli und Pechoc, von ihnen jedoch unabhängig, beschäftigte sich auch Horst Brückl seit geraumer Zeit mit Kultur und Sprachen des Orients: Er studierte privat Arabisch und Jiddisch und lauschte fasziniert den Erzählungen eines persischen Studenten über die universalistische *Baha'i*-Religion. Etwa zur gleichen Zeit, als Malli und Pechoc in Wien zum Islam konvertierten, wurde Brückl Mitglied jener 1863 von Baha'u'llah initiierten Konfessionsgemeinschaft.[6] In einem Brief an den Autor schreibt er, dass er dies freilich nie als Konvertierung empfand, dass damit für ihn vielmehr ein *„Tempelhüpfen zwischen den Religionen"* begonnen hätte; die Baha'i-Religion war für ihn bald kein Thema mehr, stattdessen neigte Brückl dem Judentum zu, was auch durch seine familiären Wurzeln bedingt war.[7] Über den von Brückl hergestellten Kontakt zu Angehörigen der Baha'i-Gemeinde fanden indessen seine Wiener Freunde zunehmend an dieser jungen Religion Gefallen. Schon 1960 kehrte Malli dem Islam den Rücken und wurde Baha'i, Barabbas und Pechoc traten der Gemeinschaft Mitte der 60er Jahre bei, nachdem sie zuvor noch einige Jahre Mitglieder der *Ahmadiyya*-Bewegung, einer *„islamischen Sekte"*, so Pechocs Beschreibung aus heutiger Sicht[8], gewesen waren.

Nun, am 4. August 1964, war also der Tag gekommen, an dem sich die Barabbas, Malli und Pechoc erstmals im Quartett musizierend mit Brückl vereinigten. Es sollte eine historisch bedeutsame Zusammenkunft im Tonstudio Holly sein. Barabbas, der Anstoßgeber, erinnert sich:

> *„Der spezifische Klang der* Masters, *so wie Sie ihn von den [späteren] Platten kennen, ist sicherlich nur sehr rudimentär zu hören. Die Behandlung des Tempos ist eher traditionell, obwohl ich glaube, mich erinnern zu können, dass Tempowechsel vorkommen. Die Solofolge ist ebenfalls eher traditionell und die Parallel-Soli, wie ich sie später anstrebte, kommen kaum vor. (...) Wahrscheinlich waren wir damals theoretisch wesentlich weiter als praktisch. Malli wusste noch nicht genau, wo er mit seinem Spiel stand, und es war auch die Zeit seiner Ambivalenz, wo er sich bemühte, sich an die ‚Modern-Jazz-Szene' aktiv anzuschließen, was Pechoc und mich ernsthafte Überlegungen kostete, uns nach einem anderen Schlagzeuger umzusehen. (...) Wir checkten sogar [Erich] Bachträgl aus, der in der* Galerie Tao [I., Palais Palffy] *(...) eine Solovorstellung gab, aber dann siegte die Freundschaft, und Mallis Frustration mit der konventionellen Szene kam uns zu Hilfe. Im Rückblick ist anzunehmen, dass wir gar nicht*

so viel anders als der ‚Modern Jazz' klangen, vielleicht etwas ungeschliffener, weniger auf die Harmonien bezogen, und mein Spiel war sicherlich beeinflusst von den modalen Experimenten von Miles Davis und der Musik von Charlie Mingus, aber ebenso von meinen technischen Fähigkeiten."[9]

Barabbas ließ zwei Stücke dieser Session, *Frachtbahnhof* (auf den Titel kam er beim Abhören, als er manche Bewegungen in der Musik mit „Verschieben" assoziierte) und *Schlafwagenabteil*, privat auf ein Schallplattenunikat pressen.[10] Während dieses für den Autor nicht greifbar war, fanden sich in Barabbas' alter Wiener Wohnung zwei Tonbänder mit fünf bzw. sechs Stücken von jenem Termin, die großteils die obige Schilderung bestätigen. *„Es waren oft bereits reine Improvisationsstücke"*, erinnert sich Barabbas.[11]

Die vier Herren geben sich im Rahmen dieser Musik insgesamt relativ traditionsloyal: Kollektivimprovisationen sind selten, einer der Musiker steht solistisch so gut wie immer im Vordergrund, wobei Barabbas' Dominanz (am Altsaxophon) ins Ohr sticht. In einigen der elf Stücke (zwischen 3'52" und 23'52" Dauer) konstituiert der Solo-Modus Barabbas-andere-Barabbas geradezu formale Kontur, auch andere strukturelle Gestaltungsmittel – Solo-Breaks, an die *Fours*-Spielweise angelehnte Schlagabtäusche gegen Ende der Stücke hin – verweisen auf die Jazztradition. Im dritten Stück eröffnet der Saxophonist zudem simultan an Alt- und Tenorsaxophon und bläst einfache zweistimmige Linien. Ansonsten gibt es kaum Anhaltspunkte für einen bewussten dramaturgischen Gestaltungswillen, sieht man von davon ab, dass an den Beginn, quasi als Ausgangspunkt (zu dem man nicht mehr zurückzukehren pflegt), oft eine simple instrumentale oder melodische Idee gestellt wird: Mehrere Male sind einfache, kürzelhafte Strukturen zu hören, die wie angedeutete Motive anmuten, sich aber sehr rasch auflösen. Nur einmal ist diese Gestalt prägnant genug, um sie mit Sicherheit als absichtlich präfixiert erkennen zu können. Alle anderen Stücke gerieren sich metrisch traditionell, von Malli jazzig swingend akzentuiert, den regelmäßigen *Beat* zwar durch verschiedene (zuweilen marschartig rollende) Fills mitunter verschleiernd, aber nie in Frage stellend.

Im Spiel der beiden „Neuen" sind bereits viele später wesentliche Merkmale ausgeprägt: Barabbas – der auch kurze Simultan-Versuche auf Alt- und Tenorsaxophon praktiziert (die Platten Roland Kirks waren ihm bekannt, er bezeichnet sie jedoch als für seine Experimente „irrelevant"[12]) – ist primär am Alt zu hören und strebt eindeutig nach klanglicher Differenzierung, Erkundung der verschiedensten Ansatztechniken und Farbschattierungen: Überblasene und Spaltklänge werden demonstriert, dunkle und helle Timbres wechseln, ohne jedoch die Grenze zum Geräusch zu überschreiten. Dazu scheint Barabbas noch zu sehr im Idiom des (modernen) Jazz verhaftet; auch in der Phrasierung ist eine – aufgrund mangelnder technischer Voraussetzungen etwas ungelenke – Jazzmäßigkeit offenkundig. Brückl bläst sein Fagott virtuos, in quirligen, rastlosen Linien, interpunktiert von volkstümlichen (marschähnlichen) rhythmischen Andeutungen, ohne dass sich aus dem Spielfluss jemals konkrete motivische Gestalten herauskristallisieren; das Fagott ist quasi als stark fluktuierende, stimulierende, dunkle Klangfolie präsent.

Gegenüber dem *Forum Stadtpark*-Konzert von 1961 wirkt Malli jazziger, swingender, Pechocs Spiel aber differenzierter, eigenständiger, auch technisch elaborierter. Durch die beiden neuen Instrumente ist der akustische Eindruck naturgemäß ein abwechslungsreicherer, ein prinzipieller Unterschied in der Materialbehandlung ist aber nur in einer Hinsicht zu erkennen: Die Themen(-Zitate) aus dem modernen Jazz fehlen, die Musik ist formal wesentlich freier, kommt nun meist ohne klares thematisches Ausgangsmaterial und vor allem ohne „Sandwich"-Form aus.

Ebenso interessant wie der Inhalt ist auch die Aufschrift auf den beiden Tonbändern: *„Masters"* steht dort, und da davon auszugehen ist, dass diese knappe, stichwortartige Inhaltsangabe aus der Zeit der Aufnahme datiert und nicht nachträglich angebracht wurde, ist dies der erste Hinweis auf den legendären Gruppennamen. Barabbas erinnert sich daran, dass er und seine Kollegen ihre Musik schon *„jahrelang"* vor dem ersten *Masters*-Konzert als *„unorthodoxen Jazz"* bezeichnet hätten[13], und bekräftigt an anderer Stelle, dass *„die Begriffe* Masters *und* unorthodox Jazz *bestimmt bereits vor der offiziellen Namensgebung in unseren Mündern und Köpfen [waren]"*[14]. Pechoc und Malli glauben gar, dass 1964 bereits der Name *Masters of Unorthodox Jazz* Verwendung fand: Der Pianist vermutet, dass der Terminus damals gefunden wurde, da durch die Quartettkonstellation der Gruppenname *Ahmad Pechoc Trio* nicht mehr sinnvoll schien[15] – einen Beleg gibt es dafür freilich nicht. Dass er die Aufnahmesitzung als eigentlichen Initialakt empfand, geht indessen auch aus der Tatsache hervor, dass Pechoc in diversen Biographien wiederholt 1964 als *Masters*-Gründungsjahr angab.[16]

Gegen wen sich die vier mit dem Schlagwort des „unorthodoxen Jazz" abheben wollten, lag auf der Hand: Die „orthodoxen" Jazzer, jene also, die sich traditionsloyal in den konventionellen Usancen und Stilen der afroamerikanischen Musik übten. *„Unser eigentlicher Einstiegsbegriff war eben der ‚unorthodoxe Jazz', also wir haben dem ‚orthodoxen' den ‚unorthodoxen' [gegenübergestellt]. Daß der irgendwie ‚free' war, hat sich erst später herausgestellt. Aber das war eigentlich unser Begriff. Das hat natürlich irgendwie auch wieder mit dem Islam zu tun gehabt, weil in der Religion gibt es immer die Orthodoxen und die Unorthodoxen, die Leute, die sich streng nach den Regeln richten, und die Leute, die eine eigene Philosophie entwickeln. Und das war eigentlich das, was wir ausdrücken wollten"*[17], erläutert Malli.

Auch wenn der Name *Masters of Unorthodox Jazz* damals möglicherweise erst in seinen Bestandteilen existierte und die Musiker noch Jahre von ihrem ersten Auftritt entfernt waren, so kann der 4. August 1964 als inoffizielles Gründungsdatum der Formation betrachtet werden.

Eine Deskription der musikalischen Aktivitäten jener Jahre wäre freilich unvollständig ohne die ausführliche Berücksichtigung der zweiten „binären" Keimzelle neben der pechoc-mallischen: Wie in den 50er Jahren in Graz befleißigten sich Malli und Brückl vor allem in den sommerlichen Saisonpausen noch immer des gemeinsamen Duospiels, das, wie erwähnt,

gänzlich anderer, da an auskomponierte Vorlagen gebundener Art war. *„Für mich war's ein Spaß, was zu komponieren, weil ich für wen geschrieben habe, der es gleich hat spielen können. Ich habe können schreiben, was ich wollte, der hat das gespielt."*[18] *„Das war auch schon mit Improvisation verbunden, aber in erster Linie notierte Musik, d. h. es waren eigentlich Sachen für uns selbst zum Spielen, so eine Art selbstkomponierte Hausmusik. Es war nicht die Absicht, das in der Öffentlichkeit aufzuführen, es war Privatmusik."*[19]

Die Voraussetzungen hatten sich insofern geändert, als die Experimente nun instrumentaltechnisch auf einer soliden akademischen Basis aufbauen konnten – nicht nur beim klassischen Berufsmusiker Brückl freilich. Auch Malli hatte sein Können erweitert, indem er Anfang der 60er Jahre seine Blockflötenkenntnisse bei der Malerin und langjährigen Partizipantin der Künstlergemeinschaft *Der Kreis* Elisabeth Stemberger am *Konservatorium der Stadt Wien* sowie – privat und an der Musikakademie – bei René Clemencic (* 1928), dem Komponisten, Dirigenten und Leiter des *Clemencic-Consort*, des bekannten Spezialensembles für Alte Musik, vertiefte.

Mit derselben lustvollen Nonchalance, mit der das *Ahmad Pechoc Trio* drauflos improvisierte, ging Malli komponierend zu Werke. Ohne jegliche theoretische Fundierung malte er zwischen die Linien, was er in seinem „inneren Ohr" zu hören glaubte, was ihm interessant und gut klingend schien, um dies dank Brückl sofort in akustischer Form „abrufen" zu können. Die Tonband-Aufnahme einer jener Duo-Sessions, die Malli privat auf Schallplatte pressen ließ, führt aufschlussreich die spielerische Kreativität vor Ohren, die sich hier entladen konnte. Mitgeschnitten frühestens 1962 in Mallis Wohnung[20], enthält dieser Tonträger insgesamt acht Piecen zwischen 45 Sekunden und zweieinhalb Minuten Dauer, meist Duette für Fagott und kleine Trommel oder Blockflöte mit durchwegs pittoresken Namen wie etwa *Wapping Ziegel*. Die ohne Zweifel spektakulärste Nummer stellt eine kurze *Audition For Bassoon And Two Pots of Water* – so die mitgeschnittene Ansage Mallis – dar, während der er Brückls Fagottspiel mittels per halbgraphischer Notationsvorlage gesteuertem Plantschen in einem heller und einem dünkler „gestimmten" Wassereimer sekundiert – ohne zuvor etwas von John Cage, geschweige denn dessen *Water Music* gehört zu haben. *Les deux têtes* (Die zwei Köpfe), benannt nach Jean Cocteaus Theaterstück *L'Aigle à deux têtes* (Der Doppeladler) von 1946, ein eineinhalbminütiges, virtuoses Solostück für Brückl, verwendet – inspiriert von John Coltranes rasenden Tonkaskaden, den *Sheets of Sound* – suggestive, zu Linien abstrahierte Notenkopfbänder. Insbesondere den Stücken mit Beteiligung der kleinen Trommel wohnt ein archaischer, „bodenständiger" und betont jazzferner Gestus inne, der sich – neben Brückls „klassischer" Intonation und unflexibler Rhythmisierung – vor allem Mallis elementarer, latent marschorientierter Akzentsprache verdankt. Auch wenn speziell das Fagott-Spiel in den Aufnahmen quasi-extemporierende Züge aufweist, wie ein gestockter Fluss musikalischer Einzelereignisse anmutet, so kommt Mallis Angaben zufolge Improvisation – außer ansatzweise in den erwähnten graphisch-aleatorischen Details – nicht zum Tragen.

Das Duo Brückl/Malli wurde als Keimzelle apostrophiert, und solchen eignet nun einmal eine bestimmte Eigenschaft: zu wachsen. Sie tat es sehr bald: Karl Anton Flecks Beteiligung an den Duo-Experimenten nahm ab 1961 im gleichen Maß zu, indem sich seine Partizipation am *Ahmad Pechoc Trio* verringerte; auch sein erwähnter Schwager Eduard Fahsl war bald mit von der Partie. Für sie gab es allerdings niemals ausnotierte Parts, sie „begleiteten" spontan auf Schlagzeug und Percussion die Duokompositionen. Mit Malli als Angelpunkt konstituierten sich also zwei relativ separate musikalische Richtungen und Cliquen, sammelten sich im Untergrund zweierlei Ströme, die in Graz bzw. Wien schon Mitte der 50er Jahre entsprungen waren, um später – wenn auch zu durchwegs unterschiedlichen Zeitpunkten – an der Oberfläche hervorzubrechen und sich, wie zu sehen sein wird, in den 70ern partiell zu vereinigen. Der musikalische, wenn auch nicht der verbale Austausch zwischen diesen beiden Aktivitätsschienen dürfte – Malli ausgenommen – gering gewesen sein: Barabbas erinnert sich nicht, mit Fahsl jemals wirklich gejamt zu haben, Brückl seinerseits gibt zu Protokoll, niemals im *Roten Apfel* an Sessions partizipiert und mit Pechoc – mit Ausnahme der Aufnahmesitzung vom August 1964 – erst kurz vor seinem ersten Konzert mit den MoUJ erstmals per instrumenta kommuniziert zu haben. Die Aktivitäten der zweiten informellen Gruppe um Malli und Brückl dauerten in schwankender Intensität bis zum – nun nicht mehr allzu fernen – Konzert-Debüt der MoUJ an, um danach ob dieses nunmehr vorrangigen musikalischen Ventils peu à peu vernachlässigt zu werden. Es scheint nur natürlich, dass an sie wieder angeknüpft und dass jenes komponierte Material wieder aufgegriffen werden sollte, als in den frühen 70er Jahren innerhalb der *Masters* erste Anzeichen zentrifugaler Tendenzen spürbar wurden.

Am 30. Jänner 1965 erlebte die *Galerie zum roten Apfel* ihre letzte Vernissage: Willibald Storn zeigte Kaltnadelradierungen aus Polynesien. Nach dem überraschenden Tod des Hausherrn der in Untermiete in der Landstraßer Hauptstraße einquartierten Familie Pechoc erzwangen neue Miet- und Besitzverhältnisse deren Auszug und damit nach 17 Einzel- und 13 Gemeinschaftsausstellungen mit Werken von ebenfalls exakt 30 Malern und Zeichnern[21] die Schließung dieses Kristallisations- und – so Ruediger Engerth – *„gemütlichsten Treffpunkts"*[22] der jungen Wiener Kunstszene, der die Entwicklung der bildnerischen wie musikalischen Ambitionen Mallis, Pechocs und ihrer nunmehrigen Mitstreiter nachhaltig begünstigt hatte. In gewisser Weise hatte die Galerie ihre Rolle als Karrieresprungbrett bestens erfüllt: 1964 hatten Malli und Pechoc auf Empfehlung des Malers Kurt Moldovan (1918–1977), ebenfalls ein Bekannter aus der Galerie, den Theodor-Körner-Preis erhalten, eine renommierte Auszeichnung für bildende Kunst, Malli zudem den Förderungspreis der Stadt Wien.[23] Im März 1965 wurden Pechoc und Malli per Mitgliederversammlungsbeschluss in die Künstlervereinigung *Der Kreis*, das 1946 gegründete, „konservative", allerdings liberale, ohne programmatisch-inhaltliche Einheitslinie geführte Pendant zum *Art Club*, aufgenommen; mit einigem zeitlichem Abstand folgten auch Barabbas (1970) und Fleck (1973).[24] Die Expositionstätigkeit im *Roten Apfel* hatte den erwähnten Arnulf Neu-

wirth, Gründungsmitglied und seit 1950 auch Präsident des *Kreises*, zum oft und gern gesehenen Bekannten werden lassen. Sein Angebot der Mitgliedschaft, ein ernst zu nehmendes Zeichen „brancheninterner" Anerkennung, kam zum richtigen Zeitpunkt. Fortan bot der nach der Auflösung des „großen Bruders" *Art Club* im Jahr 1959 neben der *Wiener Secession* wohl bedeutendste und aktivste Zusammenschluss bildender Künstler Österreichs in jährlichen Gemeinschaftsausstellungen im *Künstlerhaus* Öffentlichkeitsgarantien und Kontaktmöglichkeiten. Auch bei Barabbas zeigte die Karrierekurve aufwärts. 1965 übersiedelte er mit seiner Familie nach Reichenau an der Rax im südlichen Niederösterreich und bildete dort mit Pechoc und Othmar Zechyr, der sich auch an so mancher Session beteiligte[25], die Vorhut einer geplanten Künstlerkolonie. Heinz Stangl (* 1942), ein Jugendfreund Barabbas', Franz Ringel (* 1940), Peter Pongratz und Robert Zeppel-Sperl (* 1944) stießen wenig später hinzu, dennoch erwies sich der Kommunenplan als unrealisierbare Utopie.[26] In Reichenau begann Barabbas, Landkarten und Schnittbogen aus Zeitschriften zu übermalen – und machte dadurch Arnulf Rainer auf sich aufmerksam. Er und Ernst Fuchs, in dessen Galerie der mittlerweile 22-Jährige schon 1962 und 1963 ausgestellt hatte[27], stellten sich als arrivierte Förderer ein.[28]

Musikalisch war man hiervon noch weit entfernt. Doch auch diesbezüglich sollte sich bald Entscheidendes tun.

3.2.2.3. Die *Masters of Unorthodox Jazz* 1966–1975

3.2.2.3.1. Vom Trio zum Quintett: Die Konzerte 1966–1968

> *„Das erste Mal in der Annagasse war, glaube ich, noch bei freiem Eintritt, also wir haben nur aus Idealismus das gespielt. Nachdem es die Leute aber interessiert hat, haben wir uns gedacht, warum sollen wir nicht auch was verlangen, und damit ist das irgendwie zum Nebenberuf, zur Malerei sozusagen zur zweiten beruflichen Tätigkeit geworden. Aber ursprünglich waren all diese Aktivitäten von uns her reiner Spaß oder idealistisch gesehen."*[1]

Endlich war die große Stunde gekommen: Am 22. Juni 1966 um 19.30 Uhr konzertierten Claus Barabbas, Walter Malli und Richard Pechoc erstmals in offiziellem Rahmen, vor unerwartet zahlreich erschienenem Publikum. Der Leiter des *Internationalen Kulturzentrums* (IKZ; I., Annagasse 20), das *Freundeskreis*-Mitglied Zsolt Patka, war exzeptionellerweise mit offenen Ohren den Musikern entgegengekommen. Anlässlich der plötzlichen Gelegenheit zur öffentlichen Präsentation musste nun endgültig ein neuer Gruppenname her. *Ahmad Pechoc Trio* schien in seinen hierarchischen Implikationen antiquiert, eine „neutrale", alle Musiker gleichberechtigt erfassende Bezeichnung wurde gesucht.

> *„Was damals (...) tatsächlich passierte, war, daß wir den Namen* Masters of Unorthodox Jazz *fanden. Ich kann mich erinnern, daß wir dies in einem Kaffeehaus in Gerst-*

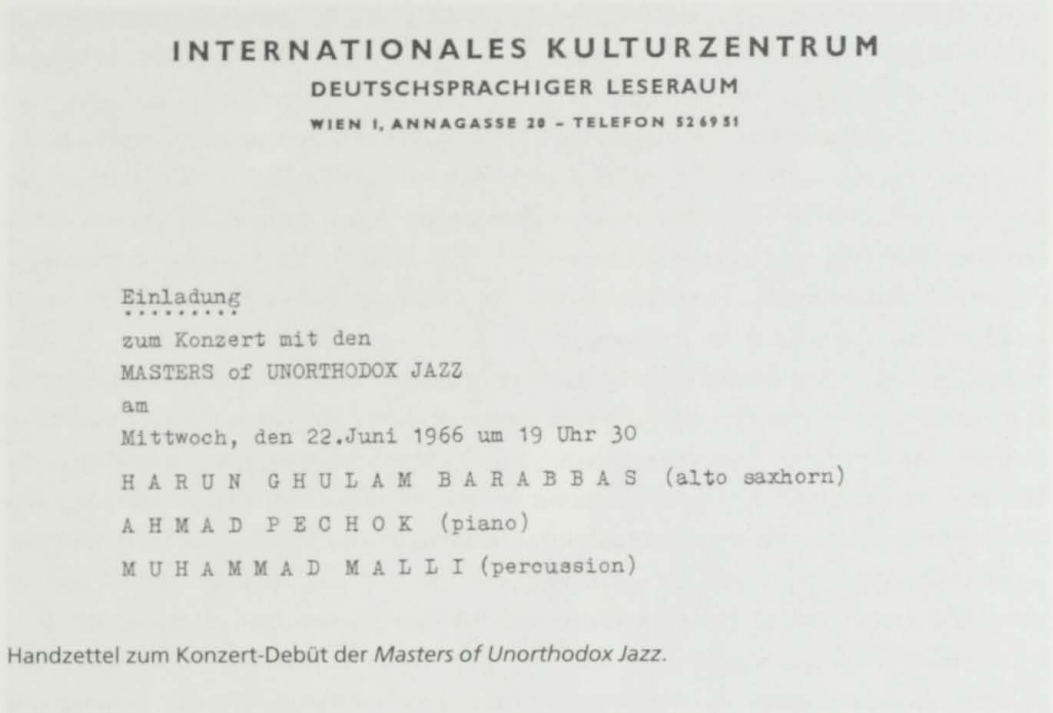
hof [XVIII. Bezirk; Anm.] *entschieden. (...) Die Musik selbst haben wir jahrelang – in meiner Erinnerung – bereits als ‚unorthodoxen Jazz' bezeichnet. Die Idee, uns* Masters of Unorthodox Jazz *zu nennen, wurde vor dem Konzert geboren. (...) Jahrelang, als wir die Musik machten, identifizierten wir uns nicht mit dem Begriff ‚Free Jazz'. Ich persönlich sah in dem Free Jazz natürlich auch eine soziale Befreiung der schwarzen Amerikaner gegenüber dem weißen Establishment (...). Die Musik, die Leute wie Cecil Taylor und Archie Shepp machten, war auch politisch fundiert. Wohingegen unsere Musik sich aus einem komplett anderen Blickwinkel entwickelte"*[2], resümiert Barabbas.

Walter Malli dürfte indessen als Urheber der nominalen Schöpfung *Masters of Unorthodox Jazz* feststehen[3], wobei das Differenz suggerierende „un-" weniger auf den gerade aufkommenden Free-Jazz-Terminus als die Gefilde des etablierten, konventionellen Jazzbetriebs gemünzt war. *„Primitiv gesagt, war unsere Absicht, einfach Jazz zu spielen, aber nicht wie die anderen Wiener Bands, sondern eben so, wie wir fanden, daß es ‚richtig' ist"*[4] – dieses Diktum aus dem Munde Mallis indiziert, dass man die Divergenzen von eigener und üblicher, traditioneller jazzmusikalischer Praxis noch immer mehr als gradueller denn prinzipieller Natur begriff, war doch der Ausgangs- und Bezugspunkt, der moderne Jazz, der gleiche. Dass jene, die als Dilettanten und „Spinner" beschimpft wurden, sich nun provokant *Masters* nannten, verdeutlicht ebenfalls diese „Stoßrichtung". Pechoc führt weiter aus: *„Der Free Jazz war ja für uns kein Problem. Weil es in Österreich zu diesem Zeitpunkt noch keinen gegeben hat. Aber das, wovon wir uns damals sehr wohl distanziert haben, war die damalige Szene."*[5]

Das relativ späte Datum des offiziellen Debüts der MoUJ – nach der nicht öffentlichen Konstituierung im August 1964 – mag überraschen, findet sich doch in der Literatur von 1958 aufwärts[6] beinahe jedes Jahr als Gründungszeitpunkt genannt. Auch von Seiten der Musiker: Barabbas gab 1981 in seiner *Kreis*-Biographie an, bereits 1961 Mitglied der MoUJ geworden zu sein[7], Pechoc hingegen nennt in derselben Publikation 1964 als Datum.[8] Dies und der Umstand, dass die Jahreszahl 1966 selbst nirgendwo aufscheint, ist ein weiterer Hinweis darauf, dass die *Masters* tatsächlich die Session im Tonstudio Holly als Initialzündung sahen.

Trotz des Erfolgs, den diese Premiere schon per se bedeutete, gab es keinerlei mediales Echo. Sämtliche durchforsteten Zeitungen schweigen sich zu diesem Thema aus.[9] Das Konzert selbst wurde von den Musikern mitgeschnitten und ist in Form eines *REVOX*-Halbspur-Tonbandes beinahe vollständig auf uns gekommen.[10] Die wichtigsten Eindrücke seien im Folgenden zusammengefasst:

Die Musik wirkt trotz mäßiger Tempi relativ profiliert und eigenständig, obwohl keinerlei bewusste Gruppenkonzeption vorhanden zu sein scheint. Strukturell bedeutet die Musik der *Masters* nicht mehr als eine Abfolge teils ineinander übergehender, teils – wenn überhaupt – durch Cues (Handzeichen) oder Blickkontakt koordinierter Soli; wirkliche Kollektive sind nicht zu hören, im Gegenteil: Barabbas und Pechoc wechseln sich relativ de-



INTERNATIONALES KULTURZENTRUM
DEUTSCHSPRACHIGER LESERAUM
WIEN I, ANNAGASSE 20 - TELEFON 52 69 51

Einladung
zum Konzert mit den
MASTERS of UNORTHODOX JAZZ
am
Mittwoch, den 22.Juni 1966 um 19 Uhr 30
H A R U N G H U L A M B A R A B B A S (alto saxhorn)
A H M A D P E C H O K (piano)
M U H A M M A D M A L L I (percussion)

Handzettel zum Konzert-Debüt der *Masters of Unorthodox Jazz*.

mokratisch als im Vordergrund stehende Solisten ab, auch Malli kommt zu zwei Soli. Bei allen drei Musikern differieren die Spielweisen in solistischer und begleitender „Funktion" deutlich. Zu hören sind fünf Stücke zwischen neun und knapp zwölf Minuten Dauer, von denen nur eines thematisches Material exponiert und eine beabsichtigte Dramaturgie aufweist: Barabbas intoniert zu Beginn eine von ihm ersonnene, kinderliedartige Melodie namens *All Those Beautiful Girls*.

Pechoc ist – vor allem gegenüber dem *Forum Stadtpark*-Konzert 1961 – kaum wiederzuerkennen. Er wirkt gereift. Emsige Redundanz ist bewusster Dosierung, insgesamt einem bedeutend erweiterten, hoch differenzierten Vokabular gewichen. Bevorzugt in weiter Lage kostet er die Farbpalette der gesamten Klaviatur in dank extensiver Pedalbenützung impressionistisch-kontemplativ anmutenden Klangeinheiten aus. Tatsächlich scheint hier nachvollziehbarer als jemals zuvor ein Ton-Maler am Werk zu sein, der seine genuin eigenen Gedanken akustische Gestalt annehmen lässt und diesen zuweilen entrückt nachlauscht. Die 1961 noch unüberhörbare jazzidiomatische Nähe ist weitestgehend geschwunden.

Barabbas' Spiel wirkt gegenüber den eng verzahnten Piano-Schlagzeug-Texturen etwas behäbig, wie ein Fremdkörper. Seine saxophonistischen Beiträge erweisen sich als sehr kurzatmig phrasiert, erschöpfen sich oft in zögerlichen, kurzen Einwürfen, Floskel-Stückwerk in intervallischer Kleinräumigkeit. Kurze Coltrane-Allusionen, ein zuweilen an Ayler gemahnendes Vibrato und manchmal der Versuch, in gewundenen Linien orientalisierend zu psalmodieren, seien als Charakteristika festzuhalten, generell aber ist Barabbas' Spiel-

weise nicht klassifizierbar und noch von technischen Limitierungen bestimmt. Trotz aller provisorischer Skizzenhaftigkeit, Unfertigkeit, in der die Materialien nebeneinander stehen, kann er auf seinem Weg zu individueller Stimme bereits Teilerfolge verbuchen.

Ein fundamentaler Wandel ist auch bei Walter Malli festzustellen. Er scheint die Ablösung vom bzw. die Auflösung des *Beat* inzwischen weitestgehend vollzogen zu haben. Sein Spiel oszilliert zwischen metrumbezogenen und gänzlich freien, irregulär pulsierenden Akzentkontinuen, mit deutlichen Präferenzen in letztere Richtung. Die Ursache für diesen radikalen Entwicklungsschritt besitzt indessen einen Namen: *„Sunny Murray war der erste und fast einzige Schlagwerker im Free-Bereich, der mir jemals wirklich gefallen hat"*, konzediert Malli noch fast dreißig Jahre später.[11] Kurz nach ihrem Erscheinen 1963 hatte Malli in einem Wiener Plattengeschäft die Cecil-Taylor-Trio-LP *Live At The Café Montmartre* gehört[12] und sich davon inspirieren lassen. *„Sunny Murray war ein auslösender Faktor"*[13], äußert er im Interview und relativiert damit andernorts, etwa im Interview von Klaus Peham, diesbezüglich getätigte Unabhängigkeitserklärungen: *„Zu sagen ‚Wie Murray muß ich Schlagzeug spielen', kam mir nie in den Sinn. Ich hab' ja schon lange vorher frei gespielt, aber nicht sklavisch in einer geraden time, sondern ‚wagglert' (= wackelig). Das Hatscherte war uns immer schon wichtig. Natürlich hab' ich mir bei den ersten Murray-Platten gesagt: ‚Aha! Auf diese Art kann man es noch weiter treiben!'"*[14], wird an dieser Stelle verlautet. Tatsächlich scheint der trommelnde Free-Jazz-Pionier aber nicht nur Katalysator, sondern auch Leitbild gewesen zu sein. Mallis Dissoziation seines *„Pseudo-Swing-Beats"*, mit dem er sein früheres Spiel an anderer Stelle charakterisierte[15], resultierte in einer auf dem 66er-Mitschnitt erstmals zu hörenden, überaus expressiven, gestisch und klanglich abwechslungsreichen Pulsfluktuation, die mit der kontrollierten kontrapunktischen Konsistenz von Murrays Spiel neben der Autonomie vom *Beat* auch gestische Charakteristika gemein hatte. In der Begleitung wie auch im Solo tritt bei Malli zudem ein aus jazzoider Perspektive atavistisch anmutendes, stets latent spürbares Faible für autochthone Marschrhythmen zu Tage.

Die Publikumsreaktionen zu diesem ersten Konzert lassen ungeteilten Zuspruch erahnen. Lachend und mittels kräftigem Applaus werden aktionistische Pointen Mallis – der zuweilen aufzustehen und das Drum-Set von „außen" (auch mit Kleiderbürsten, Stricknadeln und nassen Fetzen) zu bearbeiten pflegte – und die Soli goutiert.

Das erste Konzert bedeutete freilich noch keinen wie auch immer gearteten „Durchbruch": Erst siebeneinhalb Monate später, am 9. Februar 1967, bearbeiteten die *Masters* erneut vor Publikum ihre Instrumente. Und zwar am gleichen Ort, allerdings unter geänderten, professionelleren Bedingungen – die Performance wollte mit 15 Schilling pro Ohrenpaar entgolten werden – sowie in erweiterter Besetzung. Ein gewisser Alaeddin Adlernest mischte sich erstmals in die Aufstellung. Hinter dem bizarren Pseudonym verbarg sich eine uns durchaus vertraute Person: Horst Brückl. Der Band-Eintritt des *Grazer Philharmonikers* war keine Überraschung, hatte er doch schon anno 1964 mit Barabbas, Malli und Pechoc an der „Gründungsaufnahme" im Tonstudio Holly mitgewirkt; und er war logisch

Das zweite Konzert der *Masters of Unorthodox Jazz* am 9. Februar 1967 im *Internationalen Kulturzentrum*, Wien I. V. l. n. r.: Richard Pechoc (Klavier), Horst Brückl (Fagott), Claus Barabbas (Altsaxophon), Walter Malli (Schlagzeug, fotografierend). Foto: Xaver Schwarzenberger.

insofern, als sich Mallis Konzentration von den Duo-Kompositionen zunehmend auf die *Masters* verlagerte und weiteres gemeinsames Musizieren primär in der neuen Formation möglich schien. „Alaeddin Adlernest" – der Nachname stellt eine Umschreibung des ornithologisch umgedeuteten bürgerlichen Vornamens Horst dar – bereicherte kongenial die ohnehin schon pittoreske Besetzungsliste der MoUJ, war im Gegensatz zu den anderen Namen freilich nicht Resultat konfessioneller Diversifikation, sondern vielmehr der oft und gern gebrauchte Spitzname Brückls. Weshalb er ihn bei seinem Eintritt in die *Masters* quasi als Kryptonym einführte und bis ans Ende der außerphilharmonischen musikalischen Tätigkeit beibehalten sollte, darüber gehen die Erinnerungen auseinander. Übereinstimmend berichten die Musikerkollegen, dass Brückl im Orchester Spott und Häme als Folge eines Outings als improvisierender Jazzmusiker befürchtete und zu *Masters*-Konzerten oft mit Maskierung oder Perücke antrat, zwecks Wahrung seines Inkognitos. Brückl selbst widerspricht im Interview der kolportierten Meinung, er habe Repressionen befürchtet:

> *„Keineswegs. Es war ein reiner Witz. Es hätte schon sein können, Schwierigkeiten mit meinem Lehrer habe ich schon irgendwie befürchtet. Aber der Name ist nicht deswegen gegeben worden. (...) Das ist nicht von mir ausgegangen. Ich glaube, der Malli hat das erfunden."*[16]

Der erhaltene Teilmitschnitt[17] des Konzerts beweist, dass die *Masters* seit Juni 1966 bereits ein gutes Stück vorangekommen waren: Die solistische Orientierung wird zugunsten verstärkter kollektiver Passagen zurückgestellt, die Musik wirkt insgesamt expressiver, wilder, kraftvoller. Brückl bringt naturgemäß eine neue Farbe ins Spiel, er zieht quirlige Linien, durchbrochen von Staccato-Läufen, agiert als stetiger Unruheherd im Hintergrund. Insbesondere Barabbas' Spielweise kann einen Entwicklungsschub verbuchen: Er quetscht, zerrt, singt, quietscht Töne aus seinem und in sein Horn, die acht Monate zuvor nur zögerlich ausgeprägte klangexplorative Tendenz ist nun spielbestimmend; unüberhörbar deutlich sind auch die Bezugnahmen auf Albert Ayler in Form des jodlerähnlichen Quartenpendel-Motivs.

Fand auch jene zweite *Masters*-Performance mit Ausnahme einer kommentarlosen Konzertankündigung als *„Jazz-Konzert"* der *„Barabas-Band"* (sic!) – vermutlich ein Hinweis darauf, dass das Konzert auf eine Initiative des Saxophonisten zurückging – in der Tageszeitung *Kurier*[18] und abgesehen von einem Terminhinweis in der *Freundeskreis*-Postille[19] offenbar keinerlei mediales Echo, so hinterließ sie doch an anderer, bemerkenswerter Stelle Spuren: Niemand Geringerer als Kurt Kren (1929–1998), einer der prominentesten Vertreter des österreichischen Avantgarde-Films, war bei diesem wie auch vermutlich schon beim ersten Konzert mit seiner Kamera zugegen.[20] Sechs kurze Aufnahmen des schlagzeugenden Walter Malli, wie Barabbas damals mit Kren persönlich bekannt, verwendete der Filmer noch im selben Jahr für sein sechs Minuten kurzes, tonloses 15-mm-Werk *13/67 Sinus Beta:* Die Bewegungen von Mallis Kopf und Oberkörper fügen sich dabei im letzten Drittel des Films gefühlvoll in den seriellen Rhythmus der Bilder, u. a. Sequenzen aus Krens Film *2/60 48 Köpfe aus dem Szondi-Test* (1960), ein. Zuvor sind auch Aufnahmen einer Aktion von Otto Mühl und Günther Brus beim *Destruction in Art*-Symposium vom September 1966 in London zu sehen, bei dem die *Wiener Aktionisten* zum ersten Mal im Ausland auftraten.[21] Ein anderer, zukünftiger Filmemacher, der ab 1982 mit eigenen Produktionen hervortreten sollte, nachdem er sich ab 1970 als Kameramann Rainer Werner Fassbinders einen Namen gemacht hatte, betätigte sich beim selben Konzert übrigens als Fotograf: der damals noch nicht 21-jährige Xaver Schwarzenberger (* 1946).[22]

Drei Monate später wurde zudem in der Zeitschrift *Jazzpodium*, seit 1952 zentrales Sprachrohr der germanophonen Jazzszene, ein Artikel Rolf Schwendters veröffentlicht, der die allererste publizistische Auseinandersetzung mit den Wiener Avantgardisten darstellte und ohne das Februar-Konzert der *Masters* nicht in dieser Form geschrieben hätte werden können. Demonstrativ *Auch in Wien: Free Jazz* betitelt, sahen sich die Freiimprovisatoren hier erstmals dem neu aufgekommenen Stil-Etikett subsumiert, das sie selbst auf ihre Musik niemals zuvor und danach angewandt hatten.[23] Veranlasst hatte die Abfassung dieses Beitrags Fritz Novotny, der inzwischen mit dem Trompeter Sepp Mitterbauer und seinen Gruppen *Danube Art Group* bzw. *Reform Art Unit* (RAU) selbst als frei improvisierender Musiker in Erscheinung getreten war und über seine Bekanntschaft mit Claus Barabbas Kontakt zu den *Masters* aufgenommen hatte. Der Artikel von Schwendter, der mehr schriftstelleri-

sche Ambitionen als ein Faible für Musikexpertisen hegt(e), stellte folglich einen Akt von Musikerselbsthilfe dar. Der den MoUJ gewidmete Absatz sei zur Gänze zitiert.

> *„Die ‚Masters of Unorthodox Jazz' bestehen seit 1963* [sic!]. *Ahmad Pechoc (p) und Muhammed Malli (dr) hatten schon vorher zusammen mit dem Bongo-Spieler Kurt* [sic!] *Anton Fleck Versuche gemacht, gründeten aber die Band erst nach ihren ersten Sessions mit Harun Ghulam Barabbas (as). Dieser, aus dem Kreis des Malers und exzentrischen Oldtime-Drummers der ‚Eclipse Alley Stompers' Padhi Frieberger kommend, hatte schon lange nach einer Synthese zwischen der Ursprünglichkeit des Blues und den Ausdrucksformen des gerade erst der ‚West-Coast-Mainstream'-Flaute entronnenen modernen Jazz gesucht. Die ersten Aufnahmen Ornette Colemans hatte er geradezu als Offenbarung empfunden. Alle drei sind Maler und Graphiker (ihre Werke sind öfters in den Ausstellungen des Wiener Kulturamtes zu sehen). Der vierte Musiker der Band ist Alaeddin Adlernest (Bassoon). Alle gehören einer islamischen Religionsgemeinschaft* [sic!] *an, und dies ist für die Struktur ihrer Werke bestimmend geworden: Ihr dynamisches Prinzip leitet sich ebenso wie der archaische Gebrauch ihrer Instrumente von der islamischen Musik, insbesondere der geistlichen Musiker der Derwisch-Klöster ab. Ihre rasend gesteigerten Läufe, kontrastierend mit melancholischem Innehalten (zumeist produziert Pechoc am Piano eine Fülle von depressiven Mikrostrukturen) und Clownerien des Drummers Malli, gemahnen an die zugleich barocken und epigrammatischen ‚Vanitas'-Episteln Omar Khajjams."*[24]

Die zeigefingrigen „sic!"-Parenthesen markieren Stellen, die im Widerspruch zur bisherigen Darstellung stehen; Schwendters Text ist gespickt mit Ungenauigkeiten und Subjektivitäten. Trotzdem Barabbas im Premierenkonzert 1966 zuweilen orientalisierendem Melos frönte und die *Masters* sich für alles aus dieser geographischen Region Kommende interessierten, greift das Postulat einer essenziellen Beeinflussung durch islamische Musikformen viel zu weit. Schwendters Versuch, das Konzept der MoUJ gegen das der RAU mittels Joachim-Ernst Berendts Beschreibung der *„zwei Lesearten des ‚Free Jazz'"* abzuheben, wonach die *Masters*-Musik deren erster (Anstrebung der Freiheit von jeglicher Tonalität), die der RAU aber einem Amalgam von erster und zweiter („lediglich" freie Verwendung der grundsätzlich akzeptierten Tonalität) entspricht, erweist sich – vor allem im Hinblick auf die RAU – als ebenso fragwürdig und vage wie die Charakterisierung der Musik der abgehandelten Gruppen[25] als *„Eigenkompositionen, oder exakter: (...) Eigenimprovisationen nach eigenen Themenfragmenten"*.

Während Barabbas anlässlich der Vernissage einer Ausstellung seiner Bilder in Ludwigshafen im September 1967, übrigens wenige Monate, nachdem er sich in der *Galerie nächst St. Stephan* an einer Exposition hatte beteiligen können, stolz Bandaufnahmen mit *Masters*-Musik präsentierte[26] (oft trat er bei solchen Anlässen auch selbst musizierend in Aktion[27]), änderte sich trotz des publizistischen Vorstoßes an der äußerst niedrigen Konzertfrequenz der *Masters* – laut Malli zu Beginn zwei, drei Auftritte per annum[28] – vorerst

wenig. Verbürgt ist ein Auftritt im damals neu eingerichteten, aber kurzlebigen *Art-Center* des *Freundeskreises* im Café Hohenstaufen (I., Hohenstaufengasse) am 5. Oktober 1967, allerdings ohne den vermutlich in der Grazer Oper unabkömmlichen Horst Brückl vulgo Alaeddin Adlernest[29], sowie ein Doppelkonzert mit dem *Reform Art Trio* im Kulturzentrum Gestettengasse (III. Bezirk) am 10. Februar 1968, diesmal wieder in kompletter Quartettbesetzung. Fritz Kotrba, 18-jähriger AHS-Schüler und Schlagzeuger von Fritz Novotnys Formation, hatte diesen Auftritt unter dem Motto *Jazz From A New Time* organisiert. Laut Handzettel-Ankündigung gaben beide Gruppen *„Eigenkompositionen und Kollektivimprovisationen"* zum Besten.[30] Da die lokalen Medien auch dieses Konzert nicht beachteten, suchte man erneut über die Fachpresse die Öffentlichkeit über die Tätigkeit der *Masters* und der RAU in Kenntnis zu setzen. Wiederum auf Fritz Novotnys Initiative hin brachten Wilfried Zimmermann, aus den Tagen der *Galerie zum roten Apfel* kein Unbekannter mehr, sowie der in diesen Jahren selbst hin und wieder bei Novotny musizierende Klarinettist Kurt Graczoll ihre Konzertimpressionen zu Papier und stellten sie zu einem Bericht zusammen. Exakt ein Jahr nach Schwendters Artikel, im Mai 1968, fand sich das sehr subjektive und musiktheoretisch unbedarfte Resultat im *Jazzpodium* abgedruckt.[31] Der Informationswert war gering. Graczoll konstatierte, *„bekannte Maler und Bildhauer"* hätten sich im Publikum befunden, Zimmermann seinerseits, *„alle diese Musiker hören gerne orientalische instrumentale Musik sowie auch klassische indische Musik"*.

Kurt Graczoll formulierte anschließend die noch prägnantesten auf die *Masters* bezogenen Sätze:

> *„Jeder der Musiker hat außer der notwendigen Grundtechnik eine vollkommen eigenwillige Instrumentalgebarung. Obwohl bei den einzelnen Solisten gewisse Anklänge an internationale Stars des neuen Jazz zu hören sind, bieten die Gruppen im Gesamtkonzept eine Musik, die sich von der auf Schallplatten üblichen Themenbearbeitung klar unterscheidet. Bei den ‚Masters' meist kraftvolle, marschierende Saxophonparts, die sich dann leise werdend mit dem Fagott in einem Tonlabyrinth wiederfindend auf die Vereinigung mit einem romantisch hastigen Piano freuen. Ein Schlagzeuger mit einer Spielqualität, wie ich sie bis jetzt nur auf Platten mit MILFORD GRAVES und RASHIED ALI gehört habe."*

Auf den Inhalt dieses Statements mit dem wunderschönen Prachtexemplar einer Stilblüte im vorletzten Satz sei später eingegangen; das kommende Jahr 1969 sollte Gelegenheit zur Überprüfung des Geschriebenen bieten.

1968 war ein bedeutsames Jahr. Die noch immer miserable Konzertsituation ließ die beiden Wiener Formationen, *Masters* und *Reform Art Unit*, näher zusammenrücken. Gefördert wurde dies durch die ersten Begegnungen mit internationalen, exakter: US-amerikanischen Musikern. Die nicht einmal bewusst aufgebaute äußere Isolationsmauer der Wiener Avantgarde bekam erste Risse, erwies sich endlich da und dort als permeabel: für die RAU-Musiker bereits Anfang 1968, als sie mit dem – jazzhistorisch nahezu unbekannt

gebliebenen – schwarzen West-Coast-Klarinettisten Charles Haynes musizierten; für die *Masters* erstmals nicht in Wien, sondern in der „Provinz".

> *„Da war einmal ein Don-Cherry-Konzert in Linz, und da hat der* [Bassist; Anm.] *Kent Carter gespielt, und der französische Schlagzeuger Jacques Thollot. Und da waren wir als Zuhörer dort, sowohl der Novotny, glaube ich, als [auch] der Barabbas und ich. Wir waren ja auch irgendwie Fans damals noch und sind auch zu den anderen Konzerten gegangen. Und da war dann auch eine Session, der Carter hat da mit uns gespielt, also mit dem Barabbas und mir, und dann ist auch der Mitterbauer vielleicht [eingestiegen] ... Aber jedenfalls das weiß ich, daß der [Kent Carter] mit uns mitgespielt hat, freiwillig, ohne daß wir irgend etwas gesagt haben. Der Don Cherry ist am Schluß, glaube ich, eh auch eingestiegen auf der Trompete [von] Mitterbauer."*[32]

Das von Walter Malli angesprochene Konzert der *New York Total Music Company* mit dem Vibraphonisten und Pianisten Karlhanns Berger als noch zu ergänzendem Musiker im rudimentären Quartett-Bunde – Steve Lacy hatte sich kurz zuvor aufgrund persönlicher Differenzen mit Leader Don Cherry von der Tournee verabschiedet – begab sich am Abend des 4. Mai 1968 im Kongress-Saal der Linzer Arbeiterkammer[33], die besagte postkonzertante, ebenfalls von den Veranstaltern (wenn auch nicht für die Wiener, sondern für Eje Thelin und Co.)[34] organisierte Session spätnachts im ebendortigen *Sportcasino*. Walter Mallis Erinnerungen decken sich haarscharf mit denen Claus Barabbas', der ebenfalls bestätigt, sowohl mit Carter als auch mit Cherry gespielt zu haben.[35] Bemerkenswerterweise handelte es sich dabei (nach der *Jimmy Giuffre 3* 1961) um das vermutlich erste Gastspiel ausländischer Free-Jazzer in Österreich.

Knappe drei Monate später, am 28. Juli 1968, stießen Barabbas, Malli und Pechoc zu einer von Fritz Novotny arrangierten Session im *Internationalen Kulturzentrum*, deren Mittelpunkt der einen Tag zuvor bei einer *Freundeskreis*-Geburtstagsparty aufgetauchte schwarze US-Trompeter Ambrose Jackson darstellte. Dieser hatte kurz zuvor seine Ausbildung abgeschlossen und – nach eigenen Angaben – in New York bereits mit Marion Brown und Archie Shepp zusammengespielt.[36] Barabbas gibt an, *„Ambrose Jackson nur kurz gesprochen (...), aber nicht mit ihm gespielt"*[37] zu haben; tatsächlich weisen Fritz Novotnys Notizbuch-Aufzeichnungen nur ihn selbst, Pechoc und Malli als Sessionpartner Jacksons aus. Der weitere Abend wurde demnach von einer *Masters*-Trio-Session (Barabbas/Malli/Pechoc) und einer improvisatorischen MoUJ-RAU-Begegnung (Barabbas/Kotrba/Malli [am Piano]/Novotny) bestritten.[38]

Die Begegnungen mit den amerikanischen Free-Jazzern hatten auch interne Katalysator-Funktion: In ihnen überbrückten *Masters* und die *Reformer* wechselseitige Berührungsängste und sahen sich erstmals zu gemeinsamen Sessions provoziert. Bereits wenige Wochen vor der Jackson-Session, ebenfalls im Juli 1968, hatte Walter Malli allein mit den Mannen des *Reform Art Trio* im IKZ gejamt.[39] Barabbas war in der Folge dabei, als Novotny und Co. ab August sporadisch mit dem damals blutjungen, heute international arrivierten polnischen Saxophonisten Leszek Zadlo informelle Improvisationsmeetings

terminisierten.[40] Die Kontakte zwischen den beiden Formationen sollten sich weiter mehren.

So wenig sich die Wiener Avantgardisten musikalisch am transatlantischen Jazz-Mutterland orientierten, so sehr dürfte nichtsdestotrotz die Tuchfühlung mit einigen seiner renommierten Exponenten, die Bestätigung, im direkten musikalischen Session-Austausch sich auf durchaus kompatibler Kommunikationsebene zu befinden, Auftrieb gegeben haben. Auch wenn, wie Barabbas ausführte, der sich für Bedingungen und Motivationen der Musikproduktion als konstitutiv erweisende *„Blickwinkel"* ein gänzlich anderer war, so war der Respekt der in den Wienern vorhandenen *„Jazzfans"* gegenüber der afroamerikanischen Tradition und deren Repräsentanten noch immer groß. Es sollte noch besser kommen.

Wien, genauer: der *Große Konzerthaussaal* war Anfang November 1968 auf Initiative von *Stimmen der Welt*, der Veranstaltungsagentur des vormaligen *Jeunesses musicales*-Generalsekretärs Joachim Lieben, Anlaufstation eines ganzen Trecks hochkarätiger Jazzdrummer, die mit ihren Gruppen im gut geschnürten Starpaket durch Westeuropa tourten. Elvin Jones' Trio (mit Joe Farrell und Jimmy Garrison), das Horace-Silver-Quintett mit dem aufstrebenden Jungstar Billy Cobham[41], Art Blakeys *Jazz Messengers*[42] sowie die Solo-Performer Max Roach und Sunny Murray, Letzterer bereits als trommelnder Pionier des „New Thing" angesprochen, bedeuteten ein drummendes „Best of"-Kompendium des modernen Jazz schlechthin. Was sich genau am Vortag des konzertanten Ereignisses, am Samstag, dem 2. November, im Jazzclub *Josephinum* (IX., Währinger Straße 33; damals Club-Lokal der *Österreichischen Jazzföderation*), wo sich die Musiker in lockeren Session-Aufwärmübungen musikalisch akklimatisierten und dabei einheimischen Zaungästen zum Anziehungspunkt gereichten, abspielte, lässt sich nur annäherungsweise rekonstruieren. Die Erinnerungsversionen der Wiener Musiker divergieren – einmal mehr – beträchtlich. Walter Malli hatte zusammen mit Fritz Novotny exakt einen Monat zuvor im Wiener *Filmmuseum* den Film *New York Eye And Ear Control* des aus Kanada stammenden Regisseurs und Jazztrompeters Michael Snow gesehen[43] und kannte Murray daher in seinem Äußeren – in Bezug auf die *Masters* – *„als einziger von uns Scheißern"*, wie er ein Vierteljahrhundert später deftig formulierte.[44]

> *„Und im* Josephinum *war das dann so: Alle haben dort geprobt vor diesem Konzert und informell gespielt, und das war am Tag, das war so wie ein Kaffeehaus und unten war der Jazzclub. Wir sind dort hingekommen. Der Sunny Murray ist gerade hinuntergegangen und hat dort ein bißchen geübt oder so. Worauf hin ich dann zum Barabbas gesagt habe: ‚Jetzt nimmst du sofort dein Saxophon und gehst da hinunter und fängst zum Spielen an.' Das hat er dann gemacht. Worauf dann der Sunny Murray gesagt hat, es gefällt ihm, er verpflichtet ihn für das Konzert (...). Der Sunny Murray war ja nur als Solist verpflichtet. Und der hat dann aus eigener Initiative eine Band zusammengestellt, und zwar ohne daß je[weils] die anderen gewußt hätten, wer letzten Endes spielt. (...) Das war ein vollkommen ungeprobter, spontaner Auftritt, (...)*

zwei Konzerte im Konzerthaus, *(...) und die Leute waren natürlich schockiert. Es war aber ein sehr schönes Konzert."*[45]

Dem widerspricht in einem Aspekt Richard Pechoc, wie Brückl ebenfalls anwesend. Er behauptet, seinerseits Barabbas zum Einsteigen bei Sunny Murray aufgefordert zu haben.[46] Möglicherweise handelt es sich dabei um temporal verschobene Momentaufnahmen desselben Sachverhalts, die sich gegenseitig nicht unbedingt ausschließen müssen[47]; Barabbas selbst konnte dazu keine Angaben machen. Die Aufzeichnungen Fritz Novotnys, detto im *Josephinum* zugegen, sorgen für weitere Verwirrung: Sie geben für den 2. November zuerst eine Quartett-Session von Barabbas, Malli und Pechoc mit dem polnischen, zuvor in der ČSSR tätigen Bassisten Jerzy Ziembrowski an, dem Hausbassisten (als Mitglied der *Joe Tauscher Combo*) und gelegentlichen *Reform Art Unit*-Mitstreiter, den wenige Monate zuvor das allzu winterliche Ende des *Prager Frühlings* nach Österreich getrieben hatte, sowie ein anschließendes Trio-Meeting Barabbas' mit Sunny Murray und dem Pianisten Donald Smith.[48] Daran wiederum kann sich Walter Malli nicht erinnern.[49]

Wie auch immer: Zweimal – es waren Vorstellungen für 16 und 19.30 Uhr angesetzt worden – stand Claus Barabbas an jenem sonntägigen 3. November 1968 an der Seite des damals 31 Jahre jungen, des Solospiels überdrüssigen Sunny Murray auf der Bühne des *Großen Saals* des *Wiener Konzerthauses*. Mit ihm der Pianist Smith und der Trompeter Cecil Bridgewater, Mitglieder der drei Tage zuvor, am 31. Oktober, am selben Ort aufgetretenen *University of Illinois Jazz Band*[50], sowie Jerzy Ziembrowski[51]. Barabbas heute dazu:

„Ich kann mich nur noch erinnern, daß Sunny Murray das Konzept alle paar Minuten änderte, sodaß, wenn wir auf die Bühne gingen, wir ganz einfach zu spielen begannen, da sogar auf dem Weg zur Bühne er das Konzept wieder geändert hatte und dann der Beginn komplett anders war als geplant. (...) Sunny Murray war ziemlich chaotisch."[52]

Den Presseberichten zufolge zeigte sich das Auditorium von den Darbietungen insgesamt angetan, von Murrays Formation jedoch entsetzt und quittierte dies mit geräuschvoller Unaufmerksamkeit. Selbst Claus Pack, späterer medialer Mentor der Wiener Jazzavantgarde, sprach in seiner Rezension für *Die Presse* von der Musik als *„eine Art kontinuierlicher Lärm, zwischen Mißton und Harmonie schwebend"*, der entschieden den Begriff des Jazz und der Musik überschritten und weniger Schlüsse auf das Können der Musiker als auf ihre Ausdauer zugelassen hätte. Das irritierte Publikum sei *„überwiegend – und diesmal mit Recht – ablehnend gestimmt"* gewesen.[53] Sämtliche anderen registrierten Zeitungsberichte gaben sich in der negativen Beurteilung des ungeprobten Sunny-Murray-Band-Auftritts solidarisch.[54] Andrea Seebohm, die spätere Managerin des *Radio-Symphonie-Orchesters Wien*, schrieb etwa folgende bemerkenswerte Zeilen:

„Der Abend wurde zu einem Manifest des lauten, exzessiven, ja fast hysterischen Jazzstils unserer Zeit, des musikalisch wilden Ausdrucks einer Lebens- und Kunsthaltung, die nur noch im Rausch von Pillen, Drogen und Gift ihr Auslangen findet. (...) Eine neue Bewegung und Unruhe ist hereingebrochen, die an diesem Abend im oh-

renbetäubenden und doch so eintönigen Lärm des Free Jazz gipfelte, dem Sonny [sic!] *Murray und seine Mannen den Pfiffen und Buh-Rufen zum Trotz verbissen huldigten. Bei dieser Art der Untermalung kann man sich zumindest mit seinem Begleiter schreiend unterhalten, ohne irgendwen zu stören … Man wird bescheiden."*[55]

Barabbas wurde in keiner der Rezensionen namentlich genannt; die Tatsache, dass hier ein österreichischer Musiker mit dem Free-Jazz-Pionier zusammenspielte, dürfte sogar ORF-Radiomoderator und Jazz-Connaisseur Walter Richard Langer entgangen sein, von dem Pechoc berichtet, dass er in seinen Line-up-Ansagen zu den mehrmals im Rundfunk gesendeten Konzertausschnitten den nicht gerade teutonisch klingenden Namen Harun Ghulam Barabbas' in anglisierter Aussprache den Hörern ankündigte.[56]

Für die *Masters* klang das nichtsdestotrotz erfolgreiche Ereignis aus, wo es am Vortag begonnen hatte: im *Café Josephinum*, wo sich auch die anderen Musiker des Tour-Trosses wieder einfanden. Außer eventuell erneut Barabbas beteiligte sich jedoch keiner der Wiener Musiker aktiv am Session-Geschehen; intensiv gestaltete sich stattdessen der verbale Austausch mit den Amerikanern. In den folgenden Tagen, die die *Masters* und Sunny Murray zu einem Gutteil zusammen verbrachten, lauschte der Schlagzeuger – ebenfalls im *Josephinum* – interessiert Proben der Wiener „Meister", gemeinsame Sessions gab es freilich auch jetzt nicht. Viele Jahre später, 1994, äußerte Sunny Murray über diese Begegnung aus seiner Sicht gegenüber dem Autor: *„It was the first time I have really heard European avantgarde. I liked it, I thought it was comparable to some American avantgarde, but a little more distanced in a [certain] connection, because the most avantgarde was a sort of influenced upon basic jazz, where[as] I felt their music was more influenced upon classic music."*[57] Murray erinnerte sich im Interview nur mehr vage an die *Konzerthaus*-Auftritte selbst bzw. konnte eigene Erinnerungen und von dritter Seite Erzähltes nicht mehr auseinander halten. Haften geblieben war in seinem Gedächtnis vor allem die folgende Begebenheit am Konzerttag:

„I always insisted that George Wein, the roadman, would find me a place to practise before I played. And they found me a place in the basement of the Hilton. *(…) And in the basement the classical sixty-five-piece orchestra had their rehearsals there. So I took my drum set down, I saw all the instruments, nobody was there… So I was going to practise. (…) Different things, sticks, brushes… And as I was just giving up after almost an hour (…) the orchestra came down. (…) While I was playing, they got up over their instruments – and they all played with me! About ten minutes! Then I stopped, and they all made clap, clap, clap* [begeistertes Klatschen Murrays; Anm.]. *(…) And I went upstairs, I was very late, Max Roach was very angry. He said to me, ‚Who the hell you think you are? You could find a place to practise everytime you come in town.' I said, ‚Why not? I just played with the symphony orchestra!'"*

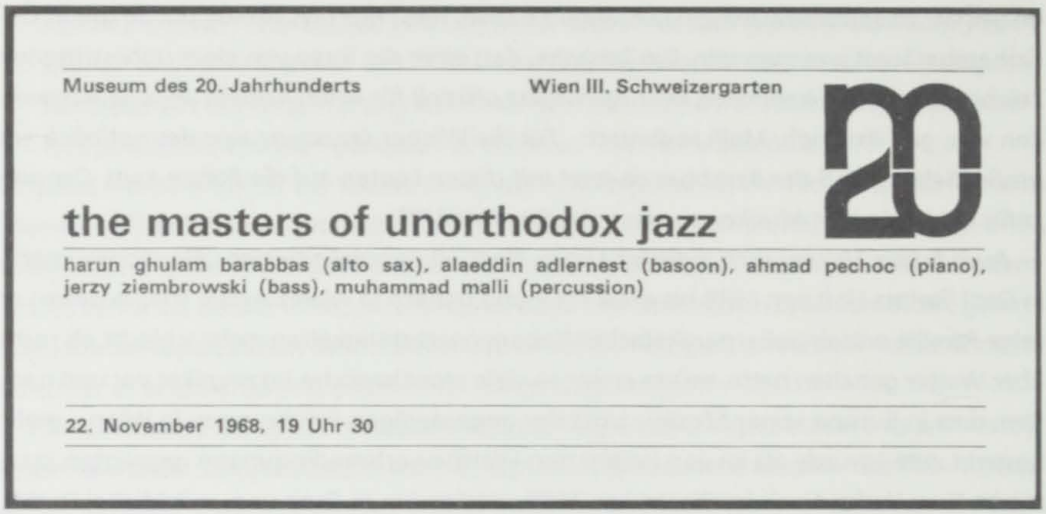
Der Kontakt und solidarisierende Schulterschluss mit Sunny Murray bedeutete für die *Masters* eine nicht unwesentliche Rückenstärkung gegenüber einer für ihre Musik nach wie vor alles andere als aufgeschlossenen Jazzszene und Gesellschaft. Sollte es Barabbas und

Co. jemals an Selbstbewusstsein gemangelt haben, nach Murrays Abflug dürfte dieses Defizit ausgeräumt gewesen sein. Die Tatsache, dass einer der ihren von einer unbestrittenen Zelebrität des amerikanischen Avantgardejazz offiziell für einen Auftritt angeheuert worden war, gab Auftrieb. Malli resümiert: *„Für die Wiener Jazzszene war das natürlich ein großer Schock, daß der Barabbas da jetzt mit diesen Leuten auf die Bühne kam. Der war ja für die Leute kein Musiker, sondern das Gegenteil."*[58]

Auch Sunny Murray roch indessen Lunte. Nach all den viel zitierten „No-money-years" in Cecil Taylors *Unit* von 1959 bis etwa 1964 und danach in Albert Aylers Trio, in denen er seine Familie mittels außermusikalischer Nebenerwerbstätigkeiten mehr schlecht als recht über Wasser gehalten hatte, spürte er wie so viele amerikanische Jazzmusiker vor und nach ihm, dass in Europa seiner Musik – trotz der gegenteiligen Erfahrungen in Wien – mehr Respekt zuteil wurde als im von beinharten Wettbewerbsbedingungen geprägten Jazzmarkt New Yorks. Noch im Dezember 1968 entstanden in Paris u. a. mit Michel Portal, François Tusques und dem erwähnten Ambrose Jackson seine ersten Leader-Aufnahmen auf europäischem Boden[59], im Jahr darauf – etwa zeitgleich mit Steve Lacy und dem *Art Ensemble of Chicago* – wurde Murray mit seiner Familie zum ersten Mal in der französischen Metropole sesshaft.[60]

Für die *Masters* war noch im November 1968 der Zeitpunkt für ein Debüt anderer Art gekommen. Mit der Referenz Sunny Murrays in der Tasche ließ sich fortan selbstbewusster an so mancher Tür klopfen – und die eigene Musik endlich dem subkulturellen Ambiente entreißen. Wohl inspiriert von den dortigen Konzerten des Ensembles *die reihe* oder einer Performance der *Merce Cunningham Company*, sprach Walter Malli eines Tages bei Werner Hofmann (* 1928), dem seit 1962 amtierenden Gründungsdirektor des Wiener *Museums des 20. Jahrhunderts*, kurz auch *20er-Haus* genannt, vor, um diesem das Offert zu unterbreiten, auch kontemporäre Jazzklänge im technizistisch-funktionalen Rahmen des ehemaligen Pavillons der Brüsseler Weltausstellung von 1958 zu Gehör zu bringen. Hofmann, dem Barabbas, Malli und Pechoc als Maler zumindest dem Namen nach bekannt gewesen sein dürften, stimmte zu, erklärte sich – vielleicht auch, weil sein Museum gerade Schauplatz einer großen Retrospektive Arnulf Rainers war, der zu Barabbas in diesen Jahren engen Kontakt pflegte – bereit, eine angemessene Gage zu bezahlen, und am 22. November 1968 um 19.30 Uhr gastierte mit den *Masters of Unorthodox Jazz* erstmals eine Jazzformation im Schweizergarten. Jerzy Ziembrowski komplettierte zu diesem Behufe als Gast die erstmalige Quintettbesetzung, nach der Pause stieg zudem der Tenorsaxophonist Zdenek Chlum ein, ein polnischer Landsmann Ziembrowskis und als damaliger Novotny-Mitstreiter ebenfalls sporadischer Sessionpartner der MoUJ-Musiker.

Vom Konzert hat sich ein wiederum in Walter Mallis Besitz befindliches Halbspur-Tonband erhalten.[61] Wie der dort konservierte Teilmitschnitt beweist, fügten sich Ziembrowski und Chlum – als Modern-Jazzer, die auch mit dem freien Spiel vertraut waren – vorzüglich in den *Masters*-Kontext ein. Vielleicht auch aufgrund der zwei neuen Mitstreiter tragen



Einladung zum ersten *Masters*-Konzert im sog. *20er-Haus*.

die Stücke auffällig solistischen Charakter, Kollektivimprovisationen treten wieder in den Hintergrund.

Der repräsentative Rahmen lockte Publikum und Medien an: Eine ORF-Fernsehkamera – am folgenden Tag war ein über einminütiger Bericht in der Nachrichtensendung *Zeit im Bild* zu sehen[62] – und 153 Zuhörer verfolgten laut museumsinterner Zählung das Konzert mit[63], darunter auch Fotograf Franz Hubmann[64] und offenbar erstmals ein Journalist, denn in den *Salzburger Nachrichten* fand sich wenige Tage später eine Konzertbesprechung.[65] Der Kulturjournalist Ruediger Engerth, bekannt vor allem als Theater- und Kunstkritiker, war seit der ersten Ausstellung im Juni 1958 in der Himmelpfortgasse mit sämtlichen, auch den musikalischen Aktivitäten Mallis und Pechocs vertraut; nun hatte ihn vermutlich der repräsentative konzertante Rahmen in offizieller journalistischer Mission ins *20er-Haus* gelockt. Sein Text bietet indessen Überraschungen. Die Charakterisierung der dargebotenen Musik als *„einen ziemlich expressiven Bebop, dem sie* [die MoUJ; Anm.] *nach Laune Elemente des Cool beifügen, wobei Lennie Tristano offenbar bei manchen Phrasen Pate gestanden hat"*, lässt sich nicht nachvollziehen. Dasselbe dürfte partiell – wie auch Malli bestätigt – für den folgenden Absatz gelten, in dem signifikant die musikalischen mit den zeichnerischen Aktivitäten der *Masters* verknüpft wurden:

> *„Die Seele der fünfköpfigen Combo ist Muhammad Malli, Schöpfer reizvoller traurig-er Wiener Stadtphantasien, ein Schlagzeuger, dessen harter Beat offenbar von Shelly Manne* [sic!] *beeinflußt ist. Am Piano setzt sich Ahmad Pechoc, als Zeichner der Chronist des Donaukanalufers, für die intellektuelle Linie der ‚New School of Music' ein. Alaeddin Adlernest (Bassoon) und Jerzy Ziembrowski (Baß) ergänzen die stilistischen Intentionen Pechocs sehr glücklich. Der Showman der Gruppe ist Harun Ghulam Barabbas, der auf dem Altsaxophon höchst ‚unorthodoxe' Wirkungen hervorzurufen vermag, die mit keinem bekannten Sound verglichen werden können."*

Bei der angesprochenen *„New School of Music"* handelte es sich wohl um eine flüchtige Etikettierung, nicht jedoch um einen Vorläufer dessen, was im kommenden Jahr 1969 ausführlich abzuhandeln sein wird. Mallis Information, Ziembrowski hätte auf ausdrücklichen eigenen Wunsch mitgespielt, steht diametral Pechocs Aussage entgegen: *„Wir haben einen guten Bassisten gesucht. Und das hat sich angeboten, der war einfach da. Das waren verschiedene Überlegungen: Erstens, wegen dem Rhythmus, damit uns das besser zusammenhält, und zweitens, weil das uns eben als Bereicherung erschienen ist, vor allem, was das Streichen betrifft. Was dann auch Michlmayr sehr schön immer gemacht hat zu unserer Freude."*[66]

Wie dem auch war, jenes erste Konzert im *20er-Haus* blieb das einzige *Masters*-Konzert, an dem Ziembrowski und Chlum mitwirkten. Beide verließen Wien wahrscheinlich noch in der ersten Hälfte des folgenden Jahres, der Bassist in Richtung Deutschland, wo pekuniär ertragreichere Arbeitsmöglichkeiten lockten. Ihre Mitwirkung in der RAU und bei den *Masters* hatte ephemeren Charakter, wie sie auch für die Wiener nur Episode war. In gewisser Hinsicht freilich erwies sie sich als nicht unwesentlicher Impuls: Ziembrowskis Bass-Stelle – man ahnt es aufgrund Pechocs letztem Zitatsatz – blieb nicht lange vakant. Das *20er-Haus* aber sollte sich peu à peu zur Heimstätte der Wiener Jazzavantgarde entwickeln.

Der Herbst des Jahres 1968[67] sah Barabbas, Malli und Brückl zusätzlich in anderer Funktion in Aktion treten: Der in Mödling ansässige Regisseur Hermann Wolf engagierte sie zur akustischen Begleitung seines Kurzfilms *Der Faun* (nach der Erzählung *Der Faun im Sachsenwald* von Heimito-von-Doderer-Sekretär und -Biograph Wolfgang H. Fleischer [* 1943][68]). Der Kontakt ergab sich vermutlich über den damals mit Malli befreundeten Xaver Schwarzenberger[69], Letzterer fungierte in diesem 12'30" kurzen Werk, das seine Entstehung in gewisser Weise Georg Lhotzkys im gleichen Jahr entstandenen Film *Moos auf den Steinen* verdankt (an dem Wolf als Regieassistent mitwirkte)[70], als Kameramann.

Protagonist der Handlung ist ein von Gottfried Schwarz verkörperter Faun, der sich unvermutet in den düsteren, freudlosen (Wiener-)Wald verpflanzt sieht. Nach Betätigung seiner Flöte besinnt er sich seiner Bestimmung als Liebesgott, nähert sich – seinem natürlichen Drang gemäß – einer allein durch den Wald gehenden jungen Frau und vergewaltigt diese. Doch das einstige Privileg des Fauns gilt nun als Sittlichkeitsverbrechen, und fortan wird er gejagt: Zwei Gendarmen legen mit ihren Büchsen auf ihn an, bekommen es aber dann mit der Angst zu tun; ein Priester, der in ihm eine Versuchung des Teufels erblickt, will ihn zur Ansicht bekehren, dass es nur einen Gott geben kann. Schließlich tritt der Faun auf eine Lichtung hinaus, wo er von grimmig bewaffneten Bauern umzingelt und erschossen wird.

Barabbas (am Tenorsaxophon), Malli und Brückl, die im Vorspann nur mit ihren Namen genannt wurden, somit nicht als *Masters of Unorthodox Jazz* in Erscheinung traten, gaben sich in ihren improvisatorischen Kommentaren relativ zurückhaltend und ließen sich nur an bestimmten Stellen hören. Die Musik wurde an einem Tag im Tonstudio Gerhard Heinz (I. Bezirk) nach groben Direktiven Hermann Wolfs eingespielt. *Der Faun* war um 1970 in

einem Wiener Kino und im ORF-Fernsehen zu sehen (mit anderen Kurzfilmen österreichischer Regisseure; im Vorfeld sorgte dabei die parodistische Darstellung des Geistlichen für Diskussionen) sowie immerhin auch bei den *Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen* in Deutschland.[71]

3.2.2.3.2. Das spektakuläre Jahr 1969

3.2.2.3.2.1. Einladung zum *8. Österreichischen Jazzfestival*

„Prominente Gäste kündigen die Veranstalter des 8. Österreichischen Jazz-Festivals an, das am 15. und 16. März im Großen Saal des Wiener Konzerthauses stattfindet. Stargast des abendlichen Oldtimer-Konzertes (15. März) ist Curtis Jones, einer der großen Blues-Sänger aus der Gründerzeit des Jazz. (...) Sonntag, 16. März, 15 Uhr, gastiert das berühmte Teddy-Wilson-Trio. (...) Die Abendveranstaltung (19.30 Uhr) steht unter dem Motto ‚From Modern Jazz to Avantgarde'. Die Stargäste sind Julian ‚Cannonball' Adderley (Tenorsaxophon [sic!]*) mit seinem Quintett, dem auch der Österreicher Joe Zawinul (Piano) angehört. Sechs Wiener Bands bestreiten das Rahmenprogramm: das Peter-Wolf-Quartett, die ‚Vienna Jazz Group', die ‚Joe Tauscher Combo', ‚Alberts Jazztett', die ‚Reform Art Unit' und die ‚Masters of Unorthodox Jazz'"*, verkündete dreieinhalb Monate nach dem *20er-Haus*-Debüt der MoUJ eine österreichische Tageszeitung auf der Kultur-Seite.[1] Mit Riesensprüngen schienen sich die verfemten Free-Jazzer nun endlich doch ins Rampenlicht einer breiten Medienöffentlichkeit zu katapultieren. Dank der Kontakte zu Johann Fritz, dem Generalsekretär der *Österreichischen Jazzföderation*, fanden sie sich plötzlich auf dem Programmplan des bedeutendsten nationalen Jazzereignisses, des 1962 gegründeten *Österreichischen Jazzfestivals*, das 1969 erstmals ohne Wettbewerbspreise und das Attribut „Amateur" im Titel über die *Konzerthaus*-Bühne ging.[2] Hatten die *Masters* „es" geschafft?

Nun, teilweise, wie zu sehen sein wird. Ohne jeden Zweifel war den MoUJ eines gelungen: sich für das Festival in neuer, nun definitiver Besetzung zu konstituieren. Anton Michlmayr, der mit Malli, Pechoc und den anderen seit 1960 stets Kontakt gehalten, jedoch nicht mehr musiziert hatte, hatte endlich dem Drängen seiner Freunde nachgegeben und sich zur Zusage bewegen lassen, von nun an ebenfalls den Titel eines *Master of Unorthodox Jazz* tragen zu wollen. *„Ich kann mich erinnern, daß wir immer wieder gesagt haben: ‚Ja, wann wirst du jetzt endlich einmal spielen', und so. Er war von vornherein Mitglied, obwohl er erst später gespielt hat. Weil er zu dem geistigen Kreis [gehört hat]"*[3], erinnert sich Horst Brückl. Mit Michlmayrs Bandeintritt, der offenbar unvermittelt vonstatten ging (Michlmayr glaubt sogar, Barabbas, den er persönlich inzwischen ebenfalls gut kannte, vor dem Konzert nie spielen gehört zu haben[4]), stand die „klassische" Besetzung der *Masters*.

Toni Michlmayr hatte sich in der Wiener Jazzszene mittlerweile einen gefragten Namen

gemacht. Nachdem er auch 1961 und 1962 mit Horst Winter auf Norderney sowie im soeben eröffneten Tanzlokal *Chattanooga* (I., Graben) gespielt hatte, wurde das *Tanzorchester* im November 1962 aufgelöst.[5] Aus der „Konkursmasse" des Ensembles konstituierte sich unter der Leitung des Trompeters Ernst Lamprecht eine Quartettformation, der auch Michlmayr angehörte[6] und aus der er nach rund dreieinhalb Jahren vornehmlichen Arbeitens im *Moulin Rouge* (I., Walfischgasse) wieder entlassen wurde, da er der Aufforderung des Leaders, E-Bass zu spielen, nicht nachkommen wollte und sich zudem beharrlich der Blazer-Pflicht widersetzte. Vielfältige weitere „Gigs" füllten den Terminplan des Bassisten, u. a. im Ensemble des Trompeters und Akkordeonisten Willy Fantel für ORF- bis *Löwingerbühne*-Aufträge oder anschließend, ab 1964, als regulärer Bassist im Trio des Vibraphonisten und Pianisten Bill Grah (Drums: Toni Braitner). Noch im selben Jahr absolvierte diese Formation ein Gastspiel in Leningrad; zahlreiche weitere In- und Auslandsauftritte folgten und fanden 1967 in einer mehrwöchigen Tournee durch die USA und Kanada – mit Endziel Weltausstellung in Montreal – ihre Klimax. Seit 1967 war der Pianist Rudi Wilfer Michlmayrs primärer Spielpartner, vorzugsweise ebenfalls im Trio-Format mit wechselnden Schlagzeugern. Daneben arbeitete Michlmayr für zahlreiche Rundfunkproduktionen mit Fatty George, sporadisch auch mit Erich Kleinschuster zusammen und spielte im Bühnenensemble von *Burg-* und *Akademietheater*. Zudem sekundierte er so disparaten musikalischen Exponenten wie Freddy Quinn und B. B. King, dem für einen *Konzerthaus*-Austritt Mitte der 60er Jahre kurzfristig der Bassist ausgefallen war. Sessions mit dem afroamerikanischen Bebop-Saxophonisten Sahib Shihab, der im August und September 1965 im Rahmen seines Engagements in Friedrich Guldas *Eurojazz-Orchestra* in Wien weilte, sowie mit Gulda selbst und Plattenaufnahmen wie *Boleraz, Boleraz* mit dem Quartett Karel Krautgartners 1968 rundeten sein von Vielfalt geprägtes Tätigkeitsbild ab.[7] *„In Österreich"*, äußert Michlmayr im Interview, *„war es so gut wie ausgeschlossen, von der Jazzmusik leben zu können. Auf die Idee ist man gar nicht gekommen. Es sei denn, es hat einer den Weg gewählt, knapp immer an der Kante des Verhungerns herumzuwandeln. Aber den Weg bin ich nicht gegangen. Mir macht eigentlich jede andere Musik genauso Freude. (...) Ich bin kein Purist."*[8]

Weshalb aber waren nun, ausgerechnet nach neun Jahren „Pause", die Prämissen für einen Einstieg bei den *Masters* gegeben?

> *„Es hat mich ja irgendwie immer gereizt, diese Musik zu spielen, und da habe ich mich dann einmal dazu entschlossen. [Vorher war] ich mehr oder weniger [verhindert], ich war nicht da, ich war in Deutschland Anfang der 60er Jahre, ich war halt als Berufsmusiker gehandikapt, nicht so verfügbar. Und es war vielleicht auch eines, daß ich mir da ein bißchen Gedanken gemacht habe: Es war für die damalige Zeit (...) nicht so einfach, daß man so etwas öffentlich tut. Ich habe das ja dann selbst gespürt. Der Brückl hat sich ja damals bei dem Ziembrowski-Konzert* [das *20er-Haus*-Konzert im November 1968; Anm.] *eine Perücke aufgesetzt, damit man ihn ja nicht [er]kennt."*[9]

Vermutlich waren mehrere Gründe für Michlmayrs Band-Beitritt ausschlaggebend. Zum einen war der allseits respektierte Bassist um seinen Ruf und – folglich – Be-Ruf besorgt, war doch die Musik von MoUJ und RAU in „orthodoxen" Jazzkreisen noch immer etwas, das oft mit einer raschen Bewegung des Zeigefingers an die Stirn abgetan wurde. Zum anderen war möglicherweise auch die Tatsache, dass Jerzy Ziembrowski vorgezeigt hatte, wie ein Kontrabass im freien Spielprozess der Gruppe durchaus konstruktiv integriert werden konnte, ein Anstoß, Stimulus gewesen. Und drittens könnte der profane Grund des prominenten Jazzfestival-Engagements eine Rolle gespielt haben.

Konnten also schon allein die Gewinnung Michlmayrs sowie die Tatsache des Festival-Auftritts an sich als Erfolg verbucht werden, so schlug den MoUJ bei dessen Absolvierung sogar für sie ungewohnt rauer Wind entgegen. Als drittletzter Programmpunkt angesetzt, *„planierte"* – wie Claus Pack in der *Presse* notierte[10] – Julian „Cannonball" Adderleys Quintett mit dem gefeierten „Heimkehrer" Zawinul[11] an jenem Sonntagabend des 16. März 1969 den *Großen Saal* des *Konzerthauses*; der enthusiastisch akklamierte, zweieinhalbstündige Auftritt des Altsaxophonisten bedeutete Presseberichten zufolge den absoluten Höhepunkt des Festivals und ließ die weiteren Programmpunkte zwangsläufig nur mehr als Draufgabe erscheinen.

Diese „Draufgabe" aber bestand aus den Sets von RAU und MoUJ, von den Veranstaltern an undankbarster Stelle placiert.[12] Die RAU – möglicherweise mit Walter Malli angetreten[13] – konnte ihr Konzert noch absolvieren; was sich allerdings während der festivalbeschließenden Darbietung der *Masters* ereignete, verdient ohne Zweifel, als handfester Skandal bezeichnet zu werden. *„Da haben wir als letzte Gruppe gespielt. Da waren dann sehr unterschiedliche Reaktionen beim Publikum, ein paar sind ostentativ weggegangen, haben gepfiffen und ‚Pfui!' geschrien, andere waren begeistert, angetan. Aber die Bühnenarbeiter haben einfach die Mikrophone gepackt und weggetragen, haben das Licht abgedreht, und wir haben unseren Auftritt mehr oder weniger nicht fertig machen können"*[14], berichtet Michlmayr.

Tatsächlich trat der wohl selbst in Wiens langer Konzertskandal-Tradition präzedenzlose Fall ein, dass das Bühnenpersonal, das durch die Überlänge der Adderley-Performance das vertragliche Arbeitsstundenlimit überschritten sah und offenbar um seinen Feierabend fürchtete, mitten im Konzert die technische Einrichtung demontierte, die Beleuchtung abschaltete und so den Abbruch der Darbietung, von der vermutlich deshalb auch kein Mitschnitt zu existieren scheint[15], erzwang. Als einer der wenigen Kritiker harrte der Rezensent der *Volksstimme* bis zu jenem dicken Ende aus und konnte folglich das Vorgefallene als den Musikern *„unzumutbar"* beschreiben.[16] Seine Kollegen dürften sich mit wenigen Ausnahmen schon während des RAU-Auftritts verflüchtigt haben, der *Kurier*-Redakteur etwa gab offen zu, mit einem Teil des Publikums *„geflohen"* zu sein, nicht ohne anzumerken, dass man *„bei den nachfolgenden ‚Masters of Unorthodox Jazz' nicht viel versäumt haben dürfte"*[17]; andere sprachen nur bedauernd davon, dass die *„Avantgarde infolge der schlechten Terminplanung für viele unterging"*, und *„nach dem absoluten Höhepunkt des*

‚Cannonball-Adderley-Quintetts' eben viele heim[mußten]"[18]. Sogar Ruediger Engerth handelte in den *Salzburger Nachrichten* die MoUJ mit einem einzigen, inhaltsleeren Satz ab, indem er darauf verwies, dass mit den *„an dieser Stelle schon ausführlich gewürdigten ‚Masters of Unorthodox Jazz' dem experimentellen Element der nötige Tribut gezollt [wurde]"*[19]. Neben jenem der *Volksstimme* ließ einzig *Presse*-Kritiker Claus Pack im Statement, *„in Alberts Jazztett war der Posaunist Rudolf Josel ein überragender Techniker ohne Aussage, bei der ‚Reform Art Unit' und den ‚Masters of Unorthodox Jazz' lernte man Aussage ohne Technik kennen. Letzteres war interessant, aber unbequem"*, seine potenzielle physische Präsenz während des Konzerts erahnen.[20] Letzterer Bericht fand sich neben dem Engerths auszugsweise (jeweils mit den MoUJ und RAU betreffenden Passagen) auch im Festival-Pressespiegel im *Jazzpodium* zitiert.[21]

Claus Pack (1921–1997) war das „bildnerisch" aktive Trio des „Meister"-Quintetts bestens bekannt, wie sein im Herbst desselben Jahres erschienenes Buch *Moderne Graphik in Österreich* bezeugt, in das Malli und Pechoc (sowie deren Freunde Martha Jungwirth und Othmar Zechyr) zwischen Namen wie Alfred Hrdlicka und Fritz Wotruba Aufnahme fanden.[22] Der Wiener, als bildender Künstler Mitglied des *Art Club* und Kritiker der abstrakten Malerei[23], als Assistent Herbert Boeckls (1955–1965) zudem Leiter der Abendakt-Klasse an der *Akademie der bildenden Künste*, später dortselbst Professor, dürfte positiv überrascht gewesen sein, seine – publizistischen – Schützlinge nun an Musikinstrumenten herumwerken zu sehen. In der Folge sollte Pack neben Ruediger Engerth zur zweiten medialen Lobby-Instanz der Wiener Free-Jazz-Avantgarde avancieren.

Anton Michlmayrs *Masters*-Premiere war keineswegs sein offizielles Debüt in frei improvisierenden Kreisen. Bereits am 1. Februar 1969 hatte er – übrigens ebenso wie Walter Malli und Horst Brückl – mit Fritz Novotnys *Reform Art Unit* im IKZ in der Annagasse gespielt. Quasi als Interludium zwischen den beiden RAU-Sets war es im Rahmen dieses Konzerts auch zu einer ersten *Masters*-Session mit Michlmayr, freilich ohne Barabbas, also in Quartettformat, gekommen[24] – zumindest diese (sich möglicherweise zufällig ergebende) Jazzfestival-„Generalprobe" wurde also abgehalten. Malli war seit Herbst 1968 mit der RAU in regelmäßigem Session-Kontakt gestanden, sein und Michlmayrs nunmehr definitives Engagement in diesem Ensemble bedeutete für die Folgezeit eine enge personelle, nicht aber organisatorische oder musikalische Verzahnung der beiden Formationen, ein Verhältnis, das freilich nicht friktionsfrei blieb, sondern für das vielmehr eine *„seltsame Mischung aus Kooperation und Konkurrenz"* charakteristisch sein sollte, wie Reno Barth formulierte.[25] Was auch Michlmayr in seiner Erinnerung an den RAU-Einstand andeutet: *„Da war dann der Barabbas auf mich ein bißchen böse, weil die* [MoUJ; Anm.] *wollten auch schon, daß ich mit ihnen spiele, und ich habe dann quasi mit dem Novotny zuerst gespielt im* Kulturzentrum."[26] Er und Malli betonen im Interview die durchaus rationalen Überlegungen, die sie bewogen, Novotnys Offert anzunehmen: *„Nachdem wir das dann schon irgendwie professionell gesehen haben, haben wir natürlich gesagt, warum sollen wir nicht bei einer anderen Gruppe auch noch spielen, wenn das mehr Spielmöglichkeiten*

bringt. Das war natürlich auch irgendwo ein pragmatischer Gedanke", rekapituliert Walter Malli.[27] Die Mitwirkung in der RAU bot weitere Möglichkeiten der frei improvisierenden Betätigung, somit jenen „Auslauf", der – angesichts der spärlichen „Gigs" – im nach wie vor engen Gehege der MoUJ allein fehlte. Folglich existierten in Wien ab Anfang 1969 zwei frei improvisierende Ensembles mit demselben Bass-Schlagzeug-Gespann.

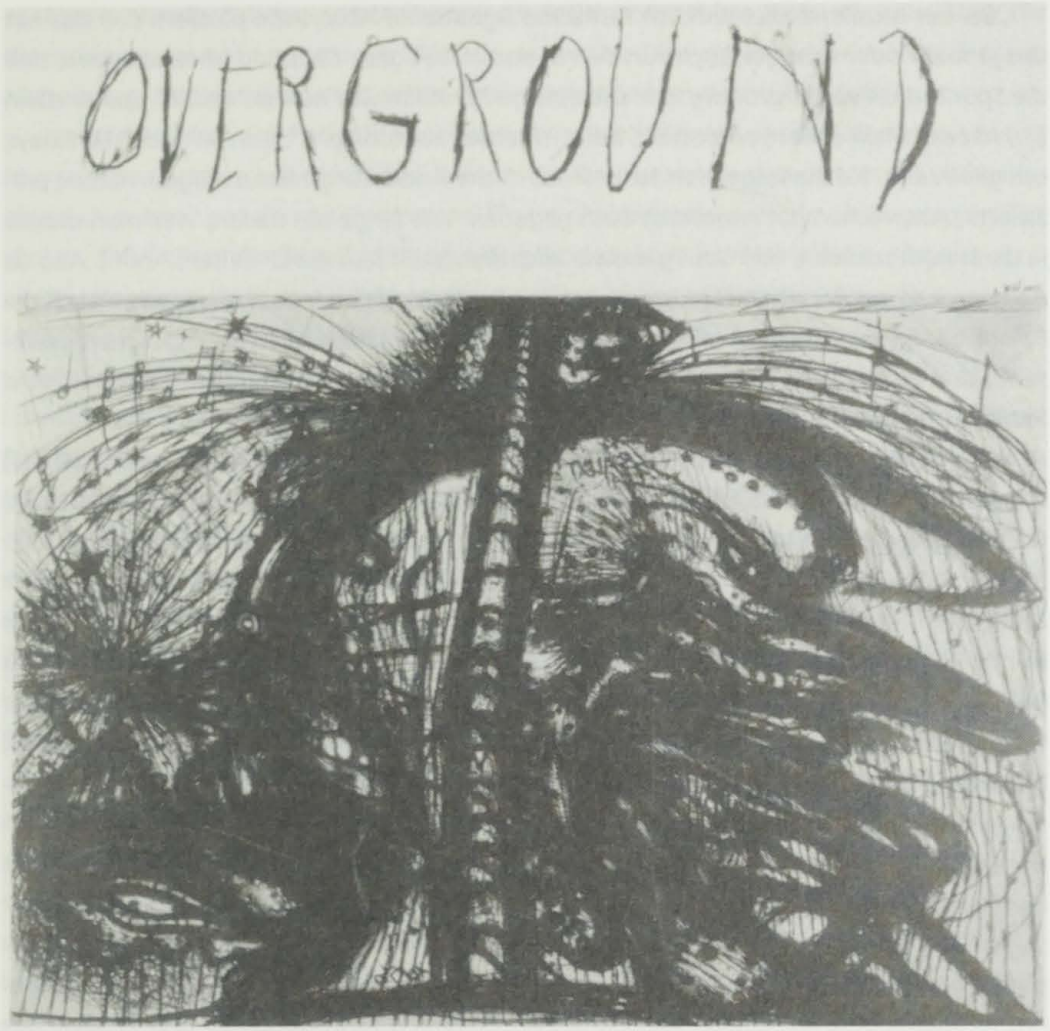
3.2.2.3.2.2. Das Schallplatten-Debüt: *Overground*

Davon unberührt schritten die *Masters* exakt zwei Monate nach ihrem „Erfolgseklat" im *Wiener Konzerthaus* daran, die seit der Begegnung mit Sunny Murray steil bergauf weisende Karrierekurve ein Stück weiterzuziehen. Schon lange hatte unter den Musikern der Wunsch bestanden, eine Tonkonserve als Visitenkarte vorzeigen und sich damit nachhaltig in so manchen Ohren festsetzen zu können. Ein Schallplatten-Label für derartige Musik zu interessieren, schien im Österreich der späten 60er Jahre freilich utopisch. Also nützte Barabbas die Gunst der Stunde, die sich auch deshalb als pekuniär huldvoll erwies, als seit den erwähnten Ausstellungen in Ludwigshafen und der *Galerie nächst St. Stephan* 1967 die Nachfrage nach seinen Bildern langsam stieg:

> *„Ich hatte damals mit meiner Malerei etliche gute Verkäufe und organisierte verschiedene Ausstellungen, und ich hatte eben das Geld, um eine Schallplatte zu produzieren. (...) Natürlich war das eine Zeitlang im Gespräch (...), und ich glaube, das war auch einer der Gründe, warum wir uns darauf konzentrierten, Toni Michlmayr in die Gruppe aufzunehmen – damit der Klang auf der Schallplatte sich etwas voller ergibt, nachdem wir eine Zeitlang ja bereits mit dem Jerzy Ziembrowski gespielt hatten."*[1]

Dieser zusätzliche, vierte Begründungsaspekt dafür, dass Michlmayr schließlich zum Mitspielen animiert werden konnte, wird von Barabbas' Kollegen zwar nicht bestätigt, er passt jedoch ins Bild.

Am 16. Mai 1969 um 22 Uhr – so die Michlmayr zu verdankende akkurate Angabe auf der Plattenhülle – nahmen die *Masters of Unorthodox Jazz* im *Austrophon-Studio* in den Räumen des *Wiener Konzerthauses* vier Stücke auf, deren tontechnisches Mastering Barabbas kurz darauf selbst im renommierten Tonstudio Bauer in Ludwigsburg (nahe Stuttgart) besorgte, die dortselbst anschließend – da billiger als in Österreich – auf Vinyl gepresst und auf des Financiers eigenem Label *Barabbas Records* unter der akronymischen Signatur *HGB 1001* als Schallplatte veröffentlicht wurden. *Overground* hieß Österreichs erste, im internationalen Vergleich relativ spät – dreieinhalb Jahre nach François Tusques' Opus – entstandene Free-Jazz-LP. Sie war tatsächlich Barabbas' Produkt: Er mietete das Studio, bezahlte seinen Musikerkollegen sogar reguläre Honorare (laut Pechoc konnten die *Masters* zwischen Fixgage und einer prozentuellen Beteiligung am Verkaufserlös wählen[2]) und kümmerte sich um den Vertrieb – möglicherweise handelte es sich bei diesem Tonträger



Die erste österreichische Free-Jazz-LP: *Overground* (1969) von den *Masters of Unorthodox Jazz*, mit einem Bild Arnulf Rainers als Cover.

also auch um die erste von Musikern selbst produzierte und verlegte Jazz-LP Österreichs. Barabbas' Plan, am Cover ein eigenes Bild zu platzieren, scheiterte am Widerstand seiner Freunde; auf Initiative Mallis stellte dafür stattdessen Arnulf Rainer eine teilübermalte Graphik als Vorlage zur Verfügung.[3] Claus Pack konnte für die Abfassung eines Hüllenreverstextes gewonnen werden, in dem er für die *Masters*-Musik und die Free-Jazz-Bewegung im Kontext eines *„romantic movement with which the young people in our days have seized the world"* eine Lanze zu brechen versuchte und auch mit subjektiven musikhistorischen Assoziationen zum klingenden Rilleninhalt nicht geizte.

Nun, was also verbarg sich hinter alldem und den kryptischen Stücktiteln *Magnetic Girl*, *Space Girl*, *Pissing Girl* – in denen Barabbas seinen drei Töchtern Reverenz erwies[4] – und *Everyone A Master*? Gab's so etwas wie Konzepte?

„Bei der Musik ist alles wirklich fast ohne irgendeine Absprache passiert. (...) Das hat uns ja mehr oder weniger auch von den anderen Free-Jazz-Gruppen unterschieden, daß die Spontanität vordergründig war. Die einzige Funktion war nur das Gefühl. Später dann (...) hat der Malli etwas komponiert, habe ich etwas komponiert"[5], erinnert sich Michlmayr, um gleich eine für die folgenden Jahre wesentliche Andeutung hinzuzufügen. Pechoc präzisiert: *„Absprachen hat's natürlich auch gegeben: Wie lange das dauert, weil man musste ja dann auch schauen, daß das irgendwie alles draufpaßt* [auf die LP-Seiten; Anm.]. *Also da haben wir schon mit der Zeit müssen irgendwie agieren, daß wir das hinkriegen."* Auch die Soloreihenfolge und die jeweilige instrumentale Konstellation seien abgesprochen gewesen. *„Und zwar deswegen, damit das in der Abfolge der Platte interessant ist. Daß nicht immer zufälligerweise der gleiche anfängt oder sowas."*[6]

Betrachten wir die Musik selbst: *Magnetic Girl* (10'02") und *Space Girl* (detto 10'02") werden im Quintett musiziert, *Pissing Girl* (6'13") im Trio Barabbas/Michlmayr/Malli, während *Everyone A Master* (12'52") die einzelnen Musiker in unbegleiteten Soli vorstellt. Der erste Eindruck bestätigt Pechocs Angaben. Gewisse Zäsuren, die einen Wechsel in der instrumentalen Konstellation markieren, scheinen abgesprochen, möglicherweise nach Handzeichen oder Blickkontakt gesetzt. Außer Malli wird in den Kollektivstücken jedem Musiker zumindest einmal die Möglichkeit geboten, sich mehr oder weniger solistisch oder im Vordergrund des Kollektivs zu exponieren. Mit dieser Feststellung endet die Suche nach musikalischer Prädisposition aber auch schon wieder. Thematisches Material taucht – Allusionen und Zitate ausgenommen – nirgendwo auf, außer den erwähnten groben Absprachen bezüglich instrumentaler Dichte und Reihung frönen die fünf Musiker hemmungslos der freien Improvisation.

Anhand der Features von *Everyone A Master* lassen sich die einzelnen Spielweisen beschreiben: Michlmayrs Solo prägen sauber intonierte Pizzikato-Linien in fließender monorhythmischer Achtelbewegung, dank kontinuierlich beschleunigter und wieder verlangsamter *Tempo rubato*-Phrasierung in kurze Einheiten gegliedert. Die schlichte Anlage geht einher mit der stetigen Wahrung eindeutiger tonaler Bezugspunkte. Michlmayr, der Modern-Jazz-Bassist, lässt Michlmayr, den Free-Jazz-Bassisten, in den Hintergrund treten und dortselbst – für diese Nummer – spurlos verschwinden.

Barabbas' extravertiertes, kraftstrotzendes Spiel erweist sich als Präzedenzfall nicht transkribierbarer Musik. Am ehesten ist seine Saxophon-Sprache noch mit jener Albert Aylers vergleichbar. In an den Tenorsaxophonisten gemahnenden, weit ausladend-behäbigen, wiederholt mit starkem Vibrato geblasenen Melodiebögen bewegt sich Barabbas zumeist abseits der im temperierten Stimmungssystem genormten Tonhöhen, konkreter: Er rotzt, röhrt, grunzt und schreit in sein Instrument, überbläst es, trotzt ihm Geräuschklänge ab, trillert, knirscht ... Bruchhaft werden wiederholt Allusionen und Zitate in den Gedankenfluss interpoliert, in denen sich der melodische Duktus noch am weitesten notierbaren Linien annähert: hier eine betont triviale Liedandeutung, dort ein Bluesskalenfragment; stets scheint ein doppelter Boden vorhanden zu sein. Nicht selten entströmen dem Schall-

trichter auch orientalisierende Melismen. Als Stilist ist Barabbas – wie schon im Zuge der Betrachtung der Aufnahmen von 1966 konstatiert – vollkommener Individualist, der jazzhistorischen Assoziationsvielfalt seines Spiels (Ayler, Coltrane, Webster) zum Trotz.

Walter Malli hat sich endgültig von jeglichem *Beat*-Regulativ gelöst. Anders als Sunny Murray handhabt er sein Drum-Set äußerst flexibel, expressiv, erzeugt er mit pausenlos akustisch präsent gehaltenen Becken und Trommelwirbeln auf den Tom-Toms ein pointillistisches, fluktuierendes Soundgefüge, in dem sich zusätzlich verschiedene, zumeist asynchron retardierte Akzentreihen verzahnen, sodass immer wieder ein zögernder, sich verlangsamender Impulseindruck entsteht, der die von Malli erwähnte Qualität des *„Hatscherten"* (Wienerisch für „Hinkenden") nachvollziehbar erscheinen lässt.

Auch bei Pechoc findet sich das 1966 zu Gehör Gebrachte konsequent weiterentwickelt: Die damals noch – spärlich – hörbaren jazzidiomatischen Reminiszenzen sind nunmehr restlos getilgt. Einem impressionistischen Cecil Taylor gleich, klanglich sensibler, harmonisch differenzierter, jedoch weniger impulsiv und clusterfreudig, lässt der Pianist unter Ausnützung der gesamten Klaviatur romantisch-kontemplative, konsonante Klanglandschaften entstehen, die zuweilen atonikal anmutenden Linien weichen und periodisch von athematischen Wischern, rasenden, meist deszendierenden Glissandi unterbrochen werden. Gerade in der bewussten kontrastierenden Gegenüberstellung der Elemente überwiegt die Sukzessivität der Ereignisabfolge die lyrische Statik.

Horst Brückl bildet den Abschluss der Soliloquienreihe. Sein Fagottspiel erweist sich nicht unerwartet in puncto Intonation und Virtuosität als von seiner „klassischen" Ausbildung geprägt. In einen amotivischen Kontext aus Tenuto-Klängen, raschen Staccato-Passagen und großintervalligen Lagensprüngen werden – diesbezüglich Barabbas ähnlich – vielfältige zitatähnliche Bruchstücke eingeflochten, im Gegensatz zum Saxophonisten allerdings bei feststellbaren, wechselnden tonalen Bezugspunkten. Auch Brückl, dessen Phrasenlänge ab und an tatsächlich den Gebrauch von Zirkularatmung vermuten lässt, unternimmt indessen nicht selten Versuche, die generell respektierte temperierte Stimmung und vor allem rhythmische, auch melodische Annäherungen an Marsch- und Volksmusik mittels Geräuschklängen, Überblasen oder mikrotonalen Abweichungen zu konterkarieren. Der Ausklang in Form eines konventionellen Kadenzschlusses trägt dennoch symptomatischen Charakter.

Im Kontext des Gruppenkollektivs sind bei Barabbas, Brückl, Malli und Pechoc keine prinzipiellen Veränderungen in der Spielauffassung festzustellen, bei Michlmayr jedoch sehr wohl. Der Bassist zeigt sich nun von einer gänzlich anderen Seite: Sauber intonierte Achtel bleiben ausgespart, stattdessen arbeitet er emsig und unter oftmaligem Griff zum Bogen an einer stimulierenden, reichhaltigen Klangschicht. Arco-Tremoli in bevorzugt hoher Lage wechseln mit groben, energetischen Pizzikato-Einwürfen, sprudelnden Läufen und Glissandi sowie geräuschhaften, knirschenden Klangfetzen; vermutlich konsequenter als irgendein anderer Kontrabassist seiner Zeit schöpft Michlmayr alle Möglichkeiten seines Instruments aus.

Die Übertragung der im Solospiel gewonnenen Eindrücke auf den Gruppenkontext der MoUJ bietet sich methodisch auch insofern an, als dort die funktionale Aufgabentrennung von Solo und Begleitung tatsächlich weitestgehend aufgehoben ist. Jeder – außer dem Bassisten – gibt sich als derjenige, als der er sich im Solo „vorstellt". Die Musiker gehen nunmehr einfach simultan statt konsekutiv ihrem individuellen Expressionsdrang nach; so kommt es auch zu keinen eigentlichen Solo-Features (mit der Ausnahme unbegleiteter Solostellen Michlmayrs in *Pissing Girl*), sondern vielmehr zu gleichberechtigten Kollektiven verschiedener Dichte, aus denen meist nur mit Hilfe der Studiotechnik eine oder zwei Stimme(n) (möglicherweise gegen die ursprüngliche Absicht) akustisch in den Vordergrund treten. In der Konzeption des Triostücks *Pissing Girl* dürften freilich sehr wohl explizite Sologelüste des Plattensponsors Barabbas zum Tragen gekommen sein. Malli und Michlmayr sind dennoch nicht gewillt, dem Saxophonisten, der sich hier in intensiven emotionalen Steigerungen auslebt, bloß zuzuarbeiten, sondern frönen auch selbst der freien Expression.

Haarscharf passt in diesem Sinne ins Bild, dass Ruediger Engerth Barabbas noch 1969 mit dem Ausdruck der *„‚gleichzeitigen Soli', die nicht zum Dialog werden"*, zitiert.[7] Der Quintettkontext bedeutet keine Einschränkung des prinzipiellen Postulats, sich als Individuum frei und unbeschränkt auszudrücken. Es besteht keinerlei Verpflichtung, auf von irgendeiner Seite spontan eingebrachtes Material oder Ideen zu reagieren, damit zu kommunizieren, vielmehr wird es als eine wesentliche Facette des Gruppenprozesses begriffen, auch kontrastierende Intensitäten und Strukturen gleichberechtigt nebeneinander zu stellen, übereinander zu schichten. Trotzdem es primär um das Ausleben des eigenen Egos zu gehen scheint, macht dabei der Zusammenschluss der fünf Sinn. Um einen verbalen Gemeinplatz zu strapazieren: Im Spannungsfeld aus Miteinander und Nebeneinander entsteht wesentlich mehr, als die berühmte bloße Summe ihrer Einzelbestandteile vermuten ließe. Emotionale Eindimensionalität weicht faszinierender Multi-, genauer: „Penta-Dimensionalität", einem Übereinanderschichten nicht beziehungsloser, aber doch weitgehend autonomer, individuell konstituierter, expressiver Texturen, die gerade in ihrer reibungsträchtigen Kontrapunktik für hohe Spannung sorgen. Dass dem so ist und das Endergebnis keine beziehungslose Kompilation heterogener Bausteine bleibt, ist den spezifischen musikalischen Qualitäten der *Masters* zuzuschreiben. Man könnte von einem „individualistischen" Gruppenkonzept sprechen, dessen Eigenart es paradoxerweise ist, sich primär in Kollektiven zu manifestieren.

Äußerlich – im völligen Verzicht auf komponierte Materialien – weist die Musik Parallelen zur deutschen und englischen frei improvisierten Musik jener Jahre auf, dennoch: Allen verbalen Distanzbekundungen und Independenzerklärungen sowie dem jazzfernen Gestus der Spielweisen Pechocs und Brückls zum Trotz, steht die Musik im idiomatischen und expressiven Gesamteindruck dem Free Jazz afroamerikanischer Prägung wesentlich näher. Im Gegensatz zum abstrakten Klangpointillismus der britischen und den schweren, flächigen Kollektiven der deutschen „Schule" wird im Falle der *Masters* das vorgegebene Idiom nicht prinzipiell transzendiert. In diesem Zusammenhang dürfte feststehen, dass

Ziembrowskis und Michlmayrs *Masters*-Initiation eine bewusste (vgl. Pechocs Aussage) oder unbewusste Konzilianzbezeugung gegenüber der Jazztradition bedeutete, der sich die *Masters* zwar als Rezipienten, nicht jedoch als Musizierende nahe fühlten. Die Besetzung Saxophon/Fagott/Klavier/Bass/Schlagzeug entspricht bis auf zweiteres Instrument der einer Bebop-Combo der 40er Jahre. *Overground*, so sei unberührt davon abschließend festgestellt, stellt ein auch im internationalen Vergleich beeindruckendes Dokument frei improvisierter Musik dar, geschaffen von fünf musikalisch wie – und das sei ausdrücklich betont – auch handwerklich reifen Persönlichkeiten.

Da Michlmayr der einzige bei der österreichischen Urheberrechtsverwertungsgesellschaft AKM registrierte Musiker der *Masters* war, wurden die vier *Overground*-Titel dortselbst auf seinen Namen angemeldet. Das *Musikhaus 3/4* des erwähnten Konzertveranstalters und ehemaligen *Jeunesses musicales*-Generalsekretärs Joachim Lieben war am späten Abend des 23. Oktober 1969[8] Schauplatz der Live-Präsentation des Tonträgererstlings der Wiener Jazzavantgarde. Barabbas hatte Liebens *Musikhaus* sowie die Kölner *Galerie Matthias*, in der er ab 10. November ausstellte, als Vertriebsinstanzen gewinnen können.

Zur kurzen Live-Demonstration des Rilleninhalts und der Pressekonferenz erschienen Cover-Verantwortlicher Arnulf Rainer und einige wenige Journalisten, unter ihnen der bereits damals – allerdings für den *Express* – als Gesellschaftsreporter tätige Michael Jeannee. Seine Eindrücke lasen sich am übernächsten Tag wie folgt:

> *„Die fünf Overgroundler sind visuell von den viel zu vielen Undergroundlern zunächst nicht zu unterscheiden: Bärte, Haare, Samtröcke, Sonnenbrillen. Indes, der Schein trügt. Und er trügt so positiv. (...) Ihr Stil soll als ‚Unorthodox Jazz' verstanden werden und ist genauso unorthodox oder unverständlich wie (meistens) jede absolut neue Kunstrichtung. Das Urteil darüber sei Fachleuten überlassen. Mir aber sei es vergönnt wiederzugeben, was Barabbas, Adlernest, Pechoc, Malli und Michlmayr zu sagen haben, was sie sich in dieser Welt des aggressiven Undergrounds zu sagen trauen – sie, die jahrelang selbst im Underground schwammen: ‚Dem politischen Schlagwort Underground setzen wir bewußt das unpolitische Schlagwort Overground entgegen. Underground ist etwas, was im Boden schleichend keimt. Overground blüht und trägt Früchte ... Der Mensch ist in seinem geistigen Sein von Gott abhängig ... Im Underground gibt es keinen Gott, nur Umsturz, Chaos und Nihilismus ... Warum sollen wir die Gesellschaft angreifen? Sind wir nicht selbst Mitglieder der Gesellschaft? Wir machen Musik. Sie ist die Aufzeichnung unserer seelischen Regungen ...'"*[9]

Jeannees Bericht eignet nicht unbeträchtlicher Informationswert. *Overground* bedeutete eine das individualistische Selbstverständnis markierende Wortkreation, gedacht als Distanzierung von der Protestbewegung der späten 60er Jahre, unter die oft alles subsumiert wurde, was neu oder progressiv aussah: Die explizite verbale Lossagung vom „Underground" war gedacht als programmatisches Statement gegen jedwede Vereinnahmung, Schubladisierung. Ästhetische Inspiration ließen die *Masters* nur von Seiten der Baha'i-Religion zu. Aus deren Richtung, im Aufgreifen von Gedanken der islamischen

Mystik und der Levitation ergab sich für den LP-Titel *Overground* eine zweite Bedeutungsebene: Das *„zeitlose Erfassen von Nichtmeßbarem"* stand für Barabbas generell, sowohl in Bezug auf seine musikalische als auch seine bildnerische Tätigkeit, hinter dem Begriff.[10] Im Pressetext zu *Overground* führt er diese etwas vagen Überlegungen weiter aus: *„‚Overground' ist eine Dokumentation einer subtilen Geistigkeit, deren Ausdrucksmittel schöpferische Konzeption, formale Abrundung musikalischer Elemente verschiedenster Kulturbereiche, persönliche Tonbildung und die ausschöpfende, oft neuartige Handhabung der Instrumente sind. ‚Overground' ist eine Lebenshaltung aus dem Relaxing, in der Musik Ausdruck permanenter Loslösung. – Loslösung von der Tradition, von herkömmlichen Schemen oder von sich selbst in meditativer Ekstase. Es ist ein wesentlicher Bestandteil des Schöpferischen an sich."*[11]

3.2.2.3.2.3. Die *Masters* als Begründer der *Wiener Schule Freiimprovisierter Musik*

„Das Echo war gut, die Leute waren schon weichgeklopft durch den amerikanischen Free Jazz, der ja offensichtlich nicht mehr ignoriert werden konnte; die Gesellschaft war natürlich unheimlich glücklich und froh, daß nun endlich unsere Musik in irgend etwas annähernd eingeteilt werden konnte, und unsere, oder speziell meine Argumentation, daß das mit Free Jazz, speziell mit dem europäischen Free Jazz, überhaupt nichts zu tun hat, daß es eben aus der Malerei heraus entstanden ist, wurde natürlich sofort ignoriert. (...) Aus diesem Grunde war vielleicht auch das Echo sehr gut"[1], kommentiert Barabbas retrospektiv die Aufnahme von *Overground*. Die LP war relativ rasch vergriffen, wenn auch unter kräftiger „Mithilfe" ihrer Erzeuger: Malli zufolge wurden etwa 100 der 500 aufgelegten Exemplare verschenkt, 200 regulär verkauft, und nochmals 200 gingen in der erwähnten Kölner *Galerie Matthias* verloren, als diese wenige Wochen nach der Präsentation aus pekuniären Gründen schließen musste; sie gelten seither als verschollen.[2]

Die Pressekommentare zu *Overground* trugen durch die Bank wohlwollenden Charakter, beinahe alle wichtigen österreichischen Tages- und Wochenzeitungen brachten Besprechungen. Der bislang den MoUJ sehr reserviert gegenüberstehende *Kurier*-Rezensent Igo Sicka (vgl. seinen Bericht vom *8. Österreichischen Jazzfestival*) konnte nicht umhin, die LP zumindest als *„aufnahmetechnisch gut gelungen"* zu beschreiben; er sah – wenig überraschend – in *Everyone A Master* die *„mit Abstand originellste Schöpfung"*.[3] In der *Arbeiter-Zeitung* fanden sich folgende Sätze: *„Die Masters erfüllen dem konventionellen Geschmack die Bedingung, daß sie sichtlich ihre Instrumente beherrschen, daß sie ‚auch anders könnten'. Dem Fan des völlig Freien geben sie die Impression, daß sie fast noch freier spielen als [Archie] Shepp in Donaueschingen (was natürlich für Barabbas besonders gilt). Jedenfalls ist es echter freier Jazz."*[4] In den *Oberösterreichischen Nachrichten* fand sich – wenn auch erst mehrere Monate später – ebenfalls eine verständnisvolle Rezension, vermutlich von Peter Baum (* 1939) verfasst[5], dem Kunstkritiker jenes Blattes, der, selbst

Graphiker, später u. a. als Ausstellungsmacher und als Leiter der *Neuen Galerie* und des Kunsthauses *Lentos* in Linz tätig, in den folgenden Jahren ebenfalls zu einem medialen Begleiter der Wiener Freiimprovisatoren werden sollte.

Ruediger Engerth ließ es sich erwartungsgemäß nicht nehmen, die LP ausführlich abzuhandeln; bedeutsam war an seinem Artikel neben dem schon oben eingebrachten Barabbas-Zitat ein weiteres aus demselben Munde, wonach der Altsaxophonist erklärte, dass *„keine amerikanische Gruppe macht, was wir machen, wir sind die Wiener Schule des Free Jazz"*, sowie der Umstand, dass Engerth im Anschluss das Spiel vor allem Michlmayrs und Brückls als von der *Zweiten Wiener Schule*, insbesondere Webern beeinflusst bezeichnete.[6] Zwei Monate später fand sich ein weiterer Artikel Engerths auch im *Jazzpodium* (wo als „offizielle" LP-Rezension ein Auszug aus Claus Packs originalem, unübersetztem Covertext abgedruckt wurde[7]), dessen wenige inhaltliche Abweichungen vom SN-Beitrag aufschlussreich sind. Erneut wurde auf die enge Verbindung von Musik und Malerei, der *„visuellen und der akustischen Phantasie"* bei Barabbas, Malli und Pechoc, jedoch auch Michlmayr, hingewiesen und die Eigenständigkeit der MoUJ, die *„nicht stilbildend wirken [wollen]"*, außerdem *„sich nur sehr bedingt zum Free Jazz [rechnen] und mit keiner anderen bestehenden Formation verglichen werden [wollen]"*, betont. Den für das Folgende bedeutungsvollsten Satz prägte – von Engerth zitiert – Michlmayr:

> *„Unser Ausgangspunkt ist der historische Wiener Boden, von dem wir aus unseren eigenen Stil entwickelt zu haben glauben. Wir fangen in unserem Spiel die Wiener Atmosphäre ein, das Morbide, das Abbröckelnde, die Verschimmelung und Patinisierung eines ganzen Lebensraumes."*[8]

Auch in der Boulevard-Tageszeitung *Die Neue*[9] und in der *Wochenpresse*[10] wurden Rezensionen abgedruckt. Der kollegiale *anstoss*-Artikel Giselher Smekals[11], ab Herbst 1969 der Wiener Jazzavantgarde durch seine pianistische Tätigkeit in der RAU verbunden, sei genannt, sogar in für diese Musik eher entlegenen Publikationen wie der bayrischen *Neuen Musikzeitung*[12] und der Fernseh-Zeitschrift *Hörzu*[13] fanden sich Besprechungen. Und darin häuften sich nun plötzlich seitens der *Masters* die zuvor eher kasualen, sporadischen Distanzbekundungen zum freejazzoiden Amerika und Europa; man wurde nicht müde, auf die Unabhängigkeit der musikalischen Resultate zu pochen und eifrig auf die vermeintlichen eigenen Wurzeln, die Malerei, sogar die autochthone musikalische Tradition zu verweisen. Was war geschehen? Nun, Michael Jeannee hatte in seinem Bericht über die Vorstellung der *Overground*-LP verschwiegen, dass an jenem Abend Richard Pechoc im *Musikhaus 3/4* einen eigens für diesen Anlass verfassten, kurzen Text folgenden Inhalts vortrug:

> *„uns liegt die musik am herzen, und der begriff musik schließt keine der menschlichen akustischen und geistigen möglichkeiten aus. der charakter des klanges wechselte im lauf der jahrtausende alten musikgeschichtlichen entwicklung sehr stark. wir wollen nicht etwas ohnehin bekanntes reproduzieren, sondern es geht darum, das ungehörte hörbar zu machen. dennoch knüpfen wir an die geistige haltung der meister schönberg, berg und webern an und nehmen elemente des jazz auf, ohne uns jedoch von*

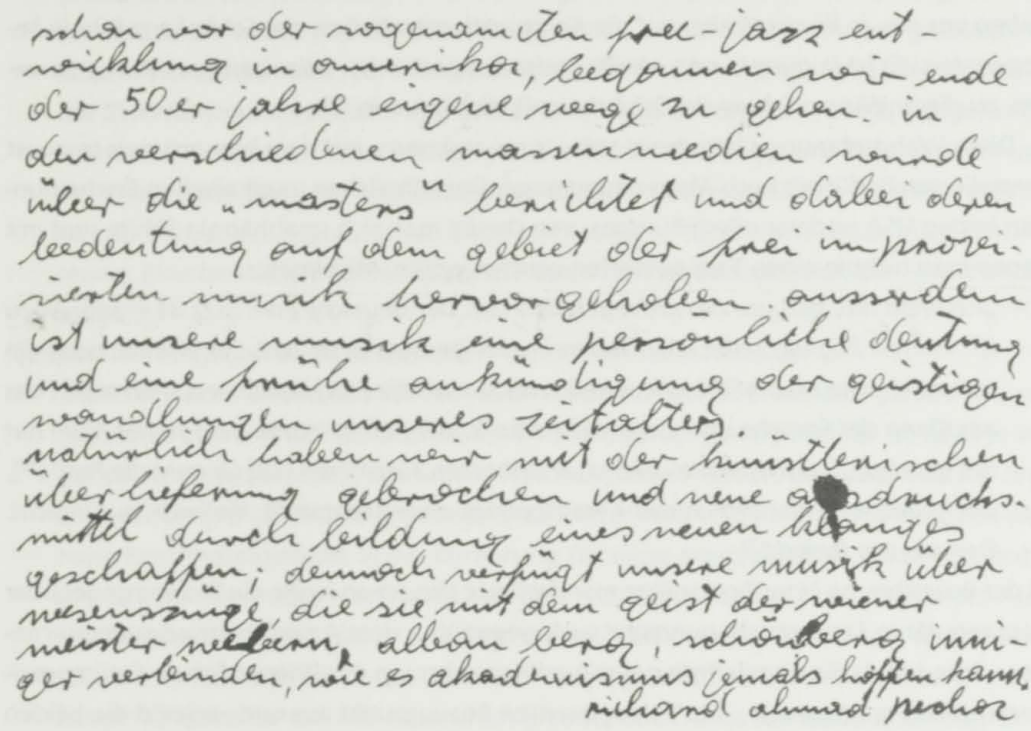
äußeren formen beeindrucken zu lassen. der historische wiener boden ist der ausgangspunkt unseres schaffens, trotzdem haben wir unseren eigenen stil entwickelt, wie etwa, trotz der tradition, adolf loos oder egon schiele ihren eigenen stil entwickelt haben. unsere musik steht außerhalb der akademischen schule, und dennoch verfügt sie über wesenszüge, die sie mit dem geist der genannten meister schönberg, berg und webern und anderen inniger verbinden als es der akademismus jemals hoffen kann."[14]

Pechocs rezitatorische Ergänzung der musikalisch-praktischen Vorführung trug programmatischen, geradezu Manifest-Charakter, und überraschte weniger als solche (schon für den Grazer Auftritt 1961 hatte der Pianist zur Feder gegriffen) denn inhaltlich. Entsinnt man sich der Spuren in Michlmayrs und Barabbas' früher Biographie und gelegentlicher Assoziationen des Autors bezüglich Pechocs Klavierspiel, so schien der Rekurs auf die *Zweite Wiener Schule* a priori nicht völlig aus der Luft gegriffen; in seinem grundlegenden, richtungsweisenden Aplomb wirkte er nichtsdestotrotz unvermittelt. Was war geschehen?

Hinter Pechoc stand Michlmayr. Auf seine – wenn auch nicht inhaltliche – Anregung hin war der Text entstanden. Der Bassist ging bei den MoUJ nach Jahren der Beitrittsvorsicht nunmehr umso eifriger zur Sache und zeigte bald Ambitionen, die Formation auch – zusammen mit Lebensgefährtin Gertraud Malli-Canaval (später Gertraud Michlmayr) – professionell zu managen, nachdem diese Funktion zuvor Barabbas und dessen Ehefrau Rosemarie Mayrhofer (später Rosemarie Sebek) eher inoffiziell innegehabt hatten. Die Aufgabe der äußeren Präsentation bezog für den Bassisten auch Überlegungen betreffend eine ästhetische Fundierung der Musik der *Masters* mit ein. Den Anfang setzte Michlmayrs diesbezüglich relevantester, folgenreichster, aber auch umstrittenster Akt: Die viel diskutierte Einführung seines Terminus der *(Begründer der) Wiener Schule Freiimprovisierter Musik (Vienna School of Overground Music)*, eine Idee, die er nach eigenen Angaben schon seit August 1965 mit sich herumgetragen hatte[15], war der Versuch, die MoUJ nominal zu institutionalisieren, eine terminologische Basis zu schaffen und diese durch das Rekurrieren auf Schönberg und Co. in der lokalen Tradition zu verankern. Pechocs Text war des Begriffs inhaltliches Fundament, sollte gleichsam ein ästhetisches Programm vorgeben, auf dessen Grundlage eine dritte *Wiener Schule* in der Öffentlichkeit lanciert werden konnte. Die Beifügung „Begründer" diente – insbesondere im Hinblick auf die *Reform Art Unit*, mit der man nicht in einen Topf geworfen werden wollte – der Betonung der zeitlichen Prioritätsstellung.[16] Die *Wiener Schule Freiimprovisierter Musik* wurde höchstwahrscheinlich bereits an jenem 23. Oktober 1969 im *Musikhaus 3/4* erstmals proklamiert, in jedem Fall aber in den folgenden, letzten Oktobertagen mittels offiziellem *Musikhaus*-Informationsblatt zur *Overground*-LP an die Öffentlichkeit getragen.

Was steckte hinter diesem Begriff?

„Damals hat Wien eher makabere Züge gehabt, das Morbide. Das war für uns eher ein literarischer Begriff, das Morbide. (...)", erläutert Michlmayr.



Textliche Variante des *Wiener Schule*-Manifests von Richard Pechoc vom Oktober 1969.

> *„Das war vielleicht auch schon in irgendeiner Hinsicht drin in der Schönberg-Schule, obwohl das eine ganz andere Zeit war. Aber es war ein gewisser Zug einer Dekadenz. (...) Und irgendwie hat sich da diese Idee ergeben. Weil wir uns vom herkömmlichen Free Jazz, den wir dann auch aus Amerika gehört haben, distanziert haben. (...) Da war ein grundsätzlicher Unterschied, (...) weil wir eben da dieses spezifisch Wienerische Milieu oder die Atmosphäre, was uns halt gereizt hat, in der Musik spontan wiedergegeben haben. Wir haben uns auch immer ‚frei improvisierende Gruppe' genannt und nicht ‚Free Jazz' (...). Wir haben nur gehört, da in Amerika gibt es diesen Free Jazz, und die machen so etwas Ähnliches wie wir, aber wir haben das eigentlich ganz auf eigene Faust entwickelt, ohne wesentliche Einflüsse."*[17]

Zwei grundlegende Aspekte wurden also in Michlmayrs Statement miteinander verknüpft. Zum einen war da eine emotionale Qualität, die den in Wien Geborenen und Aufgewachsenen mit seiner Heimatstadt verband, die ihn hier atmosphärische Fin-de-Siècle-Spezifika wahrnehmen und intuitiv sowohl aus der von ihm so geschätzten Musik Schönbergs und seiner Schüler als auch der der *Masters* heraushören ließ. Der Materialaspekt – das sei explizit betont – spielte dabei von Anfang an keinerlei Rolle: *„Ich habe nie mit der Zwölftonreihe komponiert."*[18] *„Also es hat[te] nichts zu tun – das hat der Pechoc wunderbar ge-*

schrieben – mit der Theorie oder womöglich der Harmonielehre von Schönberg. (...) Wir haben uns nie, in keiner Weise, auf die Kompositionstechniken der Schönberg-Schule bezogen. Nie! Es ist ja nur ein rein ideeller oder sympathischer oder geistiger Bezug gewesen, zu dieser Wiener Schule *der Schönberg-Dodekaphonie."*[19]

Diese Wahrnehmung überschnitt sich – zum anderen – mit dem hier erstmals bewusst formulierten Bedürfnis nach Abgrenzung gegenüber ähnlichen musikalischen Erscheinungen in den USA und vor allem Europas, von denen man sich unabhängig fühlte und mit denen man nicht in einen Topf geworfen werden wollte. Michlmayr:

> *„Ich weiß nur, daß uns das nicht gefallen hat. Der deutsche Free Jazz ist etwas, wozu ich keinen Zugang habe. Wir haben immer gesagt, es ist halt die Wiener oder die österreichische Mentalität eine wirklich andere als die [der] Deutschen, man merkt das am Klang der Sprache und auch in der Musik. Wir haben immer gesagt, der Malli hat das geprägt: ‚Stahlhelmjazz'. Dieses ‚Arschbacken zusammen und ab geht die Post'* [20], *das haben wir eigentlich immer herausgehört, diese Mentalität. Vielleicht zu Unrecht. Das war uns fremd."*[21]

In der Bezeichnung *Unorthodox Jazz* manifestierte sich schon lange die Distanz gegenüber dem regulären Jazzbetrieb, nunmehr auch gegenüber dem Amerikanismus suggerierenden „Free Jazz"; die abgeleitete neue Zweitbezeichnung der *Wiener Schule Freiimprovisierter Musik* sparte auch „Jazz" als relevanten Bezugspunkt aus und verband die beiden Gedanken Michlmayrs in Form eines begrifflichen Konstruktes, welches fortan als ästhetisch-ideelles Programm dienen sollte.

Nach Michlmayrs Erinnerung identifizierte sich nur Barabbas nicht gänzlich mit dem neuen Begriff, wenn er ihn auch nie offen ablehnte; Malli und Pechoc hätten vor allem durch ihre Zeichnungen jene spezifisch wienerische Grundstimmung nachvollziehen können, auch Brückl hätte die *Wiener Schule* mitgetragen.[22] Franz Koglmann, der im Frühsommer 1971 in die Kreise der *Masters* eingeführt wurde und sich vor allem mit Malli und Barabbas anfreundete, bestätigt, dass die fünf Musiker den Terminus akzeptierten. Dass dies im Rahmen der Interviews des Autors teilweise in Abrede gestellt wird, ist offenbar retrospektiven Bewertungen zuzuschreiben.

Richard Pechoc meint im Interview:

> *„Mir ist auf jeden Fall von Anfang an aufgefallen, daß da gewisse Parallelen sind. Schon in dieser* Geist und Form*[-Ausstellung] in der* Katholischen Hochschulgemeinde [im Mai 1958; Anm.]. *Da war auch ein Flügel, und (...) unter anderem auch ein gewisser [Josef] Neutra (...)* [damals junger Student; Anm.], *und der hat sehr geschwärmt von Schönberg und hat dort ein bißchen vorgespielt, und da habe ich mir gedacht: ‚Der spielt ja so wie ich!'"*[23]
>
> *„Ich möchte sagen, daß unsere Musik eigentlich keine Ideologie hatte, die neben der Musik einhergegangen wäre. Wie bereits gesagt, waren wir ja alle* [zumindest drei; Anm.] *Maler – und von daher entwickelte sich auch die Philosophie der* Masters. *Was in den 70er Jahren an Statements zusammengestellt und geschrieben wurde, hat nicht*

immer die Übereinstimmung bei uns allen gefunden. (...) Auch mit dem Begriff Wiener Schule der freien Improvisation [sic!] *waren wir nicht alle besonders glücklich. Es stimmt wohl, zumindest für mich, daß ich als Kind starken Zugang zu den Meistern der Zwölftonmusik gehabt habe, und ich (...) weiß es von Malli, der ja das gesamte Werk von Webern auf Schallplatten gehabt hat, und* Wozzeck *und* Lulu, *und wir uns das doch ganz gern hin und wieder anhörten – aber das Ganze zu einer* Wiener Schule der freien Improvisation [sic!] *aufzublasen, fand nicht unser aller Zustimmung. Eine bewußte Besinnung auf die österreichische Musiktradition – nicht unbedingt",*

rekapituliert hingegen Barabbas kritisch.[24] Brückl teilt seine Haltung:

„Revolutionäre Gedanken hat nie jemand von uns gehabt, wie das, glaube ich, oft mißverstanden worden ist. Daß das eine Revolution gegen irgendwas ist. Es ist ja sogar so ausgelegt worden, von irgendwelchen ‚linken' Revolutionären, daß wir hier eine Aktion in diese Richtung [machen]. Die haben uns völlig mißverstanden. Das war reine Empfindungsmusik in der Verehrung für diese Jazzgrößen. (...) Das ist, glaube ich, oft sehr verkehrt verstanden worden, vielleicht auch durch Michlmayrs Aussendungen, da hat er das ja immer philosophisch begründet, das mit der Wiener Schule *(...), das habe ich ja von vornherein nicht gemocht. (...) Damit wollte ich überhaupt nie etwas zu tun haben, und ich glaube, auch nicht der Malli, und auch nicht der Barabbas oder sonstßwer."*[25]

Und Brückl bringt das Gesagte folgendermaßen auf den – nach dem in der *Overground*-Analyse Formulierten logischen, gerade aus seinem Munde aber verblüffenden – Punkt: *„Es war reines Jazzempfinden, und sonst gar nichts!"*[26]

Auch Malli stößt im Prinzip ins gleiche Horn, relativiert dann aber aufschlussreich:

„Das ist ein Begriff, den der Michlmayr (...) eingeführt hat. (...) Da waren wir uns auch innerhalb [der Gruppe] nie ganz einig darüber, aber das haben wir halt als Aufhänger [verwendet] (...). Damals haben wir mehr Promotion gemacht, früher haben wir das ja immer abgelehnt. (...) Es hat insofern einer [ein Bezug; Anm.] *bestanden, als wir natürlich dann angefangen haben, uns mit der Musik auch zu beschäftigen, indem wir sie gehört haben und auch inspiriert worden sind – das schon. Aber wir haben nicht direkt Material verarbeitet."*[27] *„Wir waren alle überhaupt keine Klassikaner, mit der europäischen Konzertmusik haben wir uns überhaupt nie beschäftigt. Wir sind also wirklich rein vom Jazz ausgegangen (...). Aber natürlich stößt man irgendwann auch auf das ... Außerdem hat man das irgendwie im Blut. Weil der Pechoc zum Beispiel spielt[e] (...) ganz deutlich gewisse solche Sachen, die ohne dem nicht denkbar waren, obwohl er selbst keine Schönberg- oder Webern-Platten angehört hat* [28]. *(...) Und später hat natürlich eine bewußtere Auseinandersetzung – zumindest von mir – [stattgefunden]. Der Adlernest und ich haben uns damals die Gesamtausgabe von Webern* [29] *gekauft, uns hat irgendwie diese Kürze fasziniert. Ich muß natürlich sagen, wir haben immer schon diese Musik gerne gehört, wir waren aber keine Leute, die sich mit*

klassischer Musik dauernd abgegeben haben. Das ist aber eingesickert in unser Bewußtsein, vor allem ich habe dann mit diesen Webern-Platten das Ganze einmal erforscht."[30]

So unterschiedlich Michlmayrs Begriffsprägung innerhalb der *Masters* – offen oder stillschweigend – aufgenommen wurde, sosehr bot die den Terminus inhaltlich füllende Verschränkung aus ästhetischen und musikalisch-assoziativen Elementen (etwa das Piano-Spiel Pechocs betreffend) auch nach außen hin Anlass zu Missverständnissen: Die Tendenz zu fehl- und überinterpretierender Klischeebildung im weiteren Umkreis von „Zwölftonjazz" in der *Masters*-Rezeption wurde bereits in Kapitel 3.1 angedeutet. Als Musterbeispiel sei Barbara Bolls MoUJ-Artikel im von der *Wiener Musik-Galerie* herausgegebenen Sammelband *JAZZ op. 3* genannt, in dem die *Masters „Anspruch darauf [erheben], das Erbe von Schönberg, Berg und Webern in den freien Jazz zu übertragen. Dieses Erbe drückt sich vor allem durch die Verwendung von atonikalem Tonmaterial aus."*[31] Der spätere Kunst-Kurator Robert Fleck setzte in der Einführung derselben Publikation die MoUJ gar neben das *Globe Unity Orchestra* – als zwei Atonalität mit freiem Spiel synthetisierende, *„an Großformen interessierte Klangwelt[en]"*[32]. Christian Glanz schöpfte für seinen Essay *Zur Dodekaphonik-Rezeption im modernen Jazz* aus Bolls Artikel und suggeriert darin die Verwendung von Reihentechniken durch die *Masters*, auch wenn er dies nicht explizit formuliert.[33] Mit Bert Nogliks Übernahme dieser Informationen in den Essay *Selbstfindung und Öffnung* seines Buches *Klangspuren* wurde jene irreführende Auslegung von Michlmayrs terminologischer Kreation auch an prominenter Stelle verbreitet.[34]

Nichtsdestotrotz bedeutete jene Begriffsinitiation eine äußerst bemerkenswerte Manifestation der Besinnung auf die eigenen kulturellen Wurzeln, der expliziten Unabhängigkeitserklärung gegenüber den USA und „Resteuropa". So typisch Michlmayrs Vorstoß für den Ende der 60er Jahre in Europa in Gang gekommenen Prozess der improvisationsmusikalischen Selbstfindung, die Suche nach eigener Identität war, so exzeptionell war in diesem Kontext der nachdrückliche Aplomb, mit dem durch das Aufgreifen eines musikhistorischen Terminus die Verbundenheit mit der lokalen Vergangenheit demonstriert wurde, an diese sogar suggestiv angeknüpft werden sollte. Weder aus England, der BRD, den Niederlanden, noch der DDR oder Frankreich ist Vergleichbares bekannt.

Wie Malli zudem im weiter oben Zitierten andeutet, sollte Michlmayrs Begriff für ihn weniger einen für die musikalische Gegenwart konstitutiven Sachverhalt indizieren, als partiell Zukünftiges vorwegnehmen, ja, sogar erst anregen, auslösen – worauf zurückzukommen sein wird.

3.2.2.3.2.4. Die *Masters* und Thelonious Monk

Indessen brachte der Dezember 1969 den nächsten Paukenschlag. Thelonious Monk himself gastierte auf der letzten Europatournee seines seit beinahe einem Dezennium bestehenden Quartetts (mit Tenorsaxophonist Charlie Rouse sowie dem Rhythmusgespann Nate L. Hygelund/Paris A. Wright) im *Wiener Konzerthaus* – und die *Masters of Unorthodox Jazz* wurden exklusiv engagiert, um das Ereignis per Vorgruppenauftritt zum Doppelkonzert auszuweiten. Nicht unerwartet fungierte Joachim Lieben, mit seiner Agentur *Stimmen der Welt* gemeinsam mit der *Österreichischen Jazzföderation* Co-Veranstalter, als Ansprechpartner; er stimmte spontan zu, als Gertraud Michlmayr ihm kurzerhand den entsprechenden Vorschlag unterbreitete, nachdem die Durchführung eines *Masters*-Konzerts im *Konzerthaus* schon längere Zeit im Raum gestanden und ursprünglich für 22. November angesetzt war.[1] Der öffentlichkeits-, da medienträchtige Überraschungsdeal war perfekt. Anton Michlmayr versandte Einladungen, in deren Briefkopf sich des Bassisten Wohnung im VI. Gemeindebezirk zum MoUJ-*„Sekretariat"* umfunktioniert sah.

Auch der offizielle Programmhefttext ließ die neue, professionelle Linie in der Öffentlichkeitsarbeit erkennen. Neben Auszügen aus Pechocs Manifesttext und Ruediger Engerths *Overground*-Rezension fanden sich dort die folgenden rekapitulierenden und mythoskonstituierenden Sätze:

> *„Als vor 1960 das erste Konzert* [sic!] *stattfand, waren die Grundzüge für diese Musik gegeben. Ihre Anfänge in den 50er Jahren liegen in einer Zeit, in der eine Aufnahme fremder Impulse kaum richtungsweisend erfolgen konnte. Schon v o r der sogenannten Free-Jazz-Entwicklung in den USA begannen sie hier, eigene Wege zu gehen. So kam es auch, daß ihre Musik von Jazzfreunden zum Teil abgelehnt wurde. Sunny Murray, der bekannte Drummer Albert Aylers, bestärkte die Masters im Kampf gegen allgemeine Ignoranz. Sie wurden zum Internationalen Jazzfestival eingeladen und gaben ein Konzert im Museum des XX. Jahrhunderts. Nach zehn Jahren hat sich die Situation gebessert. Sie fanden Eingang in die Kulturberichterstattung. The Masters of Unorthodox Jazz wurden besonders in letzter Zeit durch Fernsehen* [2], *Rundfunk und Presse der Öffentlichkeit nähergebracht."*[3]

Dass die *Masters* an jenem 13. Dezember Monk vorangestellt wurden, hatte sein Gutes: Es bestand keine Möglichkeit, die Darbietung – wie ein Dreivierteljahr zuvor beim Jazzfestival – abzubrechen. Denn das Publikum schien trotz des publizistischen Aufwinds nicht von der *„gebesserten Situation"* in Kenntnis gesetzt worden zu sein; es gab sich erneut unaufmerksam und tat mittels lautstarker *„Thelonious!"* und – wie zu lesen sein wird – anderer Rufe kund, welcher Anlass es eigentlich ins *Konzerthaus* geführt hatte. Malli spricht rückblickend von der *„eisigsten Welle der Ablehnung"*, die den *Masters* hier entgegenschlug, nichtsdestotrotz aber *„natürlich schon sehr inspirierend [war]"*[4].

Der *Express*-Bericht lässt die meisten Rückschlüsse auf Auftritt und Auftreten der MoUJ zu:

„Wer sich am Samstag das Vergnügen machen wollte, Thelonious Monk persönlich zu sehen, mußte sich zuerst durch die Darbietung der ‚Masters of Unorthodox Jazz' durchbeißen, und das war eine harte Nuß. Die fünf Leute nennen sich Harun Ghulam Barabbas (Altsaxophon; er erschien mit langem, rotem Rock, Sonnenbrille und mohikanischem Haarschnitt), Alaeddin Adlernest (Fagott), Ahmad Pechoc (Klavier), Muhammad Malli (Schlagzeug) und Toni Michlmayr (Baß) (...). Ihre erste Nummer hieß ‚Steirisch WC Nr. 2' und war eine qualvoll danebenintonierte Version von ‚Santa Lucia'. Es folgte eine ‚Kollektivimprovisation', bei der zumindest Klavier und Fagott unnötig gewesen wären, weil sie relativ wenig zu dem kakophonischen Lärm beitragen konnten, in dem sie selber untergingen. Dabei ist gerade Pechoc ein sicher nicht uninteressanter Pianist, und der Schlagzeuger Malli könnte auch in einer ‚orthodoxen' Band seinen Mann stehen. Insgesamt hat die sehr selbstbewußt vorgetragene Musik (...) mit dem, was man landläufig unter Jazz versteht, wenig zu tun. Das Publikum klatschte und buhte zu etwa gleichen Teilen, plädierte aber schließlich immer deutlicher für ‚Aufhören!'. Die Masters packten ihre Instrumente ein und verließen die Bühne mit dem Hochgefühl, unverstanden geblieben zu sein."[5]

In den Medien bildeten sich klare Fronten. *„Tönendes Gruselkabinett"*[6], *„musikalische Geisterbahn"* und der Ruf nach der Gründung eines *„Instrumentenschutzvereines"*[7] waren die phantasievollsten der ablehnenden Assoziations(aus)geburten, die der *Masters*-Auftritt zeitigte. Claus Pack[8] und Ruediger Engerth[9] sowie *Wochenpresse*-Journalist Gerhard Mayer[10] und erstmals auch ein Kritiker der *Oberösterreichischen Nachrichten*[11] hielten mit im Wesentlichen koinzidierenden Argumenten dagegen. Pack sei zitiert:

„Die große Überraschung und der stärkste Eindruck des Abends, den der indisponierte Monk nicht auslöschen konnte, war das Abschneiden der ‚Masters of Unorthodox Jazz'. Jener Teil des Publikums, der absichtlich zu spät kam, und jener Teil, der eigentlich recht schüchtern gegen sie protestierte, hat einerseits viel versäumt, andererseits wenig begriffen. Bei ihnen kam bedeutend mehr über die Rampe als bei dem nach ihnen geradezu konventionell klingenden Monk-Quartett. Sie spielten wesentlich stärker als auf der vor kurzem von ihnen veröffentlichten Platte ‚Overground', sicher nicht ‚Jazz', aber eine von Routine und abgedroschenen Phrasen freie Musik, deren existentielle Aussage und Intensität zunehmend faszinierte. In der Kollektivimprovisation ‚Magnetic Girl' zuerst nicht ganz eingespielt, fanden sie über den Beweis ihres solistischen Könnens in ‚Everyone A Master', ‚Space Girl' und der letzten Nummer zu einer überzeugenden Form konzeptueller Musikimprovisation (...). Die Revolution, die Monk vor mehr als 25 Jahren bedeutete, hier war sie wieder zu spüren."

Der *„indisponierte Monk"* lag in einer Influenza begründet, die die Körpertemperatur des damals 52-Jährigen auf 39 Grad ansteigen und seine Darbietung – so der Eindruck aus den Zeitungsberichten – zum uninspirierten Routine-Akt hatte verflachen lassen. So war es nahe liegend, dass die MoUJ an diesem Abend zumindest Pack, Engerth und Baum jene innovative Frische vermittelten, die man bei Monk vermisste. Zudem mag dies ein Mit-

grund dafür gewesen sein, dass Malli und Co. mit Monk persönlich nicht auf Tuchfühlung kommen konnten, womit sie insgeheim wohl spekuliert hatten. Während die *Masters* den Auftritt des Meisters backstage interessiert mitverfolgten, dürfte dies umgekehrt – nicht nur aufgrund der Erkrankung – nicht der Fall gewesen sein: Monks offene Ablehnung des Free Jazz ist verbürgt, wenn sie für ihn als diesbezüglichen Wegbereiter auch überraschen mag.[12]

Vom MoUJ-Konzert des 13. Dezember 1969, das immerhin auch im renommierten internationalen Magazin *Jazz Forum* erwähnt wurde[13], ist keine Aufnahme erhalten.

3.2.2.3.2.5. Die *ESP Records*-Affäre

Obgleich die *Masters of Unorthodox Jazz* Amerika also reserviert gegenüberstanden, ergab sich 1969 dennoch ein Kontakt zum jenseitigen Atlantikufer, den sie nicht erwartet, ja, dessen Zustandekommen sie wohl kaum zu erhoffen gewagt hatten. Vermutlich war Barabbas eine LP des New Yorker Free-Jazz-Labels *ESP Records* in die Hände gefallen, möglicherweise hatte auch Claus Pack die entscheidende Anregung gegeben; auf jeden Fall hatte der MoUJ-Saxophonist im Sommer 1969 eine Probepressung der gerade in Produktion begriffenen *Overground*-LP durch Gertraud Michlmayr aufs Geratewohl an die auf dem *ESP*-Cover angegebene Adresse senden lassen, wohl ohne sich ernsthaft Hoffnungen auf Antwort zu machen. *ESP Records* war zu Weihnachten 1963 mit einem spontanen Plattenproduktionsoffert des New Yorker Anwalts Bernard Stollman an Albert Ayler gegründet worden[1], das prompt, im Juli 1964, die Einspielung von dessen bedeutendem Opus *Spiritual Unity*, übrigens mit Gary Peacock und Sunny Murray als Triopartner, gezeitigt hatte. Stollmans zwiespältiger Ruf als Produzent, der den Improvisatoren einerseits völlig freie Hand in der musikalischen wie äußeren Gestaltung ihrer Schallplattenwerke ließ, andererseits aber niemals Gagen oder eingelangte Tantiemengelder ausbezahlte, war freilich auch in Wien bekannt.[2] Als im Herbst[3] nun tatsächlich eine briefliche Reaktion Stollmans in Wien eintraf und dieser sich nicht nur von den Aufnahmen angetan zeigte, sondern vielmehr sogleich vorschlug, die Originalmatrizen nach New York zu senden, um daraus eine *ESP*-Platte zu pressen, war man zwar freudig überrascht, aber auch vorsichtig – und verpasste dadurch möglicherweise eine historische Chance. *„Wir (...) sagten uns: ‚Halt! So schnell geht das nicht.' Wir wollten zuerst einen Vertrag usw. Wir waren damals sehr penibel. Stollman, ein gerissener Anwalt, war ja bekannt dafür, daß er nie etwas bezahlt"*[4], schildert Malli.

Ein weiterer Grund für die abwartende Reaktion war die Tatsache, dass *Overground* mittlerweile fertig produziert und zum Verkauf freigegeben war. Eine nochmalige Veröffentlichung schien Barabbas nicht sinnvoll; in Erwartung der Antwort auf ihre Forderung nach offizieller vertraglicher Fixierung des Deals, die von MoUJ-Seite allerdings kein Insistieren auf pekuniäre Gegenleistung inkludierte, gingen die fünf Mannen Ende 1969 oder

Anfang 1970[5] abermals ins *Austrophon-Studio*, um noch einmal vier Stücke aufzunehmen. Barabbas fungierte erneut als Sponsor, musste sich diesmal dafür allerdings in Kreditschuld begeben. Das postalische grüne Licht vom jenseitigen Atlantikufer, dessen man nun harrte, zeigte freilich keinerlei Ambition, noch einmal aufzuleuchten. Stollman ließ nicht mehr von sich hören. Möglicherweise hatte ihn die vertragliche Offizialität, die die Wiener wünschten, abgeschreckt. Die Angelegenheit schlief ein, Barabbas blieb auf den neuen Aufnahmen wohl oder übel, in jedem Falle schmerzhaft hart sitzen. *„Das war unser größter Fehler überhaupt"*[6], konstatierte Malli 1988. Denn ungeachtet des schiefen Lichts, das noch heute auf Stollman fällt, gilt das bis 1976 existierende Label *ESP Records* mittlerweile als eines der wichtigsten Free-Jazz-Foren überhaupt, als konstitutiver Part dieses Segments der afroamerikanischen Musikgeschichte. So zerschlug sich eine Gelegenheit zu breiter und nachhaltiger internationaler Kenntnisnahme, die möglicherweise das mediale Bild der *Masters* nachhaltig beeinflusst hätte. Erst 1972 sollten die für Amerika bestimmten Aufnahmen im Rahmen der gemeinsam mit der *Reform Art Unit* produzierten Doppel-LP *Vienna Jazz Avantgarde* das Licht der Öffentlichkeit erblicken. Möglicherweise waren für das Nichterscheinen dieselben technischen Gründe verantwortlich, die vermutlich auch der RAU die *ESP*-Suppe versalzten. Dass Fritz Novotny und seine Mannen etwa zur gleichen Zeit in ihrer eigenen, ähnlich gelagerten *ESP*-Causa ebenfalls nicht ans gewünschte Ziel einer Veröffentlichung gelangten, trotzdem sie wesentlich rascher als die *Overground*ler auf das entsprechende Offert reagiert hatten, mag für Letztere ein schwacher Trost gewesen sein. Zu Kontakten mit dem noch renommierteren Label *Impulse!*, von denen Ruediger Engerth berichtete[7], ist es laut Michlmayr und Malli hingegen niemals gekommen.

3.2.2.3.3. Die Jahre der Konsolidierung 1970/71: Das *Museum des 20. Jahrhunderts* als Heimstätte

Trotz immer noch niedriger Auftrittsfrequenz sollte das Jahr 1969 in der Geschichte der *Masters of Unorthodox Jazz* dasjenige mit den spektakulärsten Ereignissen bleiben, gewissermaßen eine antizipierte Klimax darstellen. 1970 war das Jahr der Konsolidierung, des Schritte-Erprobens auf dem langsam, aber doch gesicherten Terrain. Nach den „Paukenschlägen" des Vorjahres kehrte Ruhe ein, mit ihr ein Gefühl zumindest partieller öffentlicher Akzeptanz, Etabliertheit.

Mit Alfred Schmeller war Werner Hofmann, der im Herbst 1969 die Leitung der Hamburger *Kunsthalle* übernommen hatte (und bis ins Jahr 1990 innehatte), ein guter Bekannter Mallis und Pechocs wie auch Barabbas' aus den Tagen der *Galerie zum roten Apfel* als Direktor des *Museums des 20. Jahrhunderts* nachgefolgt. Der 50-jährige, aus Erlangen gebürtige Kunsthistoriker war als ehemaliger Sekretär des *Art Club* und Kunstkritiker des *Kurier* eine bekannte Persönlichkeit in Österreichs Kultur-Szene.[1] In den Anfangsjahren seiner – bis 1979 währenden – Leitung avancierte das *20er-Haus* – wie es in Wien landläufig

Die *Masters of Unorthodox Jazz* im *Museum des 20. Jahrhunderts*, 1970. V. l. n. r.: Walter Malli (Schlagzeug), Anton Michlmayr (Bass), Claus Barabbas (Altsaxophon), Horst Brückl (Fagott), Richard Pechoc (Klavier). Foto: Eduard Frischauf.

genannt wird – nunmehr zu einer echten Heimstätte der Wiener Jazzavantgarde. *„Das war ein Ort, wo es in Wien möglich war zu spielen. Und auch das Ambiente [war adäquat], weil wir wollten ja nicht in einem Jazzclub spielen – die wollten uns auch nicht, aber das ist wieder eine andere Sache. Die Musik hat einfach unserer Meinung nach nicht in einen Jazzclub gehört. Es war eine Heimstätte"*[2], bestätigt Michlmayr.

Es war nur folgerichtig, dass die Distanzierung gegenüber dem „orthodoxen Jazz" einerseits und dem Free Jazz andererseits nun auch – im Gegensatz zu früherer Unfreiwilligkeit – bewusst in räumlicher Hinsicht erfolgte. Wobei die *Masters* im *20er-Haus* nicht nur einen prominenten konzertanten Rahmen gefunden hatten, der ihrem (weit über die Musik hinausgehenden) künstlerischen Selbstverständnis entsprach, sondern auch einen Ort, der die Gruppe endlich einem einschlägig interessierten Publikum bekannt machte. Wie schon im November 1968 tummelten sich wichtige Persönlichkeiten des kulturellen Lebens bei den *Masters*-Konzerten im *Schweizergarten*, laut Malli neben Friedrich Achleitner, Arnulf Rainer und Hermann Nitsch die Komponisten Gerhard Lampersberg (1928–2002), Otto M. Zykan (* 1935) und Kurt Schwertsik (* 1935)[3]; auch der Architekt Günther Feuerstein (*

1925) erinnert sich daran, die *Masters* einmal durch das *20er-Haus „wandern"* gehört und gesehen zu haben.[4]

Am 23. Jänner 1970 – eine Woche nach dem zweiten Gastspiel der RAU – war das *Museum des 20. Jahrhunderts* zum zweiten Mal Schauplatz eines *Masters*-Konzerts. 120 Zuhörer waren zugegen[5], unter ihnen wie gewohnt Claus Pack und Ruediger Engerth, zudem Peter Baum von den *Oberösterreichischen Nachrichten*[6]; der informativste, apologetisch gefärbte Ereignisbericht stammte freilich aus der Feder des *Arbeiter-Zeitung*-Rezensenten Helmut J. Klein:

> *„Nach ihrem Bassisten Toni Michlmayr machen sie* [die *Masters*; Anm.] *,eine Musik, die auf völliger Freiheit beruht, lediglich geistige und gefühlsmäßige Kommunikation beeinflussen unsere Spielweise, deren Bogen sich von Jazztraditionen zum Geräusch spannt.' Der Zuhörer wird vor Ungewohntes, schwer Meßbares gestellt. Aber gerade dieses Loslösen von alten Formen und Stilrichtungen dürfte die auslösenden Momente für Höhepunkte liefern, wie sie vor allem der zweite und dritte Teil des Abendkonzerts brachten. Nummer 2, überwiegend im Marschtempo, mit einer interessanten Baßpartie und anschließendem Fagottsolo, lyrisch und zart an russische Romantik erinnernd. Stück Nummer 3 mit der ,Lili Marle[e]n' war wohl die komischste und antimilitantischste Version dieser Schnulze. Eine ganz wichtige Gruppe des Free Jazz, eine Gruppe von ausgezeichneten Musikern. Traurig ist allerdings das Ausbleiben des auf allen anderen Jazzkonzerten immer vollständig anwesenden Amateur- und Profijazz-Establishments. Traurig und bezeichnend."*[7]

Die Presse-Berichterstatter Claus Pack vermeldete ergänzend einen *„überraschenden Formanstieg in kürzester Zeit"* und schrieb vom *„bisher stärksten öffentlichen Konzert"* der *Masters*, das einen seiner Höhepunkte in einem Solo Barabbas' *„auf einem indischen [Doppel-]Rohrblattinstrument von eindringlicher Klangfarbe"* erreicht hätte[8]: Bei dem für Pack nicht benennbaren Aerophon handelte es sich um eine indische Shenai, deren Klang sich Barabbas zuweilen schon am Altsaxophon angenähert hatte, und zu der ihn nun sein Faible für orientalische Musik offenbar erstmals hatte greifen lassen – was eine weitere, freilich äußere Parallele zu Albert Ayler bedeutete. Pack machte auch Toni Michlmayr an einem „neuen" Instrument aus: Der elektrische Fender-Bass erweiterte ab diesem Konzert hin und wieder das klangfarbliche Spektrum.

Wie Klein beobachtete Ruediger Engerth, dass *„eine ihrer Spezialitäten – die Zerlegung, Verfremdung und Verwandlung von Trivialmelodien (alte Schlager, Volkslied) – an mehreren signifikanten Beispielen durchexerziert [wurde]"*[9]. Dem Autor lag kein Konzertprogramm mit exakter Stücktitelliste vor (nach dem von Klein zitierten Michlmayr-Text zu schließen, war ein solches vorhanden), das Programm lässt sich aber mit dem erwähnten, durch Marlene Dietrich bekannt gewordenen Lied *Lili Marleen*, von Barabbas eingebracht, und *Der Sultan von Port Said*, einem weiteren jener *„alten Schlager"* (von Fred Clement aus 1949), partiell rekonstruieren; letzteres Stück findet sich in Packs Rezension genannt. Eine der bei Engerth erwähnten Volkslied-Melodien war höchstwahrscheinlich das bereits

im Dezember 1969 erklungene, sich ironisch älplerischer D-Dur-Rubato-Melodik bedienende Michlmayr-Stück *Steirish WC Nr. 2*.

Was zuvor angedeutet worden war, drängt nunmehr aufs Tapet. War die Tendenz zu doppeltem Boden, zum ironischem Auf-die-Schaufel-Nehmen mittels Zitaten vor allem im Spiel Barabbas', aber auch Brückls immer schon präsent gewesen, so schien sich diese seit dem Band-Eintritt Michlmayrs spürbar zu verstärken – und damit auch das Rekurrieren auf vorgeformtes, erstmals auch notiertes Material. Der Leser rufe sich die Aussage des Altsaxophonisten in Erinnerung, man habe *„ganz am Anfang (...) auch eigene Themen"* gespielt, ehe diese *„mehr und mehr (...) an die Seite gestellt"* wurden.[10] Barabbas erinnert sich nicht nur daran, einmal bei einem Konzert im *Museum des 20. Jahrhunderts* den *Beatles*-Gassenhauer *Hey Jude* intoniert und außerdem *„eine gewisse Zeit [lang] (...) den* Erzherzog-Johann-Jodler *im Repertoire"* gehabt zu haben[11], er meint auch, schon Ende der 60er Jahre erstmals Stücke *„geschrieben"* zu haben[12], die jedoch im Zuge der Plattenaufnahme keine Berücksichtigung fanden.[13] Michlmayr und Malli berichten übereinstimmend, Barabbas hätte im Rahmen der *Masters* – außer möglicherweise während der letzten Konzerte[14] – niemals[15] Notenmaterial verwendet. Was nicht ausschließt, dass der Altsaxophonist seine Melodien im Spiel spontan aus dem Gedächtnis abrief und dergestalt in die Improvisation einbrachte. Richard Pechoc allerdings glaubt sich zu erinnern, dass ihm bereits 1970 erstmals Notenmaterial auf das Klavierpult gelegt worden sei – von Barabbas und Michlmayr.[16]

Wie dem auch sei: Obwohl dem Verfasser für das Jahr 1970 nur eine Tonaufnahme zugänglich war, setzt er hier, im Prinzip schon mit dem Monk-Vorgruppen-Konzert im Dezember 1969, den Beginn einer musikalischen Entwicklung in Richtung verstärkter Einbeziehung komponierten – notierten oder memorierten – thematischen Materials an. Neben Michlmayr und Barabbas sollte etwas später und im Rahmen der *Masters* eher zurückhaltend auch Walter Malli notenschriftlich Fixiertes einbringen. Michlmayrs Mitgliedschaft veränderte somit nicht nur das äußere, mediale Erscheinungsbild der MoUJ stark, sondern förderte auch – bewusst oder unbewusst – im Ansatz vorhandene „inner-musikalische" Tendenzen. Was auch das folgende Statement Barabbas' beweist:

> *„Ich hatte immer ein Gefühl für musikalische Dramaturgie. Diese ging bei den* Masters *und dem endlosen Konzept der freien Improvisation allmählich verloren, erst durch solche Konzeptstücke wie z. B.* Ais-B [dessen Vorgabe die Beschränkung auf den Ton B war; Anm.] *und* Everyone A Master *konnte ich dieser Musik etwas wie ein ‚Drama' zugesellen. Das lag aber auch daran, dass wir als* Masters *in der Gesamtgruppe nie probten. Entweder übte ich mit Toni [Michlmayr] in seiner oder meiner Wohnung mit ihm alleine seine Stücke und meine Stücke ein, oder Malli und ich wiederum separat."*[17]

Obige Gedanken aufgreifend, lieferte niemand Geringerer als Lothar Knessl knapp zwei Monate nach dem Konzert die bis dahin fundierteste und informativste Erläuterung des musikalischen Konzepts der *Masters*:

„Oft beginnt einer oder beginnen einige spontan, und ist der Beginn gelungen, entwickelt sich ein Stück daraus. Manchmal gibt es auch Absprachen über den globalen Verlauf, vor allem bei zeitlicher Gebundenheit, doch schaffen derlei Absprachen keine Modelle oder eng umgrenzte Fixierungen. Gern verwenden die Masters ein altbekanntes Thema, ein Volkslied, einen Schlager. Das alles gibt ihnen Anreiz zur Improvisation, während der sie sich mit der Initialzündung, eben dem Thema, gründlich auseinandersetzen, aber nicht etwa so, daß dieses Thema unversehrt erhalten bleibt. In dieser Auseinandersetzung wird das Thema aufgespalten, verfremdet, zersägt, zersplittert, vielleicht könnte man auch atomisiert sagen. Solcherart bleibt die erheischte schöpferische Freiheit erhalten. Darf also nun jeder machen, was er will? Das nun auch wieder nicht, da das langjährige gemeinsame Musizieren einen durchaus erforderlichen und erwünschten Reaktionsmechanismus auslöst, durch den gewisse ungünstige Möglichkeiten a priori ausgeschaltet werden. Jedoch kommt es trotz dem Reaktionsmechanismus nicht zu Klischeebildung, da die Masters bewußt [sic!] *nicht zu häufig miteinander musizieren. Die dazwischenliegenden Pausen dienen der inneren Bereicherung."*[18]

Dies und anderes wurde am späten Abend des 10. März 1970 im Radioprogramm *Österreich 1* ausgestrahlt.[19] Lothar Knessl (* 1927), später (1992–2000) Präsident der IGNM-Sektion Österreich, Musikkurator des *Bundesministeriums für Unterricht und Kunst* und Dramaturg des Festivals *Wien modern* und noch heute – als Moderator der Ö1-(Nachfolge-)Sendung *Zeit-Ton* – rühriger Connaisseur der neuen Musik, war auf die *Masters* aufmerksam geworden und hatte beschlossen, dem Quintett 40 Minuten Sendezeit (23.20 bis 24.00 Uhr) in der von ihm gestalteten Radioreihe *Studio Neuer Musik* zu widmen. Knessl hatte die einzelnen *Masters* zu diesem Zwecke gewissenhaft interviewt, diese ihm musikalisches Anschauungsmaterial zur Verfügung gestellt: Neben *Everyone A Master* in der *Overground*-Version erklangen das gut 15-minütige Stück *Transmutation* (Barabbas), ein halbminütiges Bass-Solo aus *Ölglasmaschine* (Michlmayr) und ein Ausschnitt aus *Des Röschens Tanz* (Michlmayr), Stücke, die die MoUJ allem Anschein nach bei einem neuerlichen Studiotermin eingespielt hatten. Erstere zwei Beispiele waren dabei wie die *Overground*-Nummern rein improvisiert[20], laut Michlmayr, dessen Erinnerung auch die Autorennamenzuschreibungen zu verdanken sind, verbarg sich lediglich hinter *Des Röschens Tanz* – ein dadaistischer Euphemismus angehörs der Musik, die damit belegt wurde – ein Walzerthema.[21]

Die mediale Öffentlichkeit zeigte – auch von Michlmayr aktiv geweckt – wachsendes Interesse. Vier Tage nach Knessls Radiosendung rückte Karlheinz Roschitz, damals Musikkritiker des *Kurier*, heute als Leiter der Kulturredaktion in Diensten der *Neuen Kronen-Zeitung*, die MoUJ in den Mittelpunkt eines ausführlichen Artikels, in dem er implizit das distanzierte Urteil seines Kollegen Igo Sicka über die *Overground*-Platte[22] mittels betont freundlicher Ausführungen relativierte, aber auch Neues mitteilte. So schrieb Roschitz von Kontakten zu Radio Ljubljana, dass *„eine amerikanische Schallplattenfirma (...) mit ihnen*

Drei von fünf *Masters*, 1970. V. l. n. r.: Claus Barabbas (Shenai), Anton Michlmayr, Richard Pechoc. Foto: Gerhard Trumler.

ins Geschäft einsteigen" wolle – offensichtlich harrte man immer noch der Antwort von *ESP Records* – und: *„Ihre Hauptarbeitszeit widmen sie jetzt ausschließlich einem Musiktheatermonster, rund um das sie im kleinen Kreis ihre kühnen Pläne schmieden. Es ist ein vor allem recht kostspieliges Unternehmen, das da unter dem schlichten Titel ‚Totalkunstwerk' über Bühne und Filmleinwand segeln soll. ‚Eine Vermischung von Oper, Revue, improvisiertem Ballett, mit Chören, Tierstimmen, furchtbar viel Vogelgezwitscher ...', schwärmen sie im Quintett. Und Barabbas will dazu sogar noch Aufnahmen von Kultgesängen der Indianer abspielen."*[23]

Um es gleich vorwegzunehmen: Jenes *„Totalkunstwerk"*, mit dessen Plänen der Leser noch mehrmals konfrontiert werden wird und dessen Motoren Michlmayr und Barabbas waren, sollte über das Planungsstadium nicht hinauskommen. Davon unberührt hatte die Wiener Jazzavantgarde in Roschitz eine weitere verlässliche publizistische Stütze gewonnen.

Was hingegen sehr wohl endlich über ein bestimmtes Stadium hinauskommen sollte, waren die Auftritte der *Masters* in geographischer Hinsicht. Am 2. Mai des Jahres 1970 ließ das Quintett erstmals die Mauern Wiens hinter sich, um sich in musizierender Absicht in die „Provinz" zu begeben. Nein, nicht Graz war das Ziel, nach Klagenfurt, genauer gesagt: in den dortigen Festsaal der *Arbeiterkammer*, war man eingeladen worden, um im Rahmen einer von der *Kärntner Tageszeitung* organisierten Großveranstaltung ein Konzert zu geben. Der verhinderte, wahrscheinlich beruflich gebundene Horst Brückl wurde zu diesem Ereignis durch den *Reform Art Unit*-Trompeter Sepp Mitterbauer ersetzt, was gegenüber diesem ein Ausdruck besonderer Wertschätzung und Anerkennung war.

„Da ist der Brückl nicht mitgefahren, und da haben wir einfach [Mitterbauer genommen], obwohl wir das grundsätzlich abgelehnt haben, andere Musiker in die Gruppe reinzunehmen, weil die Masters *waren aus unserer Sicht etwas Unverwechselbares – von den Typen, von der Musikalität her, das war ein Konglomerat von irgendwelchen Dingen, die man nicht ohne weiteres austauschen kann. Und aus dem Grund haben wir es vermieden, daß andere Musiker mit uns spielen, also Sessions und so haben wir* [als Band; Anm.] *nicht gemacht. Aber das war eine Ausnahme"*[24], schildert Michlmayr. Und in der Tat: Beinahe sämtliche *Masters* sprechen von der „Hermetik" ihrer Gruppe, von einer korporalen Geschlossenheit, ein Eindruck, den übrigens auch die Fotos Gerhard Trumlers aus jener Zeit, die die fünf einheitlich im Nadelstreif und mit Vollbart zeigen und eine ausgeprägte klandestine Atmosphäre suggerieren, verstärken. Die personelle Fixiertheit der *Masters* sollte sich als einer der wichtigsten Unterschiede zur diesbezüglich wesentlich flexibleren RAU erweisen – wie auch als eine der Ursachen dafür, dass diese im Unterschied zu den MoUJ heute immer noch existent ist.

„Brandneu und ungewohnt sind die Töne, die die ‚Masters of Unorthodox Jazz', Europas experimentellste, popigste [sic!] *Jazz-Formation, ihren Instrumenten entlocken. Es ist unbequeme, heiße, aggressive Musik, eine Collage aus Klängen beider Indien, Schönberg, Ravi Shankar, dem ‚Poeme d'extase'* [sic! Gemeint war wohl Alexandr Skrjabins *Poème de*

l'extase; Anm.] *und der schärfsten Avantgarde unter Englands Pop-Gruppen*", lautete die letzte Vorankündigung des Klagenfurter Konzerts in der veranstaltenden *Kärntner Tageszeitung*[25] (schon am 19. April war dort ein ausführlicher *Masters*-Artikel erschienen[26]), deren schrille Diktion die *Masters* in dem mit *Popcorner Nr. 1* überschriebenen Event a priori deplaciert erscheinen lassen musste. Und tatsächlich: Im Programmkunterbunt aus Elfriede-Jelinek-Lesung, Folk-Rock-Klängen der Gruppe *The International Travellers*, Herrenmodenschau, der Schlagersängerin Marika Lichter und einigem mehr musste freie Improvisation befremden. Lapidar sprach dasselbe Blatt im offiziellen Bericht folgerichtig bloß von *„verschiedenartigen Reaktionen"*, die die *Masters* hervorgerufen hätten; zudem wurden in den Bildunterschriften zu Barabbas' und Mitterbauers Konterfei Ersterer fälschlicherweise als *„Leader der MoUJ"* apostrophiert sowie *Kissing Girl* (sic!) und *Magnetic Girl* als zwei der dargebotenen *„Kompositionen"* genannt.[27]

Lothar Knessls zuvor zitiertes Diktum, die *Masters* spielten bewusst nicht zu häufig miteinander, um Klischeereflexen vorzubeugen, war von Seiten der *Masters* vermutlich nicht ganz ernst gemeint und konnte bestenfalls auf die Probentätigkeit gemünzt verstanden werden – allem Anschein nach wurde so aus der Tatsache der noch immer geringen Nachfrage nach Avantgarde-Musik und der logistischen Not (Brückl und Michlmayr waren terminlich und örtlich oft gebunden) zumindest verbal eine Tugend gemacht. Die vier Konzerte des Jahres 1970 bedeuteten einen bescheidenen Öffentlichkeitsrekord. *„Der Bann des Schweigens und der Ignoranz scheint gebrochen zu sein"*, lautete denn auch ein markanter Satz im Informationstext zur Nummer drei dieser Konzerte. Am 31. Mai um 4 Uhr nachmittags gastierten die fünf „Meister" abermals im *20er-Haus*, diesmal auf Einladung der *Wiener Festwochen*, die im Schweizergarten unter Langzeitintendant Ulrich Baumgartner und dem Signet *Arena 70* erstmals ein internes Alternativ-Festival eingerichtet hatten (die RAU folgte eine Woche später und nahm bei dieser Gelegenheit ihre Debütplatte *Darjeeling* auf).

Der weitere Informationstext zu diesem MoUJ-Konzert paraphrasierte und erweiterte denjenigen vom Dezember 1969: *„Schon vor der Free-Jazz-Entwicklung in den USA begannen wir hier eigene Wege zu gehen. Wir wurden daher von sogenannten Jazzfreunden zum Großteil abgelehnt. Wenigstens vorerst. Das Publikum, das sich vom musikalischen Traditionalismus und engstirnigen Konservativismus löst, wird ständig größer. Bereits Ende der 50er Jahre versuchten die einzelnen Musiker der heutigen M A S T E R S neue Wege im Jazz zu gehen. Malli, Pechoc und Michlmayr spielten schon damals frei improvisierte Musik. Vor mehr als zehn Jahren waren Informationen über das neueste amerikanische Jazzgeschehen gleich null. Heute wissen wir, daß etwa zur selben Zeit, als wir unsere Musik entwickelten, in Amerika einige junge Musiker ebenfalls mit der Tradition im Jazz brachen."*

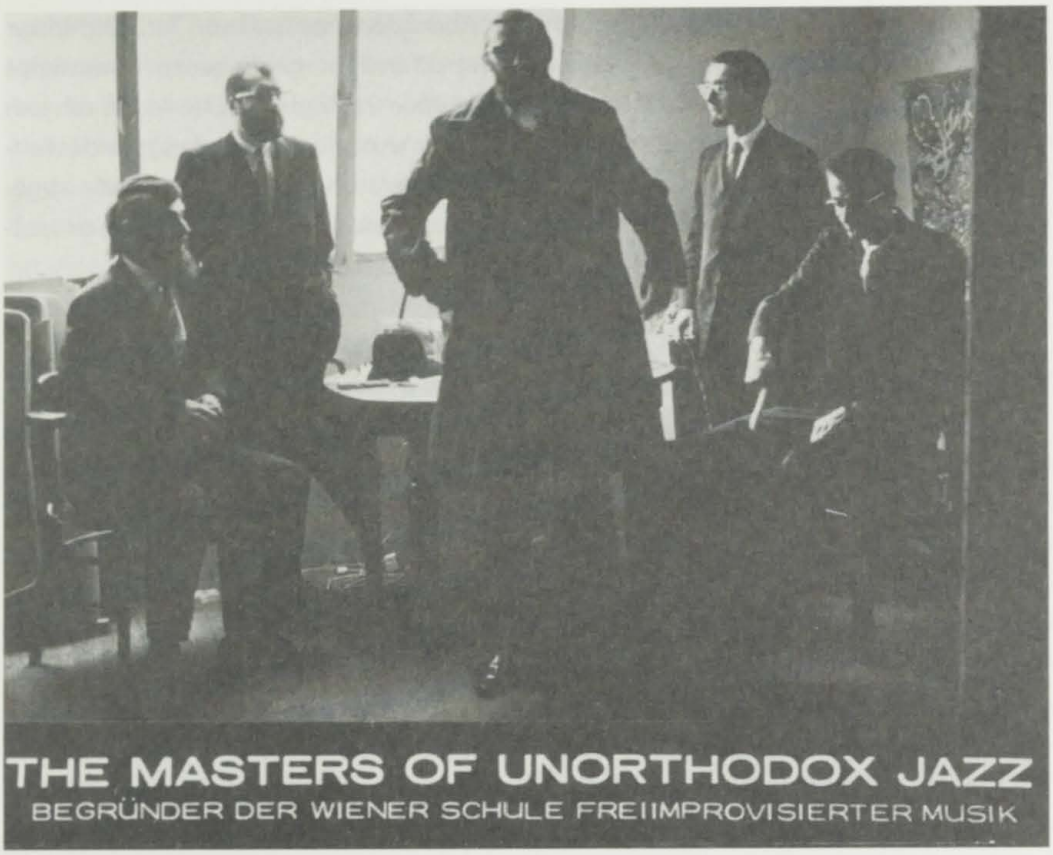
Zumindest Walter Malli war, wie wir wissen, um 1960 sehr wohl im Bilde darüber, welch persönliche Spielarten Cecil Taylor und Ornette Coleman entwickelten. Die *Masters* feilten bereits kräftig an ihrer eigenen Legende.

Barabbas fand sich für diesen Event erstmals explizit auch mit der Shenai auf dem Programmzettel angekündigt; betont seriös – *„zur Aufführung gelangen folgende Werke"* – sahen sich dort die zu erwartenden Stücktitel aufgelistet: *Monkey Flower, Modesty, Ais-B, Fremdländische Stubenvögel, Rosalie's Strip, Ya Habibti* (arabisch für *„Ich [Oh] liebe dich"*). Mit Ausnahme von Michlmayrs *Fremdländische Stubenvögel* dürfte Barabbas für diese Titelgebungen verantwortlich gewesen sein, in der Erinnerung des Bassisten handelte es sich dabei freilich nur um Pseudobenennungen freier Kollektivimprovisationen.[28]

Dass dies für Barabbas selbst nicht so gewesen sein muss, beweist der Mitschnitt des Konzerts, der sich auf einem im Besitz des Saxophonisten befindlichen Tonband einhören lässt. Gegenüber den *Overground*-Aufnahmen sind dabei wesentliche Unterschiede festzustellen, die das zuvor im Zusammenhang mit dem Jänner-Konzert Gesagte bestätigen. Nicht nur sind die Stücke rauer, ungeschliffener, im Kollektiv dichter geraten (insbesondere Barabbas steigert sich etwa auf *Monkey Flower* zu Höhepunkten von brennender, wahrhaft orgiastischer Intensität) und länger (in der Regel zwischen 16 und 22 Minuten), auch die Tendenz zu thematischer Materialbildung und konzeptioneller Fundierung ist unüberhörbar. Wobei diese eben von den genannten Musikern ausgeht: Barabbas und Michlmayr. Der Saxophonist stellt beim ersten Einsatz gerne motivartige Tongruppen an den Beginn seiner Improvisationen, die manchmal gezielt repetiert und variiert, zuweilen aber auch rasch aufgelöst werden *(Monkey Flower)*, sodass es sich dabei sowohl um eine bewusst zitierte, memorierte melodische Idee handeln könnte als auch einen spontanen Einfall. In jedem Fall lässt sich sagen, dass es sich bei Barabbas' Stücktiteln zunehmend nicht mehr um „Alibibezeichnungen" von Kollektivimprovisationen, sondern tatsächlich um Namen bestimmter konzeptioneller Ideen oder thematischer Strukturen, sprich: Melodien, handelte. Offenbar waren Letztere allerdings zumeist nur ihrem Urheber bekannt und wurden ausschließlich dem Gehör nach wiedergegeben.

Was sagte die angetretene Journalistenriege? Claus Packs Beobachtungen korrespondierten im Wesentlichen mit denen Ruediger Engerths[29]:

> *„The Masters of Unorthodox Jazz' (...) bewiesen, daß bei ihnen anscheinend in der letzten Zeit eine stärkere Rückbindung zu wesentlichen Elementen des Jazz spürbar wird. Nach dem einleitenden Stück ‚Monkey Flower', das in der Threnodie von Adlernest und Barabbas und dem von Malli mit Drive versehenen frenetischen Tanz die Höhepunkte, aber auch Längen besaß, brachte ‚Modesty' ein deutlich melodisch bezogenes, swingendes Thema, das Pechoc mit den für ihn typischen Arabesken versah. Nach einem starken Shahnaisolo* [sic!] *von Barabbas erntete Malli mit seinem Schlagzeugausbruch Sonderapplaus, und der rhapsodische Ausklang mit Barabbas am Saxophon schloß eine der stärksten Nummern des Abends. ‚Ais-B' krankte an zu kargem thematischem Material, bot aber starke Leistungen von Michlmayr am Baß, während die Nummern der zweiten Hälfte sowohl die stärksten Leistungen von Barabbas wie auch einen melodisch und rhythmisch äußerst dichten, Rhythm an[d] Blues nicht verleugnenden Ausklang brachten, bei dem der Tour de force des sich verausgabenden*



Die *Masters of Unorthodox Jazz*, 1970. V. l. n. r.: Claus Barabbas, Anton Michlmayr, Richard Pechoc, Horst Brückl, Walter Malli. Foto: Gerhard Trumler.

> *Barabbas von Michlmayr und Malli ein rollender Beat unterlegt wurde. Ein teilweise sehr starkes Konzert der sich noch steigernden Gruppe."*[30]

Ein inhaltsgleicher, etwas ausführlicherer Konzertbericht Claus Packs (über die *Festwochen*-Darbietungen von MoUJ und RAU) wurde auch wieder im *Jazzpodium* platziert.[31]

Gut zwei Monate später, am 30. Juli, luden die MoUJ für das vierte und (vermutlich) letzte Konzert 1970 in den *Arkadenhof* des Wiener Rathauses, wo man mit einer gemeinschaftlich von *Stimmen der Welt* und dem Kulturamt der Stadt Wien organisierten Jazz-Konzertreihe das sommerliche „Veranstaltungsloch" zu überbrücken suchte. Die Veranstalter erwiesen sich freilich in der Dramaturgie des bevorstehenden Abends als nicht eben einfühlsam: In wohl inkompatiblem stilistischem Kontrast hatte man die MoUJ zwischen zwei Dixieland-Formationen (!), die *Printers Jazzband* und die *Barrelhouse Jazzband*, platziert. Drei *„Werke"* wurden in den Einladungen angekündigt: *Vorbehaltloses Bekenntnis zur Republik Österreich*, ein Titel Michlmayrs für ein gänzlich frei improvisiertes Stück[32], sowie die bereits bekannten Piecen *Des Röschens Tanz* (Walzerthema) und *Ölglasmaschine*

(frei). Von Bedeutung war auch die Tatsache des Abdrucks eines Texts von Toni Michlmayr im Programmheft, der einem im Ganzen unveröffentlicht gebliebenen Manuskript entstammte: Das Quasi-Manifest *Aus dem Traktat über frei improvisierte Musik* sah sich dergestalt der Öffentlichkeit vorgestellt; ein Jahr später wurde es in einer Ausgabe des Faltjournals *Umwelt-Design*, ein weiteres darauf im Literatur-Magazin *Protokolle* abgedruckt.[33] Michlmayrs Schrift darf als theoretisches Fundament der gesamten Wiener Jazzavantgarde, ja, des Free Jazz schlechthin betrachtet werden:

> *„Im klassischen Orchester ist der Musiker nur reproduktiv tätig. Seine Aufgabe ist, das bis ins Detail durchkomponierte Werk handwerklich exakt auf seinem Instrument wiederzugeben. Eine schöpferische Tätigkeit ist somit ausgeschlossen. Der Musiker hat eine dem Komponisten und Dirigenten vollkommen untergeordnete Funktion zu erfüllen. Im konventionellen Jazz ist der Musiker teilweise schöpferisch tätig. Er trägt auf seinem Instrument das fertig komponierte Thema oder Arrangement vor und improvisiert im Anschluß daran solistisch über das dem Thema unterlegte Harmonieschema. Eine eigenständig schöpferische Tätigkeit ist somit nur begrenzt möglich. Der Musiker darf aber nicht nur Interpret schon bestehender Kompositionen sein, sondern hat seine Aufgabe – in seiner künstlerischen Ausdrucksmöglichkeit durch nichts behindert oder eingeschränkt – wie jeder Künstler im schöpferischen Bereich zu erfüllen, denn Kunst kann nicht reproduktiv, sondern nur produktiv sein. Immer wieder gespielte, abgedroschene Themen und Harmonieschemata können nicht inspirierend wirken, sondern nur zur absoluten Verflachung und künstlerischen Sterilität führen. Jedes künstlerische Werk ist in seiner Art existent und nicht wiederholbar.*
>
> *Die freiimprovisierte Musik oder der ‚Free-Jazz' bietet dem schöpferisch begabten Musiker jede nur denkbare künstlerische Ausdrucksmöglichkeit. Ohne Bindung an irgendein Schema tritt das emotionelle Moment uneingeschränkt in den Vordergrund. Die Musik ist intuitiv und spontan, sie wird absolut.*
>
> *Die Handhabung der Instrumente ist zum Teil neuartig. Essentiell ist die künstlerische Aussage und nicht die technische Perfektion im akademischen Sinn. Neue Techniken werden entwickelt. Vollkommen neue, bisher ungehörte Klangbildungen werden hörbar gemacht. Die Tonbildung dringt in den Geräuschbereich vor. Der Ablauf der gleichzeitigen Improvisationen ist nur bei vollkommener geistiger Kommunikation möglich, nur dann sind gegenseitige Inspiration und Anfeuerung während des Spiels gegeben, die andererseits für ein schöpferisch musikalisches Improvisieren im Kollektiv notwendig sind."*[34]

Der Text spricht für sich. Auf zwei Aspekte sei hingewiesen: Zum einen auf den nun auch von Michlmayr aufgegriffenen Barabbas-Terminus der *„gleichzeitigen Improvisationen"* bzw. „Soli", die als wesentliches Charakteristikum der *Overground*-LP abgehandelt wurden. Zum anderen auf den Nachdruck, mit dem Michlmayr auf dem eigenen Status als

schöpferischer Musiker beharrt, der ihn und seine MoUJ-Kollegen bzw. generell Freiimprovisatoren sowohl vom teilweise vorlagenfixierten, „konventionellen" Jazzer als auch vom Noten lesenden, klassischen Interpreten abhebt. Zur nominalen (*unorthodoxer Jazz* bzw. *Schule für Freiimprovisierte Musik*), räumlichen (zuerst unabsichtliche, dann bewuss-te Aussparung von Jazzclubauftritten), historisch-kulturellen (Rekurs auf die *Zweite Wiener Schule*) gesellte sich nun also die künstlerisch-ästhetische Abgrenzung. Einzig der frei improvisierende Musiker gilt als uneingeschränkt *„schöpferisch"*, als ausnahmslos produktiv und folglich kreativ tätig, als „Künstler" – als welche sich drei der fünf *Masters* dank ihrer zeichnerischen Tätigkeit ohnehin sahen.

Spinnt man diesen Gedanken weiter, ergibt sich die Möglichkeit eines erstaunlichen Brückenschlags: In der Musik erfüllt demnach neben dem freien Improvisator nur noch der Komponist den Anspruch genuinen künstlerischen (Er-)Schaffens. Und siehe da: Michlmayrs Postulat der *„absoluten"*, quasi-autonomen, in unbehinderter Spontaneität sich selbst genügenden Musik weist unübersehbare Parallelen zum expliziten *L'art pour l'art*-Denken Arnold Schönbergs auf! Geht Michlmayrs imperativische Forderung nach *„durch nichts behinderter oder eingeschränkter Ausdrucksmöglichkeit"* als konstitutives Merkmal eines Künstlers nicht inhaltlich konform mit dem im Essay *Herz und Hirn in der Musik* formulierten Diktum des Dodekaphonikers, wahre Künstler seien nur Menschen, *„die es treibt, etwas zu sagen, ganz gleich, ob es jemanden gibt, dem es gefällt, oder nicht"*, die *„die Ventile öffnen müssen, um sich von dem inneren Druck (...) zu befreien"*[35]? Und mit der Aussage: *„Wer wirklich sein Hirn zum Denken benutzt, kann nur von einem Wunsch besessen sein: seine Aufgabe zu lösen. Er kann die Ergebnisse seines Denkens nicht von äußeren Bedingungen beeinflussen lassen."*[36]?

Die Koinzidenzen sind unübersehbar. Die vom inneren Drang konstituierte *„Aufgabe"* der *Masters* war die freie Expression ohne Rücksicht auf *„äußere Bedingungen"*, sprich: potenzielle Hürden in der Rezeption einerseits und zu interpretierendes (Fremd-)Material andererseits. Auch die von Michlmayr angesprochene innovative Erweiterung des Vokabulars war ganz im Sinne Schönbergs, hatte dieser doch im 1930 entstandenen Aufsatz *Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke* – gleichsam als konzises Motto von Adornos späterem Fortschrittspostulat – apodiktisch konstatiert: *„Kunst heißt Neue Kunst"*, und erläuternd vorausgeschickt: *„Offensichtlich ist in der höheren Kunst nur dasjenige darstellenswert, was nie zuvor dargestellt worden ist. Es gibt kein großes Kunstwerk, das nicht der Menschheit eine neue Botschaft vermittelt."*[37] In der Erstfassung desselben Textes heißt es dazu noch anschaulicher: *„Neue Musik ist die Musik neuer Gedanken. Neue Gedanken zeigen sich in einer neuen äußeren Gestalt."*[38]

Vermutlich ahnte Michlmayr nicht, dass er sich in seinem Text den historischen Bezugsfiguren Schönberg, Berg und Webern, denen er sich ja nur intuitiv, emotional verbunden fühlte, ästhetisch weiter angenähert hatte als jemals zuvor. In jedem Falle aber, unbewusst oder bewusst, erwies sich der Text als essenzieller Nachtrag zur Einführung des Begriffs der *Wiener Schule Freiimprovisierter Musik*, als grundlegendes Statement, welches die ideelle

Wahlverwandtschaft implizit veranschaulichte und so dem Begriff im Nachhinein ein Fundament legte.

Zum Konzert selbst: Auch die Stammrezensenten dürften vom „Sommerloch" verschluckt worden sein. Ruediger Engerth war offenbar als Festspielkommentator in Salzburg tätig und konnte keinen Konzertbericht für die SN verfassen; Claus Pack, der seit 1969 ebendort an der *Sommerakademie* unterrichtete[39], ließ sich wiederum von Wolfgang Kos vertreten. Dieser sprach bezüglich der Dixieland-Darbietungen von einem *„melancholischen Konzert"*, gar *„Jazzpensionisten"*, und meinte weiters:

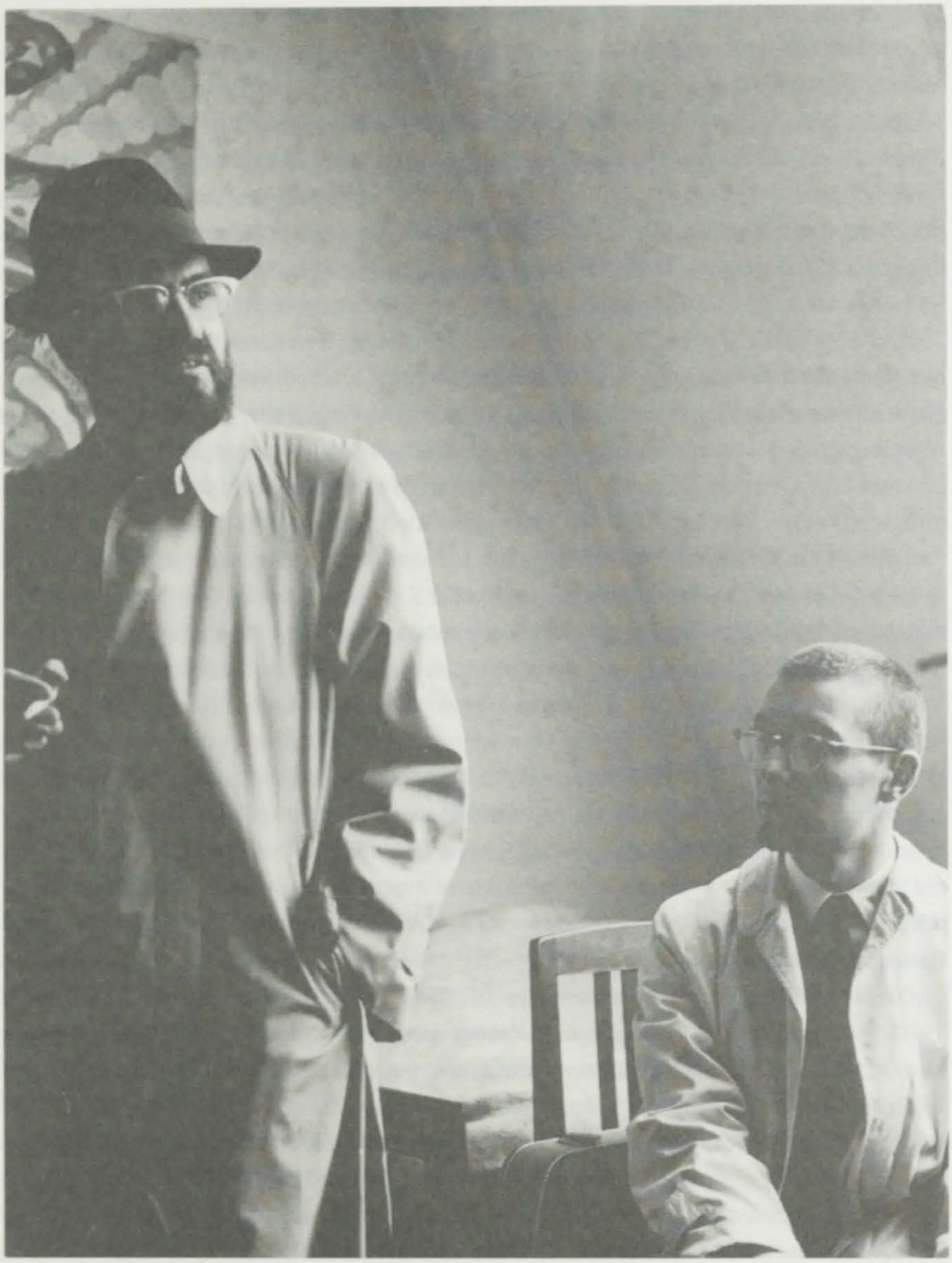
> *„Nur die Masters of Unorthodox Jazz paßten nicht so ganz in den Rahmen, aber nur vereinzelt ließ man sich schockieren und pfiff, nur als ein Teil des Publikums eine Masters-Zugabe wollte, wurde der andere Teil zum Mob und kreischte. Ansonsten hörte man sich unkonzentriert die Masters-Querfeldeinspielereien an, eröffnet wurde mit einem ‚Vorbehaltlosen Bekenntnis zur Republik Österreich'. Michlmayr, Adlernest, Pechoc, Malli und Barabbas, längst zum wandelnden Gesamtkunstwerk geworden, plätscherten diesmal recht lustlos durch die Stücke. Wie weit das theoretische Masters-Postulat nach ‚intuitiver, spontaner, absolut gewordener Musik' und ‚vollkommener geistiger Kommunikation' erfüllt wurde, können nur die Musikanten selber wissen; ums Publikum scheren sie sich sowieso nicht. Pianist Ahmad Pechoc verbeugte sich jedenfalls hoheitsvoller denn je, wie bei einem Staatsbesuch."*[40]

Aus dem Bericht der *Arbeiter-Zeitung* konnte man ein prinzipielles Faible des Rezensenten für traditionelleren Jazz herauslesen:

> *„Boten die bekannte ‚Printers-Jazzband' zu Beginn und die noch bekanntere (...) ‚Barrelhouse-Jazzband' zum Abschluß das gewohnt gute (...) Programm, so kann man die ‚Masters of Unorthodox Jazz' nur als Public-Relation-Scherz werten, wenn man ihnen gut gesinnt ist. Der einzige Höhepunkt, wenn auch unfreiwillig, war das Umwerfen eines Musikinstruments durch den ‚Bearbeiter' des Schlagzeuges. Mehr über sie zu schreiben wäre schon zuviel."*[41] Erwähnt wurde das Konzert auch in der Österreich-Rubrik des *Jazz Forum*.[42]

Nicht erwähnt wird in diesen Rezensionen, dass während des *Masters*-Konzerts eine Bierflasche aus dem Publikum auf die Bühne geworfen wurde und Barabbas' Saxophon mit Wucht traf, sodass dieses kurz repariert werden musste (eine Metallfeder war abgebrochen)[43] – ein Indiz dafür, dass manche Zuhörer, die wegen der traditionellen Gruppen gekommen waren, angehörs der avantgardistischen Musik noch immer hoffnungslos überfordert waren. Ein Mitschnitt des Konzerts ist nicht erhalten. Laut Michlmayr kümmerten sich die *Masters* nicht um eine exakte Dokumentierung und Konservierung ihrer Performances; so Aufnahmen entstanden, waren sie zumeist der privaten Initiative von Amateuren zu verdanken.[44]

Abgerundet wurden die musikalischen Aktivitäten der *Masters* durch partiell rege Session-Tätigkeit mit den RAU-Mannen, die vier Wochen später detto zu „ihrem" *Arkadenhof*-Konzert kamen. Im Februar 1970 etwa fanden sich – Fritz Novotnys Aufzeichnungen zufolge – vier *Masters* (nur Brückl fehlte) in der väterlichen Villa des erst 17-jährigen



Anton Michlmayr (links) und Horst Brückl, 1970. Foto: Gerhard Trumler.

Pianisten, RAU-Mitglieds und späteren Pop-Produzenten Peter Wolf ein, um mit diesem sowie Mitterbauer, Novotny, dem Trompeter Gerhard Sturany und dem (normalerweise trommelnden) Herbert Rainer an der Bassgitarre im Nonett-Format zu jamen.[45] Im August beteiligten sich besonders Barabbas und Brückl oft und gern an RAU-Meetings im *Künstlerhaus*, dem damals zentralen Session-Treff von Novotny und Co.[46], im November fand sich der MoUJ-Saxophonist auch wiederholt bei einschlägigen Zusammenkünften in der Wohnung des US-Drummers und Leiters des *Nature Music Ensemble*, Warren Seth Brickell (I., Salztorgasse), wieder.[47] Ein Faktum, das angesichts des mitunter distanzierten Verhältnisses der beiden Wiener Avantgarde-Formationen erstaunt.

An der offiziellen Öffentlichkeitsfront klang das Jahr mit weiteren Rundfunksendungen aus. Walter Richard Langer hatte mittlerweile Wind davon bekommen, dass es sich bei jenem Harun Ghulam Barabbas, den er zusammen mit Sunny Murray spielen gehört hatte, um einen Mitteleuropäer deutschsprachiger Zunge handelte. Und: dass von seinesgleichen mehrere Exemplare existierten, die sich unter dem Namen der *Masters of Unorthodox Jazz* zusammengefunden hatten. Von Gertraud Michlmayr kontaktiert, erklärte er sich zur Gestaltung eines Radio-Features bereit und setzte diesen Plan auch redaktionsintern durch. Zu beinahe mitternächtlicher Stunde – wie bei Knessl – wurde am 5. August in der Ö1-Sendung *Zeitgenössische Musik* 50 Minuten lang *Masters*-Musik ausgestrahlt, garniert mit den Kommentaren Langers. Laut Anton Michlmayrs Aussendung handelte es sich dabei um die Stücke *Rosalie's Strip*, *Ya Ha Bibi* (sic!), *Steirish WC Nr. II*, *Everyone A Master* und *Lili Marleen* – aufgrund der angegebenen Stückdauern darf dabei auf neu aufgenommenes, noch nie zuvor veröffentlichtes oder gesendetes Material geschlossen werden.[48] Für die *Masters* bedeutete die Aufmerksamkeit des nicht eben Free-Jazz-fanatischen Jazzconnaisseurs Langer eo ipso einen weiteren Ausdruck von Anerkennung; zusätzliche radiophone Öffentlichkeit erreichte die *Gruppe* durch die Vorstellung von *Overground* in Rundfunksendungen des slowenischen *RTV Ljubljana*, die durch private Kontakte Mallis zustande kam, sowie des *Süddeutschen Rundfunks*; das exakte Datum dieser Sendungen konnte nicht eruiert werden.[49]

Die Ausstellung *Roter Apfel in der Galerie Basilisk* vom 19. September bis 8. Oktober 1970, im Rahmen derer die ehemalige Kerngruppe der bereits historischen Expositionsräumlichkeit in der Landstraßer Hauptstraße, also Barabbas, Fleck, Malli und Pechoc sowie Erich Brauner-Thage, Martha Jungwirth, Jürgen Leskowa, Lia Pechoc, Drago Prelog und Wilfried Zimmermann noch einmal der gemeinsamen galeristischen Vergangenheit gedachten, erlaubte aufgrund der beengten Platzverhältnisse (I., Schönlaterngasse 7) keinerlei musikalischen Aktivitätszuwachs.[50] Wohl aber der von Cornelius Kopf und Günter Degn im Auftrag des *Bundesministeriums für Unterricht* gestaltete Film *Treffpunkt 20. Jahrhundert*, der neben Martha Jungwirth und Franz Ringel auch Richard Pechoc und Walter Malli als bildende Künstler porträtierte; Letztere wurden darin auch – mittels auf dem Donauturm (!) gemachter Aufnahmen – als Musiker vorgestellt.[51]

Nicht in atemberaubender Quantität, jedoch in konstant hochrangiger Qualität – nicht zuletzt dank des umtriebigen Michlmayr – wurden also Konzerte absolviert. Die *Masters*

verstanden sich als gleichberechtigtes Kollektiv von Individuen, der Bassist hatte folglich niemals den Status eines „Leaders" inne – und somit auch als Ideenbringer für die Öffentlichkeitsarbeit keinen leichten Stand. Wie auch bezüglich der Inauguration des Begriffs der *Wiener Schule Freiimprovisierter Musik* zeigten sich keineswegs alle *Masters* mit dem ambitionierten Managementstil gänzlich einverstanden. Der gewissenhafte Nachdruck, der Elan, den der Bassist diesbezüglich an den Tag legte und der für ihn, den Berufsmusiker, nur selbstverständlich war, konnte bei seinen Kollegen, die ihre Improvisationstätigkeit jahrelang in lockerer Ungezwungenheit gepflogen hatten und deren musikalische Tätigkeit nach wie vor durch die subsistenziell primäre Malerei relativiert wurde, nicht auf ungeteilte Zustimmung stoßen. Der betont seriöse, professionelle Habitus, der sich etwa in den Aussendungen und deren Formulierungen und sogar maschinenschriftlichen Sitzungsprotokollen bei gruppeninternen Entscheidungen (die demokratisch per Mehrheitsbeschluss gefällt wurden) sowie im nunmehr einheitlichen konzertanten Auftreten in amerikanischen Anzügen manifestierte, fand bei denen, die ihre Musik stets als unbeschwerte Katharsis verstanden, nicht nur Zustimmung. Und dies, obwohl die Beteiligten sehr wohl die repräsentativen, gut bezahlten Engagements schätzten und auch teilweise Michlmayrs konzeptionelle Anregungen aufnahmen. Was die MoUJ in dieser Phase der Konsolidierung und nunmehr unbestrittenen medialen Etablierung nicht wissen konnten, war, dass jenes relativ niedere „Hochplateau", auf dem sie sich nun bewegten, bereits den karrieristischen Gipfelpunkt darstellen sollte. Kräftige Lichtblitze brachten dann und wann auch noch die folgenden Jahre. Als Ende 1970 das Quintett erstmals Aufnahme in die nonperiodische Literatur fand – der Komponist, Dirigent und Professor an der Wiener Musikhochschule Robert Schollum (1913–87) widmete ihm im *kleinen Wiener Jazzbuch* einige anerkennende Sätze[52] –, hatten die *Masters of Unorthodox Jazz* jedoch ihren Zenit bereits überschritten.

Das Jahr 1971 brachte bereits wieder mehr Ruhe in die Aktivitäten der *Masters*. Das einzige verbürgte Konzert ging – man ahnt es – im *Museum des 20. Jahrhunderts* über die Bühne, und zwar am mittwöchigen 7. April in Form eines Doppelkonzerts mit der RAU, angekündigt durch einen etwa zehnminütigen Beitrag im ORF-Vorschau-Magazin *Kontakt*, der noch in den 80er Jahren mehrmals in Jazzfilm-Programmen gezeigt wurde.[53] In einer Übernahme der Aachener Beethoven-Ausstellung zeigte das *20er-Haus* u. a. Requisiten und Kulissen von Mauricio Kagels im Herbst 1969 in Köln gedrehtem, den Hommagen-Kult und die kommerzielle Vereinnahmung des Komponisten kritisch thematisierendem Film *Ludwig van* (dessen „Soundtrack" sich persiflierend Beethoven-Kompositionen bedient), voran das dafür von Kagel kreierte *Musikzimmer*-Interieur, ein mit Beethoven'schen Partiturblättern bis zum kleinsten Accessoire austapeziertes Environment.[54]

Für die Musiker von RAU und MoUJ galt als Engagement-Auflage, in ihrer Performance in irgendeiner Weise auf den Komponisten Bezug zu nehmen. Prompt wurden auf den gemeinsamen Einladungskarten beide Gruppen mit *Improvisationsfragmenten zur Musik van Beethovens* annonciert. In der instrumentalen Aufstellung fanden sich erneut Erweiterun-

gen: Das MoUJ-Programminformationsblatt nannte erstmals offiziell die Violine, auf der Michlmayr noch von seinem Vater unterwiesen worden war, als des Bassisten Zweitinstrument (wie zu sehen sein wird, hatte er sie freilich schon zuvor im Studio eingesetzt); und Malli griff nun auch bei den MoUJ zu jener Altblockflöte, die seit 1966 mehr und mehr vernachlässigt worden war; zudem ließ er durch Michlmayr Pauken bestellen. Die verstärkte Integration von Instrumenten, die man mit der „klassischen" instrumentalen Tradition verbindet, wie auch die Äußerlichkeit einiger assoziativer Stücktitel schien dem Programm des Abends angemessen. Folgende Piecen sollten zu Gehör gebracht werden: *Das Gehirn*, *Hymnus an den Genius*, *Vom Tiefsten bis zum Höchsten*, *Absolutes Gehör*, *Unisono* und *Gewitter über Heiligenstadt*. Laut übereinstimmender Darstellung von Pechoc, Michlmayr und Malli handelte es sich dabei freilich bloß um phonetische Reizträger, um suggestive, bestimmte Beethoven-Grundstimmungen evozierende Titel ohne konkreten thematischen Hintergrund.

Die Stücknamen selbst waren laut Michlmayr aber sehr wohl divergierender Provenienz: In seiner Erinnerung entsprang etwa *Unisono* seiner eigenen, *Gewitter über Heiligenstadt* Mallis und *Das Gehirn* Barabbas' Idee.[55] Darin sollte sich freilich die musikalische Bezugnahme auf Beethoven de facto erschöpfen. Obzwar der Informationstext erläuterte:

„Das Museum des XX. Jahrhunderts hat es ermöglicht, ein von uns konzipiertes musikalisches Experiment im Rahmen eines öffentlichen Konzerts zu realisieren.

Die Beethoven-Ausstellung im Museum des XX. Jahrhunderts, in der auch der Film von Mauricio Kagel gezeigt wird, schien der gegebene Anlaß, diese Art einer neuen musikalischen Ausdrucksform, in der versucht wird, essentiell die spezifische geistige Substanz eines Themenfragments, einer Komposition oder des Gesamtwerkes eines Komponisten der historischen Musikliteratur in Form der selbstdarstellenden freien Improvisation aufzuführen.

Diese neue Interpretationsweise könnte man vielleicht als das Sublimat einer Komposition bezeichnen.

Der Begriff Interpretation ist in diesem Zusammenhang keineswegs mehr im herkömmlichen Sinn zu verstehen, da die notengetreue Wiedergabe eines Werks nicht mehr angestrebt wird.

Wir glauben aber, damit den Weg einer lebendigen, unserer Zeit gerecht werdenden Interpretationsweise klassischer Musik auf kontemplativer Basis gefunden zu haben, um den wahren Geist der Meister zu erfahren.

Wir knüpfen an die geistige Haltung der traditionellen Meister an, ohne uns jedoch von äußeren Formen beeindrucken zu lassen.

Der historische Wiener Boden ist der Ausgangspunkt unseres Schaffens. Unsere Musik steht außerhalb der akademischen Schule und dennoch verfügt sie über Wesenszüge, die sie mit dem Geist Beethovens inniger verbinden, wie es Akademismus jemals hoffen kann.

(verfaßt von Anton Michlmayr und Ahmad Pechoc)"

Besonders die abschließenden Sätze werden dem aufmerksamen Leser ein Déjà-vu bereiten. Sie entstammen Pechocs *Overground*-Präsentationstext vom Oktober 1969; auch was hier mit *„Sublimat einer Komposition"* umschrieben wird, findet sich dort als *„Anknüpfen an die geistige Haltung"* vorformuliert. An die Stelle Schönbergs und der *Zweiten Wiener Schule* rückten aus aktuellem Anlass freilich die *„traditionellen Meister"* bzw. Beethoven. Auch wenn Michlmayr betont, der Text sei keineswegs ernst gemeint gewesen, habe primär humoristisch-provokante Funktion gehabt (sakrilegienträchtige *„Interpretation"* der Opera des hehren Ludwig van Beethoven mittels freier Improvisation)[56], so relativierte die problemlose Auswechslung des musikhistorischen Bezugspunkts doch die Proklamation der *Wiener Schule Freiimprovisierter Musik*.

In den durchwegs positiven Konzertberichten konnte man nachlesen, dass Beethovens Œuvre nur thematisch-verbal, kaum aber in der Musik präsent war. Peter Baum meinte in den *Oberösterreichischen Nachrichten* in Bezug auf RAU und *Masters*, das *„nur selten eingehaltene Motto [war] eher Aufhänger und Anlaß dafür, so gut wie ausschließlich über Eigenkompositionen zu improvisieren"*[57]; Ruediger Engerth referierte in seiner Rezension bloß den Informationstext und hob im Folgenden hervor, dass sich *„Barabbas (...) besonders gut auf die Persiflierung alter Schlager"* verstanden hätte, um abschließend zu konstatieren: *„Toni Michlmayr (Baß) und Muhammad Malli (Schlagzeug) geben Titeln wie ‚Gewitter über Heiligenstadt'* [beide agierten in diesem Stück auch an den Pauken; Anm.] *erst das richtige tonmalende Fundament."*[58] Auf jenen Pauken sei – so Malli – mit dem Zitat des Kopfmotivs der 5. Symphonie momentweise auch ein direkter Bezug gegeben gewesen.[59]

Der damalige Architektur-Student und Altsaxophonist Jeff Bernard, ein Bekannter Fritz Novotnys aus dem *Freundeskreis*, der Anfang 1971 mit seiner eigenen Free-Jazz-Gruppe *World Ethnic Music Cooperative* (WEMCO) an die Öffentlichkeit trat und den Werdegang der *Masters* seit ihrem ersten Trio-Auftritt im IKZ mitverfolgt hatte, berichtet von einem anderen bemerkenswerten Eindruck dieses Konzerts:

> *„Dann habe ich das Konzert in memoriam Beethoven im* 20er-Haus *gehört. Wo diese Nummern [wie]* Vom Höchsten zum Tiefsten *(...), [gespielt wurden]. Das passte dort wunderbar hin, in das Ambiente im* 20er-Haus, *auch die Akustik war sehr gut. (...) Sie haben Kesselpauken ausgeborgt und haben dann eine Art Duo gespielt, das war auch wirklich gut: Der Malli hat normal gepaukt, mit zunächst relativ konventionellen Rhythmen anfangend, und plötzlich taucht der Michlmayr auf und fängt an, massiv die Stimmkurbel zu betätigen. Und das war beflügelnd für beide, der Malli hat auf einmal aufgespielt und ein Kesselpaukensolo gespielt, wie es noch nie vorher und nachher zu hören war, das war großartig! Es war hochinteressant, unheimlich dynamisch! Sie haben dann versucht, Melodien heraus zu bringen durch schnelleres und langsameres Drehen, das war schön!"*[60]

Bemerkenswert rasch war für die *Masters* der Zeitpunkt eines ersten Rückblicks, einer Rekapitulation des bisherigen Werdegangs gekommen: Das im Übrigen mit 140 Interessierten gut besuchte Konzert[61] im Beethoven-Environment bedeutete zugleich die Eröffnung

einer von Michlmayr zusammengestellten Dokumentationsschau zur Geschichte der Formation. Gezeigt wurden laut einem anonymen, höchstwahrscheinlich vom Bassisten selbst stammenden *Jazzpodium*-Artikel[62] Schautafeln mit Zeitungsartikeln, Rezensionen, (den angeführten) Manifesttexten und Fotos aus der Anfangszeit Ende der 50er Jahre bis hin zum Doppelkonzert mit Monk 1969 sowie *„Unterlagen über verschiedene Projekte und Experimente, vor allem über die geplante Metaphysic-Revue"*, wie sich nunmehr das erwähnte *„Totalkunstwerk"* nannte. Daneben waren exemplarische „bildnerische" Werkproben Barabbas', Mallis und Pechocs wie auch Brückls (Kalligraphie) und Michlmayrs (aus den 50er Jahren) zu sehen. Die Objekte konnten bis einschließlich 13. April im *20er-Haus* begutachtet werden.

Rund eineinhalb Monate später folgte der nächste „Gig", freilich nur von drei *Masters*-Mitgliedern und deshalb konsequenterweise – man rufe sich Michlmayrs Ausführungen im Kontext des Klagenfurter Konzerts vom 2. Mai 1970 in Erinnerung – unter anderem Namen. Im bis 31. März 2004 existierenden Musikclub *Tenne* (I., Annagasse 3), Fatty Georges ehemaligem *Jazz-Casino*, war für 24. Mai 1971 um 21 Uhr eine musikalische Performance des *Ahmad Pechoc Trios* anberaumt. Beinahe auf den Tag genau zehn Jahre nach dem denkwürdigen Auftritt im Grazer *Forum Stadtpark* erschien Österreichs allererste Free-Jazz-Formation ein – nach den bestenfalls offiziösen Auftritten 1963 im *Art Center* – zweites und letztes Mal offiziell auf einer Bühne. Karl Anton Fleck suchte man dortselbst an diesem Abend natürlich vergeblich zu erspähen, seinen Platz hatte Toni Michlmayr eingenommen. Vermutlich handelte es sich beim Namen *Ahmad Pechoc Trio* um eine spontane Verlegenheitslösung; Malli, Michlmayr und Pechoc traten etwa drei Jahre später erneut im Trio auf, diesmal allerdings unter geändertem Gruppensignet. Vom *Tenne*-Konzert sind keinerlei mediale Reaktionen bekannt.

Während Malli, nicht aber der terminlich anderweitig gebundene Michlmayr mit der *Reform Art Unit* im Juli 1971 nach Ossiach zum *Musikforum* eingeladen wurde und dort musizierend Kontakte zum amerikanischen Bassisten Barre Phillips sowie dem bundesdeutschen Cellisten Thomas Stöwsand, dem späteren Inhaber der in Tirol ansässigen Agentur *Saudades Tourneen*, knüpfte, tat sich bei den *Masters* in diesem Jahr nicht mehr allzu viel. Nur, dass Walter Mallis Instrumentarium eine entscheidende Erweiterung bzw. Reaktivierung erfuhr, sei noch angeführt: Die erneuten aerophonen Ambitionen, die sich auch im nunmehrigen Konzerteinsatz der Altblockflöte manifestierten, erfuhren zusätzlichen Auftrieb, als Fritz Novotny anlässlich eines Sopransaxophon-Neukaufs Walter Malli sein altgedientes „Blasrohr" leihweise überließ. Für Letzteren endete damit nicht nur eine rund 13-jährige Sopransax-Pause, sondern bedeutete die erneute intensive Auseinandersetzung mit dem mittlerweile im Jazz etablierten Instrument auch in anderer Hinsicht einen bis heute nachwirkenden Impuls: Seine kompositorischen Interessen, Mitte der 60er Jahre durch die verstärkten Aktivitäten der MoUJ verdrängt, wurden neu angespornt. Innerhalb der *Masters* sollte während der kommenden Jahre aufgrund Barabbas' saxophonistischer Vorrangstellung wenig Raum für Mallis nonpercussionistische Betätigung sein, in der RAU

und anderen Formationen hingegen wuchs seine saxophonistische Beteiligung stetig. Zum Zwecke der Erprobung aerophoner Möglichkeiten wirkte Malli zudem ab 1971 zuweilen an den Sessions der erwähnten Gruppe WEMCO mit.

Publicitymäßig durchaus erfreulich endete das Jahr: Nachdem zuvor bereits die Übersetzung des *Overground-Jazzpodium*-Artikels von Ruediger Engerth in der englischsprachigen Ausgabe des renommierten *Jazz Forum*, dem in Warschau herausgegebenen Magazin der *European Jazz Federation*, erschienen war[63], lancierte Heinz Czadek, als Posaunist 1971 einige Monate in der *Reform Art Unit* tätig, dort den bislang ambitioniertesten, den deutschen Sprachraum transzendierenden Text über RAU und MoUJ.[64] Czadek rekapitulierte darin vorrangig die historische Entwicklung der beiden Formationen, nicht ohne auf die Free-Jazz-historisch frühe Stellung des *Ahmad Pechoc Trios* zu verweisen, Sunny Murray als wesentlichen Impuls anzuführen und das Jahr 1969 als *„big break"* zu bezeichnen. Angesprochen auf die Frage, weshalb die *Masters* über die Bezeichnung „Free Jazz" nicht glücklich seien, wurde Malli mit dem prägnanten Diktum zitiert: *„Every improviser, even the dixieland musician plays free to a certain extent. We consider our music as unorthodox jazz rather than free jazz."*

Drei Tage vor Jahresende, am 28. Dezember 1971, präsentierte Lothar Knessl ein zweites Mal *Masters*-Stücke in der Ö1-Radiosendung *Studio Neuer Musik*, und zwar jene, die Ende 1969, Anfang 1970 ursprünglich für *ESP Records* aufgenommen worden waren. Höchstwahrscheinlich stand Knessl hiefür bereits eine LP-Probepressung zur Verfügung: Die an diesem Abend ausgestrahlten Titel *Rose Dance*, *Everyone A Master Nr. 2* und *Children On The Meadow* sollten nur wenig später auf Tonträgern zur allgemeinen Reproduzierbarkeit freigegeben werden. Nicht so allerdings die von Knessl in der Sendung ebenfalls angesprochene *„Metaphysik-Revue"*, die geplante *„Synthese verschiedenster Schall- und Klangereignisse sowie tänzerischer Improvisationen unter Beteiligung von menschlichen und tierischen Stimmen, Film, Malerei, Architektur und so fort"*, wie er es formulierte.[65] Spätestens 1972 erwiesen sich diese gigantomanischen *„Totalkunstwerk"*-Pläne als unverwirklichbare Utopie.

3.2.2.3.4. *Vienna Jazz Avantgarde*

Die von RAU und MoUJ gemeinsam realisierte Herausgabe des Doppelalbums *Vienna Jazz Avantgarde*, dessen eine Hälfte – sprich: die den *Masters* vorbehaltene LP – nun endlich jene Aufnahmen enthielt, die seit etwa zwei Jahren bei Barabbas ihrer Bestimmungserfüllung harrten, bedeutete Anfang Februar 1972 einen neuen Publicity-Schub. Fritz Novotny hatte – vermittelt wiederum durch Michlmayr – mit seiner *Reform Art Unit*-Debüt-LP *Darjeeling* eine Kontaktschiene zum alteingesessenen Label *Wiener Musik-Produktion (WM-Produktion)* gelegt; 1000 produzierte Exemplare stellten für die MoUJ eine Verdopplung der *Overground*-Auflage dar. Die Frontseite zierte eines der bekannt provokanten, mit ge-

zacktem Stirnwulst (der den Eindruck eines gespaltenen Schädels erweckt), Brüsten und überdimensionalem Penis bewehrten Zwitterwesen von Franz Ringel[1], für dessen Cover-Reproduktion dieser, Grazer Jahrgangskollege Walter Mallis, der ebenfalls die *Kunstgewerbeschule* besucht und später bei Gütersloh studiert hatte, selbst die Kosten übernahm. Bei der Wahl des LP-Titels vermieden es die Musiker tunlichst, sich durch Integration des Wörtchens „free" der bereitstehenden Schublade zu subsumieren, obgleich das kompromisshaft anmutende *Jazz Avantgarde* ebenfalls eine traditionsloyale Einordnung bedeutete.

Das mediale Echo erwies sich – zusätzlich stimuliert durch einen im Jänner durchgeführten, von Fritz Novotny eingefädelten Fernsehworkshop der RAU mit dem aus Österreich stammenden Wahl-New-Yorker Michael Mantler und seiner Ehefrau Carla Bley – als quantitativ durchaus beachtlich, wobei es an obskuren Reaktionen nicht mangelte: Der *Kurier* sprach kryptisch von einem *„schwer verdaulichen Produkt"*, das *„nur für ganz eigentümliche Ohren verständlich [ist]"*[2]; im *anstoss* enthielt man sich *„bewußt sogenannter ‚Kritik', da es (...) unmöglich ist, derart komplexe musikalische Aussagen entsprechend zu verbalisieren"*[3]; in der *Arbeiter-Zeitung* stellte Günther Poidinger MoUJ und RAU mittels der Begriffspaare *„extravertiert, aggressiv"* und *„okzidental"* bzw. *„weicher, introvertierter, sensitiver"* und *„orientalisch"* gegenüber[4], nachdem bereits gut eine Woche zuvor Lothar Fischmann im selben Blatt der Wiener Jazzavantgarde einen ganzseitigen Artikel gewidmet hatte.[5] In der *Presse* und den *Salzburger Nachrichten* konnten im Gegensatz zu den OÖN[6] keine Rezensionen ausfindig gemacht werden.[7] Die einzige bekannte internationale Besprechung war die durch Werner Panke in der Münchner *Neuen Musikzeitung* und gab sich in Bezug auf die *Masters* ablehnend. Panke schrieb: *„Ohne Saft und Kraft verpuffen die Altsaxophonphrasen von Harun Ghulam Barabbas, das Fagott von Alaeddin Adlernest wirkt deplaciert. Allein der Bassist (...) deutet am Schluß der ersten Seite an, was hätte sein können. Ansonsten wird Vitalität schamhaft unterdrückt."*[8]

„Most members of both groups have been involved with acoustic experiments in conjunction with modern jazz, new music and folklore since the early fifties [sic!]*; they played totally improvised music long before the term ‚free jazz' has been coined. both groups have their very distinctive own sound and offer a real alternative to most free jazz groups. despite their peculiar* [sic!] *‚viennese' concept the bands have worked with guest soloists from europe, the u. s. and india. their records ‚overground' and ‚darjeeling' have been broadcast by many european radio stations"*, verlautbarte selbstbewusst und etwas ungenau der kurze einführende Text auf der Cover-Innenseite (*„Folklore"* und *„India"* waren auf die RAU bezogen). Schlüsse auf den exakten Rilleninhalt lassen obige Plattenrezensionen nicht zu. Nochmals sei unterstrichen, dass die Aufnahmen nicht den 1972 aktuellen Stand *Master*'scher Musizierpraxis repräsentierten; vielmehr scheinen sie geeignet, die Sicht der *Overground*-Zeit 1969 zu vervollständigen – „scheinen", denn die LP kann diesem Anspruch nicht wirklich gerecht werden.

Die zweite und letzte Platte der *Masters*, gemeinsam mit der *Reform Art Unit* publiziert: *Vienna Jazz Avantgarde* (1972), mit einem *Dreibein* Franz Ringels am Cover.

„Vienna Jazz Avantgarde *war eigentlich die für [Bernard] Stollman geplante Aufnahme – die ja auch Parallelen hat. Ungefähr ist das Programm dasselbe wie auf der* Overground, *nur, daß es halt eine neue Einspielung ist*", erläutert Walter Malli.[9] Bewusst oder unbewusst wollten sich die *Masters* in der für New York bestimmten Aufnahme offenbar nicht allzu weit von dem entfernen, was ebendort so überraschend großen Anklang gefunden hatte, und so stellten die vier Stücke *Rose Dance* (23'33"), *Everyone A Master Nr. 2* (6'01"),

Children On The Meadow (14'27") und *Al Hadj* (3'25", Trio Fagott/Violine/Schlagzeug) mehr oder weniger eine Zweitauflage der auf *Overground* zu Gehör gebrachten Musik und Ideen dar. Bezüglich der zeitlichen Disposition der Stücke, denen erneut Barabbas zu – aposteriorischer – nominaler Identität verholfen hatte, wies *Vienna Jazz Avantgarde* noch die auffälligste Divergenz auf: *Rose Dance* – vermutlich als erstes Stück der Aufnahmesession entstanden – nahm die gesamte erste Plattenseite für sich in Anspruch.

Die Parallelen sind evident. Wieder finden sich zwei Quintett-Piecen auf der Platte, wobei *Children On The Meadow* – besonders im Hinblick auf das kurze Arco-Solo Michlmayrs nach weitgehender Zäsurlosigkeit des vorhergehenden Geschehens – ohrenfällige Korrespondenzen zu *Magnetic Girl* aufweist. Dazu gesellen sich erneut ein kurzes, freilich in geänderter instrumentaler Zusammensetzung improvisiertes Triostück sowie – der Titel lässt es vermuten – eine Zweiteinspielung des Solokonzepts von *Everyone A Master*: Die Anordnung Fagott/Drums/Piano/Saxophon/Bass entspricht dabei wahrscheinlich nicht zufällig beinahe der retrograden Reihenfolge der *Overground*-Version (Bass/Saxophon/Drums/Piano/Fagott). Im Instrumentarium ist eine Veränderung in Gestalt einer Erweiterung zu konstatieren: Michlmayr greift für *Al Hadj* zur Violine.

Auch *Vienna Jazz Avantgarde* enthält keinerlei prädisponiertes Material, die spontan eingebrachten Figuren und Zitate erweisen sich allerdings – besonders, aber nicht nur in Bezug auf Barabbas – partiell als prägnanter, klarer konturiert als auf *Overground*. Die Spielweisen der Instrumentalisten und somit auch das kollektive Klangbild divergieren nur in Nuancen vom auf *Overground* Gehörten. Erneut dominiert zumeist das Altsaxophon, das diesmal orientalische Melismen ausspart, das akustische Gesamtbild, wenn auch nicht mehr in dem Maße wie auf der ersten LP; die dort konstatierte Praxis der *„gleichzeitigen Soli"* findet sich zudem auf *Vienna Jazz Avantgarde* weniger stark ausgeprägt.

Vienna Jazz Avantgarde bietet keine essenziellen weiteren Aufschlüsse in Bezug auf die *Masters*-Musik. Gegenüber *Overground* ist keine Weiterentwicklung festzustellen. Obgleich erneut überzeugend und intensiv musiziert wird, wirkt die Musik – naturgemäß – nicht mehr so frisch wie bei ihrer ersten Darbietung, im Gegenteil: Die vier Nummern des Opus primum erweisen sich in ihrer Gesamtheit als zupackender, direkter, dabei kompakter, dramaturgisch und zeitlich besser ausbalanciert. Die Zweitausführung von *Everyone A Master* suggeriert in der heterogenen zeitlichen Disposition ihrer Solo-Bestandteile (zwischen 37" und 2') Nachlässigkeit, *Al Hadj* findet sich – abgesehen davon, dass es fragmentarischer Fremdkörper bleibt – an denkbar ungünstiger Position platziert: Am Plattenende muten diese dreieinhalb Minuten wie ein redundantes Anhängsel an. Weshalb *Vienna Jazz Avantgarde* insgesamt als eine etwas lieblose Variation von *Overground* bezeichnet werden kann. Vermutlich wären die zweimal zwanzig Minuten mit jüngeren Aufnahmen interessanter und repräsentativer bestückt gewesen. Barabbas' Anliegen, die vier Piecen, deren Aufnahme er mittels Kredit finanziert hatte, doch noch ihrer Bestimmung zuzuführen, scheint derlei Überlegungen in den Hintergrund gerückt zu haben.

3.2.2.3.5 Das lange Ende der *Masters* 1972–1975

3.2.2.3.5.1. Die Causa Franz Koglmann

> *„Kurt Schwertsik (...) und Otto Zykan hörten mich in einem Konzert und waren von meiner Spielweise sehr beeindruckt. Beide kollaborierten damals miteinander in einem musikalischen Projekt. Wie auch immer, man trat an mich heran (Kurt), mit der Anfrage, ob ich daran interessiert sei, ein Konzert mit ihnen zu spielen. Das Konzept war ungefähr so: Teile waren notiert, auch graphisch usw., und ich soll aber auch frei spielen. Ich erklärte, dass ich nicht einer der besten Notenleser sei, und auch keine Orchestererfahrung habe und noch nie mit einem Dirigenten gespielt habe etc., doch wenn man mit mir Geduld hätte, dann wäre ich schon interessiert, no problem! (No, na, ein Saxophonkonzert mit Orchester – ich war begeistert!) Aber die anderen* Masters *waren es nicht. Man bearbeitete mich, mit den üblichen Phrasen, so lange, bis ich nachgab und Schwertsik/Zykan absagte."*[1]

Diese Schilderung aus dem Munde Barabbas' ist nicht nur insofern von Interesse, als sie veranschaulicht, auf wie viel Interesse die *Masters* in den frühen 70er Jahren in den unterschiedlichsten Kreisen stießen. Sie gibt auch Zeugnis vom Selbstverständnis der Gruppe ab, der viel zitierten Hermetik des Quintetts, dessen Name quasi per definitionem an fünf Individuen, seine als nicht austauschbar empfundenen Mitglieder gebunden war. Was offenbar sogar so weit ging, dass man den Exklusivitätsverlust auch dann fürchtete, wenn einer der Mitstreiter offiziell in anderem Improvisationskontext auftrat (was bei Malli und Michlmayr freilich ohnehin und nicht nur im Rahmen der RAU der Fall war). Der innere Konflikt um dieses rigide Personalkonzept materialisierte sich Anfang 1972 in einem für die weitere *Masters*-Geschichte zäsurhaften Vorfall.

Ein 24-jähriger Trompetenstudent an der Jazzabteilung des *Konservatoriums der Stadt Wien* war im Frühsommer 1971 durch den Ex-RAU-Schlagzeuger Fritz Kotrba in die Kreise der *Masters* eingeführt worden. Sein Name war Franz Koglmann. Insbesondere Barabbas und Malli freundeten sich mit dem damals Free-Jazz-Unerfahrenen rasch an, was sich noch im selben Jahr in der Gründung der von Barabbas und Koglmann gemeinsam geleiteten Formation *Public Music* niederschlug, der in ihren spärlichen Auftritten neben Malli phasenweise auch Horst Brückl angehörte.

Koglmanns Erinnerungen an seine Bekanntschaft mit den *Masters* sind höchst aufschlussreich:

> *„Ich glaube, die Mitglieder der* Masters *haben schon eine starke Verbindung zur* Zweiten Wiener Schule *gehabt. Weil die kannten das alles. Sie haben das vielleicht nicht gespielt, aber sie haben das alles gehabt. Ich kann mich erinnern, der Malli, als ich ihn kennen gelernt habe, hat er faktisch das Gesamtwerk der* Wiener Schule *auf Schallplatte gehabt. Diese Webern-Gesamtausgabe von Robert Craft z. B., kann ich mich erinnern. Also da gab's schon eine ganz starke und intensive geistige Beziehung dazu."*[2]

Auch mit dem weiteren Hinweis, er könne sich nicht erinnern, dass jemand die Bezeichnung *Wiener Schule Freiimprovisierter Musik* offen abgelehnt habe, relativiert Koglmann die teils kritischen Distanzbekundungen der *Masters*, auch wenn seine Aussagen primär für Michlmayr, Barabbas und Malli (mit dem er 1974 zudem eine Ausstellung über die *Zweite Wiener Schule* in der *Secession* besuchte) gelten dürften, da er mit Brückl und Pechoc kaum Kontakt hatte.

Umso paradoxer erscheint Koglmanns Erinnerung, dass von Seiten der *Masters* ein *„ungestörtes Verhältnis zum Free Jazz"* bestanden habe – sowohl was den (auch in Bezug auf die eigene Musik) oft verwendeten Terminus als auch die US-amerikanischen Ausformungen dieser Spielart anbelangte: Free Jazz aus der Neuen Welt – insbesondere Albert Ayler – sei damals, neben den modernen Jazz-Ikonen wie Sonny Rollins, viel gehört worden. Ornette Coleman hätte keine so große Rolle gespielt, nach seinem Vorbild hätte Barabbas allerdings Anfang der 70er Jahre begonnen, Trompete zu blasen. Der europäische Free Jazz hingegen wäre kein Thema gewesen, weder im Gespräch noch auf dem Plattenteller.

Das Interesse an der Musik sei damals sogar so weit gegangen, dass Barabbas und Malli von der Malerei *„die Nase voll hatten"*, sich inbesondere Letzterer mit dem Gedanken getragen hätte, damit aufzuhören. Stattdessen *„wollten [sie] am liebsten professionelle Musiker sein"*[3]. Das Selbstverständnis als Maler, die auch Musik machten, war offenbar bereits damals dabei, sich umzukehren.

Umso mehr dürften es die fünf *Masters* bedauert haben, dass die oben angedeutete Publicity-Welle nicht genützt werden konnte, die der zweite Vinyl-Output mit sich brachte, und die zusätzlich vom im März 1972 in der Wiener Literaturzeitschrift *Protokolle* erscheinenden Essay Ruediger Engerths, der erstmals ausführlich Geschichte und Ästhetik der *Masters* darstellte[4], und vom im selben Jahr nachfolgenden Aufsatz Ferdinand Zellweckers, eines nahen Freundes von Barabbas, erhöht wurde. Obwohl nahe lag, sich vom medialen Rückenwind an neue Ufer und Karriere-Ziele treiben zu lassen. Die *Reform Art Unit* wurde im Juni 1972 – dank privater Kontakte Walter Mallis – zum Jazzfestival ins slowenische Ljubljana eingeladen und absolvierte dort den ersten Auslandsauftritt einer österreichischen Free-Jazz-Gruppe; mit dabei waren Malli und Michlmayr. Den *Masters of Unorthodox Jazz* blieb derlei versagt. Sie überschritten auch in dieser Phase, in der die Bedingungen so günstig schienen, niemals die österreichischen Grenzen. Ob Manager Toni Michlmayr diese Situation genützt hätte, bleibt letztendlich Spekulation; briefliche und telefonische Kontakte, beispielsweise nach Hamburg, hätte es gegeben, berichtet er.[5] Ein Vorfall ließ ihn nicht in die Lage kommen, seine organisatorischen Fähigkeiten ein weiteres Mal unter Beweis zu stellen.

> *„Es war eben dann so, daß damals nach diesem [Projekt] mit dem Staatsopernballett, da war der Michlmayr, der das gemanagt hat, angefressen und wollte nicht mehr so recht. Darum haben wir dann eben andere Aktivitäten entwickelt (...). Es kann sein, daß wir noch irgendwas gespielt haben, aber viel nimmermehr"*[6], antizipiert Walter Malli. Was also war passiert?

Michlmayr war durch Wilhelm Gaube (* 1925), seines Zeichens Künstlerporträt-Filmer und Mitarbeiter Alfred Schmellers am *Museum des 20. Jahrhunderts*, an Horst Gerhard Haberl (* 1941), seit 1969 „Art Director" und Leiter der Marketingkommunikation der Grazer Schuhfirma *Humanic*, vermittelt worden. Haberl, später als Medienkünstler, Kulturjournalist und Intendant des *steirischen herbstes* (1989–95) hervorgetreten, von 1993 bis 2001 auch Rektor und Professor für Kunstvermittlung und Designtheorie an der *Hochschule der bildenden Künste Saar* in Saarbrücken[7], verfolgte für seinen Arbeitgeber die Strategie, Öffentlichkeits- und avancierte Kulturarbeit zusammenfließen zu lassen, Werbung als Kunstform zu etablieren. Als Schöpfer des durch die Rundfunk-Werbung allseits bekannten *Franz*-Werbesignets für *Humanic* (der erste Radio-Spot erhielt ob seiner angsterfüllten, stöhnenden *„Fraaanz!"*-Schreie im April 1971 Sendeverbot und wurde so Tagesthema) heuerte er u. a. Otto M. Zykan, Axel Corti (1933–1993), den Bildhauer und Fritz-Wotruba-Schüler Roland Goeschl (* 1932) sowie den Aktionisten und Medienkünstler Richard Kriesche (* 1940), Anfang der 80er Jahre auch Wolfgang Bauer (* 1941) und H. C. Artmann (1921–2000) für seine provokanten, öffentlichkeitswirksamen Aktionen an.[8] Ab 1972 wiederholt auch unorthodoxe Musiker vom Schlage der *Masters*.

Was von Brückl und Malli übereinstimmend als Anfang vom Ende der MoUJ bezeichnet wird, begab sich im Vorfeld des 17. Februar 1972 anlässlich der ersten jener Unternehmungen. Horst Gerhard Haberl hatte die *Masters* im *20er-Haus* für eine zur Multimedia-Show erweiterten *Humanic*-Präsentation der Frühjahrs- und Sommer-Kollektion mit Roland Goeschl, damals auch Professor an der *Technischen Universität* Wien und für die graphische Gestaltung der *Humanic*-Werbesymbole verantwortlich, und dem Ballett der Wiener Staatsoper mit Solotänzerin Susanne Kirnbauer zusammengeführt. Goeschls Aufgabe war der Entwurf der dekorativen Ausstattung und filmischer Begleiteinblendungen, Kirnbauer höchstpersönlich sollte die Choreographie des Balletts, dessen Tänzerinnen die Schuhmodelle vorzuführen hatten, erarbeiten, die *Masters of Unorthodox Jazz* schließlich alldiesem eine akustische Dimension verleihen. Michlmayr hatte in enger Kooperation mit Kirnbauer, deren Ballettproben in der Staatsoper er mehrmals beigewohnt hatte, *„für jeden Tanz (...) ein komponiertes Gstanzl, ein Thema"*[9] ausgearbeitet und zu Notenpapier gebracht, diese umrahmten jedoch nur die nach wie vor gänzlich freie Kollektivimprovisation des Ensembles.

So weit, so gut. In der offenbar fälschlichen Annahme eines berufsbedingten Ausfalls Brückls schlug Barabbas für die Performance am 17. Februar Franz Koglmann als Ersatzmann vor[10], stieß damit jedoch – man rufe sich die Aussagen zum *Masters*-Substitut in Erinnerung – auf Widerstand innerhalb der Gruppe, die auf die unauflösbare, essenzielle Gebundenheit der Musik der *Masters* an deren Mitglieder verwies. Als Koglmanns Engagement kurz vor Auftrittsbeginn durch ein Telegramm von Michlmayr widerrufen wurde (nachdem der Trompeter bei der Generalprobe noch mit dabei war)[11], weigerte sich auch Barabbas aufzutreten. Ohne den Altsaxophonisten, jedoch – so wird übereinstimmend berichtet – mit Brückl absolvierten Malli, Michlmayr und Pechoc also notgedrungen den Auf-

tritt. Schwerwiegender war freilich eine andere Folge dieser Causa: Michlmayr, der Meinungsverschiedenheiten überdrüssig, war nicht mehr motiviert, sein Manager-Amt mit demselben Nachdruck weiter auszuüben: *„Ich habe es schon noch probiert, aber es ist nichts zustande gekommen. Es ist nicht gegangen, es ist zuviel quergelaufen innerhalb der Gruppe. (...) Es war auch (...) innerhalb der Gruppe ein gewisses Gefühl von Interesselosigkeit."*[12] Denn: Das Ereignis war keineswegs die Ursache, sondern vielmehr der Anlass, der das mit schon lange Zeit vorhandenen, gruppeninternen Meinungsunterschieden angefüllte Fass zum Überlaufen brachte.

Die schwierige Position Michlmayrs erklärte sich auch dadurch, dass sich seine früheren Befürchtungen bezüglich Sanktionen der „orthodoxen" Jazzer partiell als berechtigt erwiesen hatten:

> *„Es war sehr schwierig, eine Zwei-Fronten-Situation für mich. Und ich bin ja doch letztlich kein Manager, ich bin Musiker. Innerhalb der Gruppe waren Unstimmigkeiten, man hat mich mit Vorwürfen bedacht, die Gage ist zu klein, und das müßte man machen und so ... Sicher, ein Manager verkraftet das, der weiß, wie man das macht, aber ich habe es dann aufgegeben. Und nach außen war es so, daß mich das wirklich – [wenn auch] nicht finanziell – getroffen hat, seit ich mit den* Masters *offiziell aufgetreten bin. Einmal in der Früh* [am 25. Oktober 1969; Anm.] *ruft mich der Bill Grah an: ‚Hast du schon die heutige Zeitung gesehen, den* Express*?' Ich habe nichts gewußt davon, ich habe den [Michael] Jeannee auch nicht gekannt. Ich habe ihn nicht hinbestellt in das* Musikhaus 3/4. *‚Eine ganz Seite, ein großes Foto von dir!' Was war aber die Folge? Daß ich ab diesem Datum* [und nach einer Absage Michlmayrs an Grah wegen eines MoUJ-Konzerts; Anm.] *nicht mehr mit dem Bill Grah gespielt habe. Er hat mich nicht mehr engagiert – weil ich Free Jazz gemacht habe. (...) Da gibt es einen sehr guten Tenorsaxophonisten, der aber nur konventionellen Jazz [spielt] (...), mit dem habe ich sehr viel zu tun gehabt, wir haben uns auch privat sehr gern getroffen. Und eben nach diesen Free-Jazz-Sachen hat er mich nicht mehr engagiert, er hat viele Geschäfte gehabt, ich habe mit dem nie mehr gespielt. (...) Der hat mir dann einmal gesagt: ‚Heast, daß du no ned verreckt bist!' Treffe ihn auf der Gasse in den 70ern, ich habe geglaubt, ich höre nicht recht. (...) Ich war richtig stigmatisiert, aber auf Dauer. (...) [Ich war] das schwarze Schaf. Angefangen von Unverständnis bis zum Neid, daß man doch mit dem Blödsinn eine gewisse Popularität erreicht hat, waren alle negativen Einstellungen gegeben, bis [hin] zum Schneiden und Nicht-Engagieren. (...) Also was der Brückl gefürchtet hat, ist da eingetreten."*[13]

Innerhalb der *Masters of Unorthodox Jazz* war der Posten des Organisators und Promoters somit mehr oder weniger vakant, das Quintett gerade in dieser Zeit medialer Präsenz in Bezug auf seine öffentliche Präsentation gleichsam führungslos. Die Geschehnisse rund um die Multimediashow im Februar 1972 waren eine entscheidende Peripetie in Gestalt des *„ersten schwer wiegenden Vorfalls"* in der *Masters*-Chronologie, wie auch Richard Pechoc sich erinnert.[14] Sehr wohl gab es noch Auftritte, um damit Mallis obiger, fast schon Fina-

lität suggerierender Aussage zu widersprechen; diese waren freilich kaum Resultat gezielter Öffentlichkeitsarbeit, sondern zumeist zufällige Früchte günstiger Umstände.

Es dauerte bis zum Herbst, bis die MoUJ – diesmal sogar komplett – wieder in musizierender Absicht zusammen- und auftraten. Am 22. November 1972 bildete im Hauptgebäude der *Zentralsparkasse* (III., Vordere Zollamtsstraße 13) um 20 Uhr ein Doppelkonzert von RAU und *Masters* den Auftakt zur zehntägigen Veranstaltungsreihe *Kunst in der Kassenhalle*; Kurator Dieter Schrage, später am Wiener *Museum Moderner Kunst* tätig, war von Michlmayr und Barabbas gemeinsam kontaktiert worden. Ein Programm mit den zur Darbietung vorgesehenen „Meister"-Stücken ist, so es vorhanden war, nicht auf den Autor gekommen. Als besondere Attraktion präsentierte Michlmayr im Rahmen des Konzerts eine aus percussionistisch nutzbaren Metallschrott- und Holzteilen von ihm konstruierte Musik-Assemblage, die *Müll-* oder *Gerümpelorgel*. Sie war im Rahmen des *Stradafüßler*-Puppentheater-Projekts des späteren Leiters des Wiener *Serapionstheaters*, Erwin Piplits, für das der Bassist die Bühnenmusik komponiert hatte, und das nach der Premiere im burgenländischen Neumarkt an der Raab am 26. Oktober 1972 im *Museum des 20. Jahrhunderts* zu sehen und hören gewesen war, einer spontanen Idee folgend gebaut worden.[15] Um eine Novität handelte es sich dabei freilich nur bedingt: Bereits 1949 – man erinnere sich – hatte der damals 18-Jährige in der elterlichen Wohnung eine *Gerümpelplastik* installiert; auch wenn Michlmayr im Interview angibt, sich 1972 keineswegs bewusst darauf bezogen zu haben, lässt sich hierin wohl ein Vorläufer sehen.[16]

Die Rezensentin der *Arbeiter-Zeitung* konstatierte in ihrem Konzertbericht optische Parallelen zwischen der *Müllorgel* und dem *„ähnlich imposanten Schlagzeuginstrumentarium"*, das Peter Burwiks 1971 gegründetes *Ensemble XX. Jahrhundert* sechs Tage später am gleichen Ort zur Aufführung eines der Stücke benötigte.[17] Ausführlich gab sich einmal mehr Claus Pack, der auch andere instrumentale Erweiterungen beobachtete und in einer gewagten Satzakkumulation verbalisierte:

> *„Sie* [die MoUJ; Anm.] *wurden von der starken Persönlichkeit Harun Ghulam Barabbas' am Altsaxophon und [an] der Trompete dominiert, der sich mit Toni Michlmayr, diesmal am Schlag- und Fenderbaß, einer Militärtrommel und seiner ‚Gerümpelorgel', die im Rahmen der ‚Masters' Premiere hatte, im Verein mit Alaeddin Adlernest am Fagott in drei Improvisationen, die teils lyrischen, teils ironisch-aggressiven und stärker auf den Jazz bezogenen Charakter hatten, die musikalischen Lorbeeren teilte, obwohl der feinfühlige Ahmad Pechoc am Klavier und am Harmonium und Muhammad Malli am Schlagzeug nicht wegzudenken waren."*[18]

„Darum haben wir dann eben andere Aktivitäten entwickelt", wurde Malli zitiert.[19] Nicht von ungefähr verfolgten die einzelnen *Masters* ab 1972 verstärkt separate musikalische Interessen. Walter Malli trat mit Eduard Fahsl und Karl Anton Fleck, die er seit der MoUJ-Konstituierung beinahe aus den Augen verloren hatte, am 16. Juni jenes Jahres im Wie-

ner *Künstlerhaus* am Karlsplatz – zwecks musikalischer Illumination einer Ausstellung der *Galerie Blutgasse* – auf; Malli dürfte dabei erstmals primär am Sopransaxophon zu hören gewesen sein. Exakt vier Monate später, am 16. November, gesellte sich für eine weitere Performance Horst Brückl dem Trio bei, womit nicht nur die alte Besetzung des privaten „Hausmusik"-Ensembles der 60er Jahre wieder komplettiert, sondern auch der Grundstein zu jener Band gelegt war, die ab November 1974 offiziell unter dem Namen *Malli's Free Samba Bassoonery* (MFSB) firmieren sollte (siehe Kapitel 3.2.2.4.2.).

Barabbas spielte wie erwähnt bis 1973 mit Koglmann, Malli und sporadisch Brückl in der Gruppe *Public Music*, Malli und Michlmayr wirkten auch in deren Nachfolgerin mit, dem Franz-Koglmann-Steve-Lacy-Quintett, das sich im April 1973 mit der Aufnahme von *Flaps*, des Trompeters Debütplatte, konstituierte. Letztere Formation war somit nach den *Masters* und der RAU die dritte Gruppe mit identischem Bass-Schlagzeug-Gespann. Als folgenreich sollte sich dabei die Begegnung mit Steve Lacy erweisen: Der US-Sopransaxophonist logierte zur Zeit der Plattenaufnahme in Walter Mallis Wohnung, was diesen und besonders dessen sopransaxophonistische Ambitionen immens beflügelte und als Einfluss bis heute in seinem Spiel nachwirkt, zudem auch seine längere Zeit verschütteten kompositorischen Avancen wieder zum Vorschein brachte. *Flaps* enthielt denn auch je eine Komposition Mallis (*Misera Plebs*, in zwei Versionen) und Michlmayrs *(Steirish WC Nr. 2)* (siehe Kapitel 3.2.2.4.1.).

Die angesprochene *Reform Art Unit* des rührigen Fritz Novotny war ein weiteres Hauptbetätigungsfeld für die beiden. In der ersten Jahreshälfte 1973 konzertierten Malli und Michlmayr mit dieser Gruppe im Mozartsaal des *Wiener Konzerthauses*, in Innsbruck und im Juni beim renommierten *New Jazz Meeting* in Altena im bundesdeutschen Sauerland (Westfalen), das im Jahr darauf vom nahen *Jazzfestival Balver Höhle* abgelöst wurde; auch Franz Koglmann machte die Reise mit, die sich zudem durch die Bekanntschaft mit dem in Paris lebenden Wiener Posaunisten Josef Traindl, der dort als Mitglied der *Machi Oul Big Band* gastierte, als lohnend erwies.

Toni Michlmayr arbeitete zudem nach wie vor – trotz „stigmatisierungsbedingter" Einbrüche in der Auftragslage – primär in der „orthodoxen" Jazzszene. Er begleitete im Mai 1972 mit der *Printers Jazzband* Ben Webster[20], spielte in der ORF-Big Band unter Karel Krautgartner, im Trio Rudi Wilfers, in der Teddy-Ehrenreich-Bigband, zudem weiterhin im *Burgtheater*-Ensemble und vertonte u. a. auch *Künstlerporträt*-Filme des erwähnten Wilhelm Gaube (jene über Bildhauer Rudolf Kedl [1928–1991], die Juden im Burgenland u. a.).

Das Jahr 1973 war folglich mit unterschiedlichsten Aktivitäten angefüllt; es verstrich ohne *Masters*-Konzert. Nur zweimal trat zumindest ein Teil des Ensembles an die Öffentlichkeit, dies freilich mitunter in prominentem Kontext. Irgendwann im Sommer jenes Jahres[21] engagierte erneut Horst Gerhard Haberl Brückl, Malli und Michlmayr für eine *Humanic*-Aktion. Die Unternehmung bestand darin, geladene Gäste in einem angemieteten ÖBB-Spezialwaggon von Wien in den niederösterreichischen Weinort Gumpoldskirchen zu transferieren. Wobei der Wagen nach einem Konzept Richard Kriesches gestaltet worden

war: Er war abgedunkelt, die Außenwelt konnte nur über drei Monitore, gespeist von live aufnehmenden Videokameras, mitverfolgt werden. Die Aufgabe der drei *Masters* bestand darin, die Zugreisenden am Gumpoldskirchener Bahnhof leibhaftig musizierend zu begrüßen, nachdem sie für diese zuvor bereits über einen der Monitore zu sehen waren.[22] Der Bassist hatte dafür nach eigener Aussage exklusiv *„ein paar Stücke"*[23] – laut Malli *„Wienerlieder"* und *„Pseudovolksmusik"*[24] – komponiert und trug diese selbst am (Heurigen-)Klavier vor; Malli bediente neben dem Schlagzeug auch das Sopransaxophon. Für Haberl stellt jene *Humanic*-Aktion die *„hervorstechendste"*, bedeutendste mit Beteiligung der *Masters* dar.[25]

Nachdem Walter Malli schon im Juli 1972 mit Fritz Novotny und Franz Koglmann das Festival im Stift Viktring in Klagenfurt, Friedrich Guldas und (seines Managers) Siegmar Bergelts Nachfolgeveranstaltung des *Musikforums Ossiachersee*, besucht und dort das Abdullah-Ibrahim-Don-Cherry-Quartett gehört hatte, fuhren die *Masters* im Sommer 1973 vermutlich zu viert[26] (ohne Michlmayr) erneut nach Kärnten. Abdullah Ibrahim war u. a. erneut – als Solist – nach Viktring geladen, ebenso das Duo *Anima*, mit dem Friedrich Gulda seit 1971 durch die Lande zog, Karl Berger und das Schweizer Free-Fusion-Quartett *OM* um Christy Doran und Urs Leimgruber sowie ein Ensemble tibetanischer Mönche und neapolitanische und rumänische (Panflötist Georghe Zamfir) Volksmusik-Gruppen. Unmittelbar nach dem Konzert Ornette Colemans mit Dewey Redman und Charlie Haden (ohne den angekündigten Schlagzeuger Ed Blackwell) am Freitag, dem 13. Juli 1973[27], ergab sich dort die Gelegenheit zu einer spontanen, unangekündigten Performance, über deren Besetzung die Meinungen freilich auseinander gehen.

„Ich kann mich erinnern, dass ich mit ihm [Coleman; Anm.] *nach seinem Konzert und bevor wir spielten, gesprochen habe. (Ladl* [= Horst Brückl; Anm.]*, Malli, Pechoc und ich. Michlmayr war nicht dabei.) Wir sprachen nicht über Musik, sondern über Kleidung. (...) Auf jeden Fall war Mr. Coleman im Publikum und hörte uns zu. Vielleicht hat ein anderer* Master *mit ihm danach noch gesprochen"*[28], resümiert Barabbas. Malli ergänzt, auch er habe sich mit Coleman (über saxophonistisch-technische Details sowie über den Umstand, dass er ohne Schlagzeuger spielte) unterhalten und Dewey Redman persönlich kennen gelernt[29], er kann sich jedoch – wie Pechoc[30] – nicht entsinnen, dort auch gespielt zu haben.[31] Horst Brückl bestätigt die beiden insofern, als er im Gedächtnis behalten hat, er selbst hätte *„einige Töne gespielt (...), es gibt ein Foto mit Barabbas, er hat viel gespielt, aber nur Missfallen geerntet, ansonsten war niemand von uns anwesend"*[32]. Über wiederum andere, eher Barabbas nahe kommende Erinnerungen verfügt indessen Mario Rechtern, rund 20 Jahre später saxophonistisches Mitglied der *Reform Art Unit* und damals in Viktring zugegen. Er spricht von etwa fünf Musikern, die unter dem Namen *Masters of Unorthodox Jazz* in einem Gastgarten aufgetreten wären; konkret ist ihm jedoch nur ein Fagottist im Gedächtnis geblieben.[33] Von Ornette Coleman ist nicht bekannt, ob er sich zur Musik des *Masters*-Duetts oder -Quintetts äußerte; ebenso wenig ergab sich weiterer Kontakt.

Dem geneigten Leser dürfte aufgefallen sein, dass jener ansatzweise Austausch mit internationalen Musikerkollegen der erste der *Masters* seit dem Jahr 1968, seit Kent Carter,

Ambrose Jackson und Sunny Murray war. Im Gegensatz zur *Reform Art Unit* sticht generell die Tatsache geringen Kommunikationsbedürfnisses und wohl auch geringer Kommunikationsgelegenheiten des Quintetts insbesondere zur europäischen Free-Jazz-Szene ins Auge, die sich ansonsten – etwa was die Achse England-Niederlande-Deutschland betrifft – durch ein hohes Maß an internationalem Austausch auszeichnete. Trotz der von Michlmayr im Zusammenhang mit dem Klagenfurter Konzert am 2. Mai 1970 geschilderten Hermetik, Klandestinität der *Masters*, ihrer u. a. von Franz Koglmann kolportierten Ablehnung des europäischen Free Jazz und dem Fehlen von Auslandsgastspielen überrascht, dass niemals Beziehungen zu anderen Freiimprovisatoren geknüpft wurden. Einzig Walter Malli berichtet von einigen wenigen punktuellen Berührungen mit außerösterreichischen Kollegen: Schon im August 1969 weilte der damals 27-jährige Bassist Jürgen Karg in Wien. Grund war vermutlich der Trompeter und Vibraphonist Gerhard Sturany, den Karg wenige Wochen zuvor im Rahmen des *2. Musikforums Ossiachersee* kennen gelernt hatte, wo er mit der Formation Wolfgang Dauners, der er damals (seit der LP *Free Action*, 1967) angehörte, am 29. Juni konzertiert hatte.

In Wien ergaben sich nun zwei Sessions: die erste am 15. August 1969 in der Wohnung Walter Mallis mit ebendiesem (an der Blockflöte), Karg, Sturany, Horst Brückl sowie dem Neue-Musik-Pianisten Christoph Klein, einem ehemaligen Saarbrücker Kommilitonen des Bassisten (an den sich allerdings Malli nicht erinnern kann, zumal in seiner Wohnung kein Klavier stand); die zweite am 18. August in derselben Besetzung (Karg bediente dabei auch eine singende Säge und steuerte Vokalisen bei), möglicherweise aber an einem anderen Ort – wie Karg selbst angibt, der von diesen Zusammenkünften noch Tonbandmitschnitte besitzt.[34] Ersteres Meeting ist dabei von besonderem Interesse, da es unter der Regie des Komponisten Anestis Logothetis (1921–1994) stand, der damals – so Jürgen Kargs Erinnerung – *„Musiker-Gruppen [suchte], die seine grafischen Partituren als Spielvorlage für ihre improvisatorischen Ergüsse gebrauchen konnten"*[35]. Logothetis war mit Malli bekannt, seit er im Februar 1962 in der Wiener *Galerie im Griechenbeisl* (I., Fleischmarkt 11) seine Werke und graphischen Partituren präsentiert hatte. Wie und aus welchem Anlass es nun zu jener Zusammenkunft am 15. August 1969 kam, lässt sich nicht mehr rekonstruieren, möglicherweise spielte dabei Gerhard Sturany eine Rolle: Der Trompeter (1931–1982), der sowohl mit Fritz Novotny in der (Früh-)Zeit der *Danube Art Group* gejamt hatte als auch mit Barabbas befreundet war und 1971 als Gründungsmitglied von Jeff Bernards Free-Jazz-Gruppe WEMCO in Erscheinung trat, war damals auch als Interpret Neuer Musik sehr aktiv, arbeitete mit Kurt Schwertsik und HK Gruber zusammen und war 1974/75 auch an Schallplatten-Aufnahmen Logothetis' beteiligt.[36] Laut Malli legte der Komponist den Instrumentalisten graphische Notate vor, die diese zweimal interpretierten; Logothetis nahm dies auf und legte die Versionen per Overdub übereinander.[37] Um welche seiner Kompositionen es sich dabei handelte und in welchem Kontext das so entstandene Tonband Verwendung fand, konnte nicht eruiert werden.[38] Auch der Kontakt der Wiener zu Jürgen Karg – dem der Name der *Masters of Unorthodox Jazz* im Telefonat mit dem Autor unbekannt

war[39] – blieb nur eine Eintagsfliege, vermutlich auch, weil er sich wenig später aus der Improvisationsszene zurückzog und seinem (erlernten) Beruf als klassischer Bassist in der Saarbrücker Oper, später im *Radio-Sinfonieorchester Stuttgart* nachging, wo er bis zu seiner Frühpensionierung 1989 blieb.

Von Austausch zwischen bundesdeutscher und Wiener Szene konnte also keine Rede sein. Das Meeting sorgte vielmehr in anderer Hinsicht für einen Impuls. In Malli, der Logothetis' Notationsmethode ursprünglich skeptisch gegenübergestanden war, erwachte nun Interesse: Er beschäftigte sich in den nächsten Jahren immer wieder mit graphisch notierten Werken wie *Kentra* (1964), *Seismographie I* (1964), *Linienmodulationen* (1965), *Orbitals* (1965), *4 Orbitals* (1968), später auch *Doppelspirale* (1985)[40], führte diese allerdings erst in den 80er Jahren teilweise öffentlich auf.

Malli erinnert sich auch, er hätte dem Pianisten Joachim Kühn ein Exemplar der LP *Overground* geschenkt, als dieser wahrscheinlich 1970[41] mit einem Quartett, dem auch Eje Thelin, Jacques Thollot und vermutlich Adelhard Roidinger angehörten, im Club *Jazz-Freddy* (VII., Schottenfeldgasse 37) gastierte. Als Malli später einmal Kühn auf die LP ansprach, hätte dieser gemeint, er habe nur einmal kurz „reingehört", sie habe ihn nicht wirklich beeindruckt, insbesondere das Klavierspiel darauf hätte ihm nicht gefallen.[42] Auch Saxophonist Jimmy Lyons wurde von Barabbas ein *Overground*-Exemplar überreicht, als er ebenfalls Anfang der 70er Jahre mit Cecil Taylors *Unit* im Wiener *Porrhaus* gastierte; als Walter Malli ihn Jahre später daran erinnerte, erklärte er freilich, er hätte die LP irgendwann in einem Zugabteil vergessen.[43] Im Herbst 1974 machte Malli in der *Reform Art Unit* mit Peter Kowald musikalische Bekanntschaft, wirkliche Zusammenarbeit zwischen dem Wiener Schlagzeuger und dem Wuppertaler Bassisten ergab sich freilich bezeichnenderweise erst nach dem Ende der *Masters*.

3.2.2.3.5.2. Das letzte Aufbäumen: Michlmayrs Film *Das Zimmer der Sophie Baier* und das Grazer *Musikprotokoll*-Konzert 1974

Noch war jenes Ende freilich nicht gekommen, entgegen u. a. der suggestiven Interviewfrage Klaus Pehams 1988 bezüglich letzter *Masters*-Auftritte *„so (...) '71/'72"*, die Walter Malli unwidersprochen ließ.[1] Ein *Humanic*-Engagement erweckte die Quintettformation noch einmal zu ein bisschen Leben. Anfang Mai 1974 bildeten Barabbas und Co. den musikalischen Beitrag zu einer von Horst Gerhard Haberl (seit 1. März auch Vorsitzender der von ihm initiierten *Steirischen Fußpartei*) organisierten Modellvorführung von Schülerinnen der Modeschule Hetzendorf (XII. Bezirk), stattfindend auf einer grünen Wiese im nordostburgenländischen Frauenkirchen. *Ein Pußtahappening* wurde diese Veranstaltung im einzigen darauf Bezug nehmenden Zeitungsartikel genannt.[2] Laut Malli traten die *Masters* vollzählig an, was auch durch Fotos verifiziert werden kann (siehe S. 166).

Die *Masters* spielen zu einer *Humanic*-Schuhmodellvorführung, Frauenkirchen, Burgenland, Mai 1974. Foto: Eduard Frischauf.

Rund sechs Wochen zuvor waren drei der „Meister" ebenfalls im Rahmen einer *Humanic*-Veranstaltung im Einsatz. Am 21. März wurde in der 1973 von Haberl gegründeten *galerie H* in der Grazer Firmenzentrale eine Schau von *Fotointerpretationen einer Seance* Arnulf Rainers (aufgenommen bei einer Aktion im Rahmen der Ausstellung *Körpersprache/Bodylanguage* beim *steirischen herbst* 1973) eröffnet. Malli, Michlmayr und Pechoc fanden sich zum Zwecke musikalischer Vernissagenbeschallung im *Humanic*-Stammwerk ein, freilich nicht als *Ahmad Pechoc Trio* wie 1971, sondern ironischerweise unter dem Namen *Jazz-Kapelle Toni Michlmayr* – handelte es sich doch primär um Stücke und Konzepte des Bassisten, die hier realisiert wurden. Die zuletzt im *Kunst in der Kassenhalle*-Konzert angedeutete Vielfalt akustischer Gerätschaften hatte sich nun zum offenen Multiinstrumentalismus entwickelt. Laut Informationsblatt waren die Musiker mit folgenden Musikgerätschaften ausgerüstet:

Ahmad Pechoc: Piano, Altsaxophon, Blockflöte
Muhammad Malli: Sopransaxophon, Schlagwerk, Fagott
Toni Michlmayr: Kontrabass, Violine, Klavier

Michlmayrs Instrumentarium überraschte am wenigsten, hatte er doch das Klavier – mit der Violine das Instrument der ersten Kindheitsstunde – auch nach der Professionalisierung als Kontrabassist nie völlig aufgegeben. Pechocs und Mallis (Fagott) unerwartete aerophone Ambitionen dienten – wie auch Michlmayrs Zweitinstrument – primär der Erweiterung des klanglichen Farbspektrums der Gruppe. Ein gewisser humoristisch-theatralischer Effekt dürfte dabei durchaus intendiert gewesen sein.

Der auf dem Informationsblatt anschließende, einführende Text, für den höchstwahrscheinlich Haberl verantwortlich zeichnete, verdient, großteils wiedergegeben zu werden.

„Die Musik der Kapelle Toni Michlmayr paßt in kein Schubladendenken. Die zornigen, manchmal ungehobelten Ausbrüche des Free Jazz sind passé. Das Porzellan mußte zerschlagen werden, damit ist der Weg frei.

Man geht der Form nicht mehr krampfhaft aus dem Weg. Sie bleibt aber nicht hohle Schale, sondern wird angefüllt mit einfallsreichen Inhalten.

Michlmayr geht es vor allem um die skurrile Klangcharakteristik, den feinen, verborgenen Witz, die robuste Ästhetik, die speziell die Trivialmusik in sich birgt. Elemente des Kitsches werden als künstlerisches Ausdrucksmittel eingesetzt. Landler, Jodler, Walzer, Militärmärsche, der Schmelz des ‚Bradlgeigers', Schmachtfetzen der Tangokapellen und Salonorchester, Nightclub-Music werden fein ironisierend assoziativ verwendet.

Die Themen werden angespielt, durch freie Improvisation zerlegt, verfremdet, zerspielt, überspielt und zugespielt. Es entsteht eine musikalische Collage."

Im Kern klingt derlei vertraut. Wurde nicht Michael Sell im Kapitel 2.1 mit dem Satz zitiert, *„fünf Jahre nur Free Jazz"* gespielt zu haben, wäre *„ungeheuer nötig"* gewesen, um danach, nach der kathartischen „Sturm-und-Drang-Zeit", auf Basis einer gleichsam leer gefegten Tabula rasa wieder unbefangener und um auftretenden Ermüdungserscheinungen und Klischeebildungen entgegenzuwirken, zum Stimulus Ordnung, Struktur, Komposition zurückzugreifen?

Auch Toni Michlmayr schien dies zu spüren; er lag damit durchaus im gesamteuropäischen Free-Jazz-„Trend", auch in der Doppelbödigkeit der Themen, die ironische Distanz zum assoziationsüberladenen, abgenutzten thematischen Material suggerierten. Toni Michlmayr bot seine *Jazzkapelle* logischerweise wesentlich größeren, vielleicht unbeschränkten Raum zur Realisierung seiner musikalischen Vorstellungen und Ideen, in abgeschwächter Form waren diese jedoch auch für die Musik der *Masters* relevant. Zumal der Bassist mit seinen musikimmanenten Anregungen bei zwei „Meistern" offene Türen eingerannt hatte. Barabbas verstärkte – zusätzlich stimuliert durch seine Zusammenarbeit mit Franz Koglmann – seine seit allem Anfang vorhandenen „kompositorischen" Aktivitäten, Walter Malli begann im Rahmen seiner Wiederbeschäftigung mit dem Sopransaxophon wie auch der langsam aufwärts strebenden *Free Samba Bassoonery*, alte Duokompositionen auszugraben und in der Folge neue zu Papier zu bringen. Die *Jazz-Kapelle Toni Michlmayr* war in gewisser Weise eine idealtypische, modellhafte Ausformung der praktisch-

musikalischen Vorstellungen eines der – wesentlichen, da impulsgebenden – *Masters* und beleuchtete aus der Perspektive eines möglichen Zielpunkts ihrer momentanen Entwicklungsrichtung diese in erhellender Weise. Die Tendenz zur zunehmenden Integration prästabilierten musikalischen Materials, die *Overground* und *Vienna Jazz Avantgarde* nur in ihrem noch materiallosen Anfang dokumentieren, war in den Konzerten schon seit Ende 1969 evident; ihre weitere Verstärkung in den noch zu behandelnden Ereignissen war eine logische Konsequenz.

Laut Toni Michlmayr trat seine *Jazz-Kapelle* kurz nach jener Vernissagenperformance ein weiteres Mal in der Grazer *Humanic*-Fabrik auf, diesmal jedoch – Horst Gerhard Haberl hegte offenbar volksbildnerische Ambitionen – an einer durchaus ungewöhnlichen Örtlichkeit: *„Wir haben in der Werkshalle gespielt, in der Kantine, mindestens 400 Leute sind dort zum Mittagessen gekommen. (...) Aber die haben überhaupt nicht [reagiert], die Leute haben weder gepfiffen noch haben sie es abgelehnt noch applaudiert. So wie wenn wir nicht dort gewesen wären. Aber wie abgesprochen. Null Reaktion."*[3]

Das nächste *Masters*-bezogene Ereignis war eine Premiere besonderer Art. Am 9. September 1974 wurde um 21.05 Uhr im zweiten Fernsehprogramm des ORF in der Reihe *Impulse* Michlmayrs Farbfilm *Das Zimmer der Sophie Baier* ausgestrahlt. Die aus 17 Stunden Material geschnittene 31-minütige ORF-Produktion[4], für die Michlmayr selbst die Kamera betätigte (die Szenen, in denen er selbst zu sehen ist, filmte der Maler Franz Zadrazil [* 1942], Mallis und Pechocs *Kreis*-Kollege) und Gertraud Michlmayr nach Anweisungen ihres Mannes den Schnitt besorgte, lässt sich möglicherweise auch als das lesen, was von den mit Barabbas gehegten multimedialen Projektideen letztlich übrig blieb. Ohne Zweifel war es jedoch eine höchst eindrückliche Manifestation des spezifischen Wien-Begriffs des Bassisten, somit eine nachträgliche Konkretisierung, Veranschaulichung des Terminus der *Wiener Schule Freiimprovisierter Musik*. Denn: Was zuvor über das Morbide, Abbröckelnde, Verschimmelnde in Wiens Stadtbild gesagt wurde, in diesen *Bildern zur Musik der Masters of Unorthodox Jazz* – so der Untertitel – fand man es in geballter Form wieder.

> *„In meinem Film wollte ich Anfang der 70er Jahre vor allem die ‚Stadtfeindlichkeit' in Wien symbolisierend zum Ausdruck bringen. Z. B. (...) Abriss von Stadtbahnstationen von Otto Wagner, Vergammelung alter Bausubstanz, Abklopfen historistischer Fassaden. (...)"*, so Michlmayr. *„Wien wurde noch in Nachwirkung des Naziregimes – vor allem das großstädtische Wien der Jahrhundertwende, welches auch den Stempel jüdischer Kultur trägt – abgelehnt und kleingeistigem Provinzialismus ausgeliefert. Es fehlte jeglicher Sinn für Großzügigkeit, [was] sich in antiurbaner Mentalität manifestierte! (...) Dies allein war ja nicht vordergründig, materialistische Tendenzen wurden zunehmend bestimmender. Im Gegensatz dazu zeige ich im meinem Film immer wieder die lächelnde alte Dame SOPHIE BAIER in ihrem bescheidenen, aber glücklichen Lebensbereich."*[5]

Sophie Baier[6] (1884–1969) war Michlmayrs Tante, die zeit ihres Lebens stolz darauf war, dass ihr einst noch Kaiser Franz Joseph zugewinkt hatte, als er einmal von Schönbrunn

über die Mariahilfer Straße in die Hofburg fuhr. Ihr Konterfei und Aufnahmen des altertümlichen Interieurs ihrer Wohnung stellen gemeinsam mit Fotos vom (im Zuge des U-Bahn-Baus erfolgten) Abbruch der Otto-Wagner-Stadtbahnstation Karlsplatz die mehrmals wiederkehrenden thematischen Reprisen des Films dar. Dazwischen wird in bewusstem Wechsel von Farb- und Schwarz-Weiß-Aufnahmen die Stadt Wien porträtiert: Eher trostlose Hinterhöfe, teilweise zerstörte Abbruchhäuser (I., Ecke Friedrichstraße/Getreidemarkt, heute *Akademiehof*) sind zu sehen, wobei reale und virtuelle Perspektive – Letztere in Gestalt von Mallis und Pechocs Stadtzeichnungen – in raschen Sequenzen ineinander geschnitten werden. Elegant wird so der Übergang zum ersten Zentralpunkt vollzogen: Die Gasometer-Kessel, zuvor auf einem Blatt Pechocs zu sehen, geraten plötzlich „live" ins Bild; mit einem (erst im weiteren Verlauf vollständig ausgeführten) wiederholt zitierten Kameraschwenk rückt nach 3' ein kleines, leer stehendes Abbruchhaus mit alter, historistischer Fassade an der Erdberger Lände ins Blickfeld, dahinter erhebt sich in fast absurdem Kontrast die monströse, gesichtslose, 17-stöckige Glasbeton-Fassade des neu erbauten Wiener Hauptzollamts (III., Schnirchstraße 9): Symbol des verschwindenden alten Wien und seiner Bedrohung durch den Fortschritt. Die Fensterfronten beider Häuser werden mit der Kamera abgetastet, kontrapunktisch gegeneinander gestellt; Aufnahmen von Feuermauern und alten Fabrikschloten – beliebte Motive von Mallis Zeichnungen – treten hinzu, Barabbas' Atelier (XV., Fenzlgasse) samt Umgebung wird gezeigt, ein voll beladener Handwagen inmitten langer Autokolonnen des an der Erdberger Lände entstehenden Verkehrsknotenpunkts (Südost-Tangente/Knoten Prater) rückt ins Bild. Nach knapp 7' treten dort, vor jenem kleinen Haus, die Musiker in einer Art *„Slapstick-Szene"* (Michlmayrs) auf: Pechoc (mit Altsaxophon) und Malli in damals modischen Madras-Sakkos, Barabbas (in Händen eine Trompete) sowie Gertraud und Anton Michlmayr; Brückl fehlt, er ist als überlebensgroße, Fagott spielende Papier-Figur präsent, die von Michlmayr gerade fertig montiert wird. Von Michlmayr in der Art eines Stehgeigers unterhalten, setzen sich die *Masters* nun vor dem Haus wie beim Heurigen gemütlich zusammen, um statt zünftigem Wein freilich indischen Tee aus chinesischen Tassen zu trinken. Musikalisch begleitet wird diese Szene nicht von Violinklängen, sondern von einer Lied-Einlage der klassischen Sopranistin Magdalena Wanke, von Michlmayr komponiert und getextet.[7]

Das expressiv, mit Temposchwankungen gesungene Lied, eine Parodie auf die Gartenlaubenromantik, taucht im Film mehrfach auf und nimmt Bezug auf die vielen Baumalleen (z. B. in der Laxenburger Straße), die in dieser Zeit dem zunehmenden Autoverkehr weichen mussten. Auch so manch andere Michlmayr-Komposition wird in den praktisch ohne Pause fließenden, frei improvisierten *Masters*-Musik-Strom eingeflochten: Etwa das achttaktige, insgesamt fünfstrophige Lied *„Weint mit mir ..."*, interpretiert von der Mezzosopranistin/Altistin Gail Curtis-Gatterburg (damals im Ensemble *MOB art & tone ART* aktiv), und der ebenfalls wienerliedartige *Schützenhaus-Walzer*.

Die Praxis der Asynchronität von Film und Musik gilt im Großen und Ganzen für die gesamten 31 Minuten, wird nur in einigen wenigen Szenen wie der anschließenden (un-

scharf) durchbrochen, als Pechoc (Altsaxophon), Malli (Sopransaxophon), Michlmayr (Violine), Barabbas (Trompete) und Brückls Attrappe (Fagott) aus den Fenstern im zweiten Stock des Abbruchhauses heraus musizieren. Die jeweiligen Einstellungen werden von den Musikern selbst mit (im Nachhinein zum laufenden Film eingespielten) kurzen Soli unterlegt, wobei statt Michlmayrs Violine ein Kontrabass erklingt. Es folgen Aufnahmen aus den Hallen des wenig später abgerissenen, alten Franz-Josefs-Bahnhofs (IX. Bezirk), dunkler Häusersilhouetten vor dem nostalgieschwangeren Abendhimmel, vom vor dem Bahnhof befindlichen Julius-Tandler-Platz (gusseiserne Bogenlampe) und erneut von Abbruchhäusern, alten Fassaden, mit den in Bau befindlichen „Wohnungsbatterien" der Per-Albin-Hansson-Siedlung (X. Bezirk) und immer wieder glatten, seriellen Büro-Glasfassaden als Kontrast: Bilder, die auch weiterhin den Film dominieren. Ein den Donaukanal entlangführender Streifzug, vom damals verwahrlosten, abbruchgefährdeten *Schützenhaus*, dem ehemaligen Betriebsgebäude der Kaiserbadschleuse, 1904–08 von Otto Wagner errichtet, über die schräg vis-a-vis gelegene Rossauer Kaserne zum benachbarten Gebäude der Pensionsversicherungsanstalt für Arbeiter, geht der nach knapp 18' einsetzenden ersten „Reprise" voraus: Die Fotografien Sophie Baiers und ihrer Wohnung kehren wieder, ebenso jene vom Karlsplatz, auch der erwähnte Kameraschwenk von den Gasometern herüber zum Abbruchhaus wird mehrmals repetiert. In den folgenden Minuten wird vor allem die Öde des Industriegebiets rund um das Haus gezeigt, der Autoverkehr, ein halb ausgegrabener Stein, der die offenbar damals rezente Aufschrift *„Juni 1974"* trägt (entstanden ist der Film in den Monaten Mai bis August 1974). Eine abgeklopfte, nun identitätslose Fassade eines Gründerzeithauses rückt ins Bild, danach sind Häuser entlang der Wienzeile zu sehen, in der Nähe von Michlmayrs Wohnung (VI., Magdalenenstraße), und die alte Stadtbahnbrücke Otto Wagners am Gaudenzdorfer Gürtel. Letztes anvisiertes Gebäude ist gegen Ende die – mittlerweile abgerissene – Villa des Industriellen Victor Alder in der Oberlaaer Straße im Süden Wiens: Die vier real vorhandenen Musiker schreiten musizierend die Treppe der Villa herab, dazu intonieren die Bläser eine – frei improvisierte – trauermarschartige Melodie. Abschließend erklingt ein letztes Mal *D'Weana Bam*, während Sophie Baier, ihr(e) Zimmer und die Stadtbahnstation Karlsplatz noch einmal auf der Bildfläche erscheinen; der Film schließt, wie er begonnen hat.

Dass er seine Wirkung auf so manchen Zuseher nicht verfehlte, beweist der Kommentar Josef Traindls, des in Paris lebenden Wiener Posaunisten, den Malli mit der *Reform Art Unit* 1973 in Altena kennen gelernt hatte, und der an diesem 9. September 1974 während eines Heimataufenthalts den Film zufällig sah:

> *„Ich habe mir diese* Overground-*Schallplatte angehört, und dann habe ich etwas gesehen, was mir wahnsinnig gut gefallen hat. Ein Film wurde nämlich gedreht, in Wien, mit den MoUJ und interessanterweise einer Sängerin, der Gail Curtis. Die habe ich gekannt, bevor ich* [im Jahr 1967; Anm.] *nach Paris gegangen bin. Das war eh in den 70er Jahren, ich sitze da vor dem Fernsehapparat, zu später Nachtstunde, [sehe ein] Kulturprogramm. Auf einmal habe ich den Film gesehen. Und da war eine Stimmung drin, die ich bis heute nicht vergessen habe. (...) Das war eine verhaltene, ein bisschen*

morbide Stimmung, wie sie ja für Wien eigentlich recht treffend ist. Da habe ich die spielen gehört und das hat mir sehr gut gefallen."[8]

Michlmayrs Engagement für die Erhaltung historischer Wiener Bausubstanz schlug sich im Übrigen auch in Ausstellungen nieder: Nachdem seine Fotos vom Abbruch der Otto-Wagner-Stadtbahnstation Karlsplatz bereits im Oktober 1972 im Schloss Potzneusiedl bei Parndorf/Burgenland zu sehen gewesen waren[9], wurden sie zwischen 18. Oktober und 19. November 1978 auch im *Clubraum* des *Museums des 20. Jahrhunderts* unter dem Titel *Toni Michlmayr: Karlsplatz – Fotoserie einer Zerstörung* gezeigt.[10]

Schon im Bericht der *Neuen Kronen-Zeitung* über das Auftreten der *Masters* im Rahmen des Arnulf-Rainer-Vernissage in der *galerie H* im März 1974 wurde erwähnt, dass die Formation aller Voraussicht nach im Rahmen des *steirischen herbsts* auftreten würde.[11] Tatsächlich hatte Gertraud Michlmayr in dieser Zeit noch einmal kurzzeitig organisatorische Aktivitäten entwickelt und Veranstalter kontaktiert. Die zentrifugalen Kräfte innerhalb der *Masters of Unorthodox Jazz* waren jedoch bereits zu stark für einen nochmaligen Aufschwung, und so war ihren Bemühungen nur ein einziger, freilich spektakulärer Erfolg beschieden. Dank der Lebensgefährtin des Bassisten fanden die MoUJ Aufnahme in das Programm des von Karl Ernst Hoffmann kuratierten *Musikprotokolls* im *steirischen herbst* 1974, mit ihnen die *Reform Art Unit* und das Franz-Koglmann-Steve-Lacy-Quintett. Die Konzerte der drei Gruppen, die geradezu einen Free-Jazz-Schwerpunkt bedeuteten (1973 war schon Gunter Hampel mit seiner *Galaxie Dream Band* geladen gewesen), waren sämtlich für Samstag, den 12. Oktober anberaumt. Was a priori ein Problem bedeutete, da sich bekanntlich alle drei Bands auf ein und dasselbe Bass-Schlagzeug-Gespann stützten – eine pikante Situation, die auch durch Michlmayrs Absage an Fritz Novotny (seine endgültige in Bezug auf die weitere RAU-Mitwirkung) nicht wesentlich entschärft wurde. Um Terminüberschneidungen zu vermeiden, wurden die Konzerte zeitlich gestaffelt und, um einem negativen optischen Eindruck vorzubeugen (Malli: *„Schaud jo blöd aus, wenn drei Grupp'n spüün und zwa blei'm imma sitz'n"*[12]), an drei verschiedenen Örtlichkeiten angesetzt. Die RAU, in der als Michlmayr-„Ersatz" Peter Kowald engagiert worden war, begann um 17 Uhr im *Orpheum*, die *Masters* setzten um 20 Uhr im *Kammermusiksaal* fort, und das *Flaps*-Quintett beschloss das freejazzoide Programm ab 22 Uhr in der Messehalle 1, der so genannten *Industriehalle*.[13] Hauptleidtragender dieser Umstände war Walter Malli, der sein Drum-Set insgesamt sechsmal (für drei Konzerte und ebenso viele Soundchecks) auf- und abbauen und kreuz und quer durch Graz transportieren musste.

Als einzige der drei Formationen weigerten sich die *Masters*, auch Straßenkonzerte zu spielen (Michlmayr: *„Wir waren da irgendwie so immer auf dem elitären Trip!"*[14]). Vom Auftritt im *Kammermusiksaal*, der im Quartettformat absolviert werden musste, da Horst Brückl sich in seiner Heimatstadt nicht als frei improvisierender Musiker outen wollte, wurde im Unisono äußerst positiv berichtet. Der Kommentar in der *Steiermark-Krone* las sich wie folgt:

„Abends bewiesen die ‚Masters of Unorthodox Jazz' im Kammermusiksaal, daß ihre eigenwillige Art zu Recht als einmalig angesehen wird. Schon beim ersten Stück, einer Persiflage auf ein steirisches Volkslied – ‚Tribut' an den ‚steirischen herbst' – zeigte die Gruppe ihren spezifisch ‚schwarzen' Humor. (...) Deutlich erkennbar, daß hier nichts dem Zufall überlassen wurde, Einleitungen und Programmaufbau ‚saßen'. Stilelemente verschiedener Jazzrichtungen wurden verwendet, ein ‚rollendes' Schlagzeug und ein im wahrsten Sinn des Wortes mit Fingerspitzengefühl eingesetzter Baß. Für die zahlreichen Zuhörer der Höhepunkt des Abends."[15]

Die *Süd-Ost-Tagespost* wurde konkreter:

„Im kleinen Konzertsaal bewiesen die Masters of Unorthodox Jazz auf unjazzmäßige Art, daß ihnen der Schelm im Nacken sitzt: Nach Art des schlechtesten Orchesters der Welt präsentierte man hier in Karajan-Pose und buntgemusterter Strickjacke, mit geschlossenen Augen und höchstmöglicher Eleganz kultiviert-falsch geblasene Kantilenen am Saxophon, groteske Kontrabaß-Aktionen und pseudovirtuoses Schlagzeugspiel. Diese köstlich-handfeste Parodie des Virtuosentums im traditionellen Konzertgeschehen wurde jedoch gegen Ende zu deftigem Ulk, als Toni Michlmayr nach paganin[i]eskem Geigenspiel die Violine an die Brust nahm und sie wie eine Gitarre zu zupfen begann. Die Nummern ‚Mistfink B', ‚Rosenpelzchens Schwesterlein' [sic!] *oder ‚Steirish WC [Nr. 2]' drücken bereits im Titel Kabarettistisches aus, Jazzeinflüsse waren hier lediglich in einigen Nummern von Harun Ghulam Barabbas festzustellen."*[16]

Abschließend der Bericht der *Kleinen Zeitung*:

„Sich ihrer Funktion als Altmeister wohl bewußt, bedachten sie [die MoUJ; Anm.] *ihr amüsiertes Auditorium mit einem 90-Minuten-Konzert, in welchem ungenierte Souveränität und nonchalante Ignorierung permanenter ‚Fortschrittlichkeit' die Maßstäbe setzten. Voll Ironie und Vitalität zerzauste man z. B. ein Ländlermotiv zur hörenswerten Unkenntlichkeit. Und auch der würdige ‚Erzherzog-Johann-Jodler' geriet ins Räderwerk der prallen Spiellust des Quartetts. (...) Alles in allem propagierten die ‚Masters' – zynisch und charmant – einen sardonischen Abgesang auf alle gängigen Spielarten der Musik, den ‚Free Jazz' nicht ausgenommen."*[17]

Dreierlei lässt sich aus diesen Berichten herauslesen: Zum einen scheint die Musik der *Masters* zum allerersten Mal tatsächlich ungeteilten Zuspruch gefunden zu haben. Den freundlichen Rezensionen fehlt jeglicher apologetischer Unterton, der Auftritt der Gruppe an sich wurde als selbstverständlich akzeptiert, die Wiener sahen sich gar als *„Altmeister"* apostrophiert. 1974 hatte die Musik – zumindest im Rahmen eines Avantgardefestivals – offenbar ihre schockierende Wirkung verloren. Nicht nur die Hörgewohnheiten des Publikums hatten sich freilich verändert, waren nach einem knappen Jahrzehnt europäischem Free Jazz offener, weiter geworden, auch die Musik der MoUJ war – zweitens – mutiert: in eine eindeutig rezeptionsfreundlichere Richtung, wie die Konzertbesprechungen und deren affirmativer Tenor veranschaulichen. Parodistische Theatralik, Klamauk, früher bes-

tenfalls eine von mehreren Facetten der MoUJ-Konzerte, schienen nun im Vordergrund zu stehen. Grundlage dessen waren – Punkt drei – oftmals trivialisierte thematische Vorlagen.

Im Archiv des ORF-Landesstudios Steiermark hat sich der Konzertmitschnitt, von dem in der Folge wiederholt Ausschnitte im Radio gesendet wurden, erhalten. Ein Stück daraus, der Opener *Landler I*, findet sich zudem auf der 1997 veröffentlichten, von Christian Scheib zusammengestellten 6-CD-Box *30 Jahre Musikprotokoll – Moderne in Österreich 1968–1997*.[18] Neben *Landler I* (Michlmayr) erklangen an jenem 12. Oktober 1974 *Esoteric Bubbles* (Barabbas), *Mistfink B* (Malli), *You Bewilder Me* (Barabbas), *Rosentänzchens Schwesterlein* (Michlmayr), *Santa Maria* (Barabbas), *Steirish WC Nr. 2* (Michlmayr), *Auf Einsatz* (Michlmayr; hier gaben sich die Musiker per Kopfnicken wechselseitig Einsätze), *Everyone a Master* und als Zugabe *Ais-B* (Barabbas). Keine einzige der zehn Piecen wurde in gänzlich freier Improvisation generiert, wie dies auf *Overground* noch üblich war. Sieben wiesen Themen auf, die zumeist – nach guter alter Jazztradition – am Ende wiederkehrten, wobei sich Michlmayrs neue Stücke analog zum bereits bekannten *Steirish WC Nr. 2* volksmusikalisch inspiriert zeigten: *Landler I* – von Malli und Barabbas an Sopran bzw. Alt im Doppeloktavabstand vorgestellt – gab sich als parodistisch-plumper, melodisch nur einen Halbton auf- und wieder abwärts rückender (harmonisch analog zwischen Tonika und Dominante changierender) Tanz im 3/4-Takt, dessen achttaktige Grundeinheit vom Bassisten auch während des entsprechend humoristischen Improvisationsteils mittels Pfundsnoten markiert wurde. Hinter *Rosentänzchens Schwesterlein* hingegen stand das 3/4-taktige Geschwisterstück zu – angehörs der dahinter stehenden Musik euphemistisch-ironisch bezeichneten – *Des Röschens Tanz*, ident mit dem heurigenseligen *Schützenhaus-Walzer* aus *Das Zimmer der Sophie Baier*. Nicht nur in diesen Stücken traten Improvisationskollektive in den Hintergrund; gleichzeitige, gleichberechtigte Soli waren rar, zumeist stand der Urheber des betreffenden Stücks im Vordergrund, ansonsten wurden die Soli wie im modernen Jazz aneinander gereiht. Insgesamt wirkte die Musik der *Masters* gesetzter, traditionsorientierter, damit auch gezähmt gegenüber den durch ihre Unbehauenheit, ihr rohes Ungestüm beeindruckenden Plattenaufnahmen.

Auch Lothar Knessl bestätigte die gewonnenen Erkenntnisse in seinen Kommentaren der Ö1-Radiosendung *Studio Neuer Musik*. In der zweiten und vierten dem *Musikprotokoll* gewidmeten Ausgabe vom 24. Oktober bzw. 19. Dezember 1974 war auch *Masters*-Musik zu hören (*Santa Maria* bzw. *Steirish WC Nr. 2*), und Knessl führte in ersterer Sendung aus, die Gruppe hätte sich weiterentwickelt, spiele nun differenzierter, wenngleich es im Thema-Chorusse-Thema-Aufbau der meisten Stücke formal „keine Neuerungen" gebe. Auch Knessl konstatierte, *„ihr Sinn für Humor ist beachtlich. (...) Zitate werden ironisch eingeblendet, auch Gemeinplätze, und so bilden Fetzen von Gassenhauern akustisch vertraute Hörbrücken."*[19]

Trotzdem: Die zentrifugalen Kräfte innerhalb der *Masters* waren bereits zu stark, als dass der Publikums- und der mediale Erfolg des Grazer Konzerts noch einmal zu einem Aufschwung hätte führen können. 1975 versandeten die Aktivitäten endgültig.

Barabbas' Malerkarriere hatte die bisher weitesten, vielversprechendsten Sprünge aufzuweisen gehabt; neuerlich kam dies in der großen Retrospektive *Barabbas 1958–1975* zum Ausdruck, die zwischen 4. und 23. August 1975 im Wiener *Künstlerhaus* gezeigt wurde und in deren Mittelpunkt – als Auftragswerk des *Bundesministeriums für Unterricht und Kunst* – ein 50 Meter langer und vier Meter breiter, thematisch von der Baha'i-Philosophie inspirierter Acryl-Fries, überschrieben *Der Einheit der Menschheit gewidmet*, stand.[20] Die Einheit der *Masters* konnte dieser nicht retten, trotzdem Barabbas die Gelegenheit nützte und sich innerhalb der Expositionsdauer – mit organisatorischer Schützenhilfe Gertraud Michlmayrs – fünfmal bei freiem Eintritt zusätzlich von seiner musikalischen Seite zeigte: am 8. und 22. August mit den *Masters* (Letzteres mit der ironisch gemeinten Einladung zum *„Publikumstanz"* angekündigt), am 12. im Duo mit Malli, zwei Tage später mit einem *Rhythm & Breath* benannten Quartett und am 19. im Trio mit Malli und Pechoc.[21]

Am Abend des 8. August 1975 also fanden sich die *Masters of Unorthodox Jazz* erneut öffentlich zusammen. Im Ankündigungstext in der Tageszeitung *Die Presse* konnte man – auch dies signifikant – Sätze aus dem Programm zum Auftritt der *Jazz-Kapelle Toni Michlmayr* knapp eineinhalb Jahre zuvor lesen[22]; *„Improvisation und Humor"* waren explizit die Merkmale der MoUJ-Musik in der Konzertannoncierung im *Kurier*.[23] Die Publizität erschöpfte sich jedoch – logischerweise – in Barabbas-Features, etwa in der *Neuen Kronen-Zeitung*[24] und der *Arbeiter-Zeitung*[25], Konzertrezensionen erschienen in keinem der dem Autor bekannten Medien.[26]

Der bandinterne Programmzettel, der sich von jenem Auftritt (dank Walter Malli) erhalten hat, weist neun der zehn auch am 12. Oktober 1974 in Graz gespielten Stücke aus (nur *Ais-B* fehlt). Er veranschaulicht, wie genau die musikalischen Direktiven damals bereits waren: Sie rücken das Stück Papier in die Nähe eines groben Verlaufsprotokolls, eines formalen *Lead sheets* – ein Eindruck, den handschriftliche Ergänzungen und maschinschriftliche Korrekturen verstärken. Erneut zeichneten ausschließlich Barabbas, Michlmayr und Malli für die Themen verantwortlich; von Brückl und Pechoc sind für die gesamte *Masters*-Zeit keinerlei kompositorische Aktivitäten bekannt. Deutlich hoben sich Michlmayrs Stücke durch den höheren Organisationsgrad von den übrigen ab. Während Mallis und Barabbas' Konzepte im Wesentlichen nur darin bestanden, dass der jeweilige Komponist seine Melodie der freien Improvisation voranstellte, gab der Bassist die genaue Instrumentierung seiner Themen sowie die Soloreihenfolge vor. Immerhin dürften die MoUJ mit dem zehnten und letzten Stück zumindest einmal an ihren konzeptionellen Ausgangspunkt zurückgekehrt sein: *„Die Masters interpretieren das Bild von Barabbas"* bedeutete nichts anderes als unbeschränkt freie, durch den erwähnten Riesen-Fries inspirierte Improvisation.

KONZERT KÜNSTLERHAUS 8. August 75

in der Reihenfolge der Aufführung

1.) S A N T A M A R I A --- Barabbas

Thema: Barabbas
andere frei

2.) M I S T F I N K B ---- Malli

Thema: Malli
andere frei

3.) R O S E N T Ä N Z C H E N S
S C H W E S T E R L E I N gewidmet dem verfallenden Schützenhaus von Otto Wagner

komponiert von TONI [illegible]R

I Sopran
II Fagott
III Bass
frei: Barabbas/Trompete(oder Shanai)
Pechoc [illegible] Klavier

aus dem Film DAS ZIMMER DER SOPHIE BAIER

4.) E S O T E R I C B U B B L E --- Barabbas
Thema: Barabbas
andere frei

5.) L A N D L E R I - ---- Michlmayr

I Barabbas Alt
II Malli Sopran
III Ladl Fagott
IV Toni Bass
Pechoc: frei ([illegible]) Alt-Saxophon

Pause

3/4 6.) Y O U B E W I L D E R M E -- Barabbas
Thema: Barabbas
andere frei

7.) S T E R I S H W C Nr. II --- Michlmayr

Barabbas: Thema (Alt)
II : Fagott
III: Bass
andere frei

8.) A U F E I N S A T Z --- Konzept Michlmayr

Sopran: Malli
Trompete: Barabbas
Alt: Pechoc
Fagott: Ladl
Bass: Toni

9.) E V E R Y O N E A M A S T E R aus der L.P. "OVERGROUND"

Bass, Alto,

10.) DER GRÖSSTE NAME ---- [illegible] Konzept Michlmayr
MASTERS INTERPRETIEREN DAS [illegible] BILD VON BARABBAS

Internes Koordinationspapier zum *Masters*-Konzert am 8. August 1975 im Wiener *Künstlerhaus*.

Eines der Themen sei näher betrachtet: Walter Mallis *Mistfink B*. Wie zuvor geschildert, war mit der zunehmend intensivierten Wiederbeschäftigung des Schlagzeugers mit dem Sopransaxophon auch anderes aus grauer Vorzeit, sprich: Mitte der 50er bis Mitte der 60er Jahre Komponiertes, wieder ans Tageslicht gekommen, vor allem Mallis Duostücke für Fagott und Altblockflöte, die ihn nun wieder faszinierten. Als eine der daraus resultierenden Konsequenzen hatte er zudem begonnen, neue Piecen zu ersinnen: *„um Clichés in der Improvisation zu vermeiden"*, wie er später freimütig und im Einklang mit anderen Musikern (nicht nur) in ganz Europa zu Protokoll gab.[27] *Mistfink B* stellte eines der spärlichen der ab 1974 auch im Rahmen der MoUJ realisierten Stücke dar und eröffnete zugleich eine der raren Gelegenheiten, Malli in dieser Formation am Sopransaxophon zu hören. Wie Barabbas legte Malli seinen *Masters*-Kollegen bis zum Ende aber niemals Notenmaterial vor, sondern intonierte die eingebrachten Themen ausschließlich selbst. Die Kriterien, nach denen er, den *„Harmonik nie interessiert hat"*[28], nun neuerdings Noten zu Papier brachte, waren hochinteressant. Hatte zu Proklamationszeiten der *Wiener Schule Freiimprovisierter Musik* noch keiner der *Masters* mit der Dodekaphonie ernsthaft etwas am Hut gehabt, so hatte sich dies – ironischerweise gerade dadurch – bei Malli mittlerweile geändert. Das intensive Hören der Webern-Schallplatten zeitigte ab etwa 1973 einschlägige praktisch-musikalische Konsequenzen. Malli begann, Reihen zu konzipieren und nach einfachen, unorthodoxen Methoden zu verarbeiten. Das sah (und sieht) folgendermaßen aus:

> *„Ich gehe zum Beispiel her und konstruiere irgendeine Tonreihe, auch zufällig, durch das Aschenbecher-System, indem man zwölf Töne einfach irgendwie zieht, und von denen ziehe ich dann wiederum welche weg, (...) also zum Beispiel (...) sage ich, jeder dritte und sechste [Ton] kommt weg, oder mehrere. Daraus filtert sich wieder eine Tonreihe (...), eine komische Tonfolge. Und diese komische Tonfolge, die tu' ich wieder in sich umnumerieren und transponieren. (...) Die können in sich vertauscht sein, durch aleatorische Numerierung, oder auch durch Gehör, indem ich einfach einmal anfange, das durchzuspielen, und dann ordne ich das so an, wie es mir gefällt, ohne aber das* [die Tonhöhen; Anm.] *zu verändern. (...) Und das benütze ich als Basis zum Komponieren, sodaß alles, was irgendwie vorkommt, eine Ableitung davon ist."*[29]

Hätte Malli *Mistfink B* vier oder fünf Jahre früher fabriziert, hätte das Stück Michlmayrs Begriff der *Wiener Schule Freiimprovisierter Musik* tatsächlich zu einer auch musikimmanenten Fundierung gereicht. Tiefer in die musikalische Substanz der Dodekaphonie eindringen sollte Malli freilich auch in anderer Weise; als Übungsvorlagen für das Sopransaxophon legte er sich unter anderem von Franz Koglmann oder Nicolas Slonimsky konzipierte Zwölftonreihen auf den Notenständer. *„Oder auch eigene* [Reihen; Anm.]. *Ich spiele auch (...) das Violinkonzert von Alban Berg* [bzw. dessen Violinstimme; Anm.]. *(...) Aber ich übe halt das phrasenweise oder passagenweise durch. (...) Aber ich bin kein Zwölftonfanatiker. Für mich ist das nur eine Klangfarbe, die mich interessiert. Weil es auch technisch interessant zu spielen ist. Weil die reine Diatonik geht einem irgendwie auf die Nerven, obwohl die mich auch interessiert, eben aus dem Grund."*[30] Interessant erscheint in diesem Zusam-

menhang, dass auch Steve Lacy, der Malli im Kontext der Aufnahme der Koglmann-LP *Flaps* am Sopransaxophon nachhaltig beeinflusste, schon in den 50er Jahren die transponierte Melodiestimme von Liedern Anton Weberns als Übungvorlage benützte.[31]

Wie schon mehrfach angeklungen, stellten die anderen Formationen, an denen Malli partizipierte, das primäre Betätigungsfeld für seine kompositorischen wie auch sopransaxophonistischen Ambitionen dar. *Malli's Free Samba Bassoonery* trug – obwohl Kollektivbezeichnungen immer Präferenz genossen – seinen Namen, da dort überwiegend Mallis Stücke gespielt wurden. Auch in der *Reform Art Unit* sowie den ebenfalls noch zu besprechenden Gruppen *Athanor* und *Three Motions* boten sich Malli bedeutend mehr Möglichkeiten zur entsprechenden Profilierung als bei den MoUJ. Bezeichnenderweise entstanden diese Gruppen Mitte der 70er Jahre, als es mit den *Masters of Unorthodox Jazz* zu Ende ging. Wenige Monate nach den *Künstlerhaus*-Konzerten, am 28. November 1975, hatte das Quintett im Atelier des Architekten Günther Feuerstein (IV., Wiedner Hauptstraße 40) – im halböffentlichen Rahmen des *Open Office*, das der Professor an der Wiener *Technischen Universität* damals regelmäßig, vorwiegend für seine Studenten, veranstaltete – ihre letzte musikalische Zusammenkunft.[32] Pechoc erinnert sich daran, dass auch Opern-Connaisseur Marcel Prawy diese Performance mitverfolgte, diese ihm aber – nicht wirklich überraschend – nicht zugesagt hätte.[33]

Offiziell aufgelöst wurden die *Masters* nie, die Gruppe lief einfach aus, war eigentlich schon seit Februar 1972, vielleicht sogar schon seit Ende 1970 ausgelaufen. Da sich niemand mehr um die Öffentlichkeitsarbeit kümmern wollte, ergaben sich schlicht keinerlei weitere Engagements. Die Aktivitäten wurden überlagert, in den Hintergrund gedrängt von vielfältigen anderen musikalischen wie auch zeichnerischen Herausforderungen der Quintett-Mitglieder. So konnte Giselher Smekal noch 1980 schreiben, *„die ‚Masters' (...) haben sich keineswegs auf- und von ihren musikalischen Zielen abgelöst"*[34], und Walter Malli noch einmal acht Jahre später verlautbaren: *„Die gäb's eigentlich immer noch, nur spiel'n's halt nix."*[35]

Tatsächlich betraten drei der *Masters* fünfeinhalb Jahre nach dem letzten Vorhang noch einmal unter diesem Namen eine Bühne – unter beinahe kitschig anmutenden Begleitumständen. Nach der umfangreichen 30-Jahr-Feier und -Jubiläumsausstellung der Künstlervereinigung *Der Kreis* 1976, der mittlerweile neben Malli und Pechoc auch Barabbas und Karl Anton Fleck angehörten, und die in einem umfangreichen Katalog ihren gedruckten Niederschlag fand[36], traten die strukturellen Probleme innerhalb der Organisation offen zutage. Dem ehrenamtlichen Präsidenten oblag die alleinige Pflicht, die *Kreis*-Ausstellungen in allen Details zu arrangieren, was zur Folge hatte, dass sich nach dem Ausscheiden des langjährigen Amtsinhabers Arnulf Neuwirth 1972 keine langfristig tätigen Nachfolger für diesen arbeitsintensiven Posten mehr fanden. Richard Pechoc übernahm selbst 1977/78 für eineinhalb Jahre die Präsidentschaft (Malli hatte mehrere Jahre hindurch die Vizepräsidentschaft innegehabt), ehe er das Amt zurücklegte. Auch sein Nachfolger Franz Zadra-

zil zeigte bald Amtsmüdigkeit. Nachdem 1978 die letzte Ausstellung stattgefunden hatte und niemand die für die Vereinigung konstitutive Vorsitz-Position übernehmen wollte, löste sich *Der Kreis* am 30. Mai 1980 per Jahreshauptversammlungsbeschluss offiziell auf.[37]

„So eine Künstlervereinigung hat ja nur einen Sinn gehabt für [die Zeit] nach dem Krieg, wo es keine Galerien [gegeben hat] (...). Es war prinzipiell nicht leicht für einen Künstler auszustellen, und darum waren Künstlervereinigungen nützlich. Da war das Künstlerhaus, die Sezession, und Der Kreis *war der einzige hausunabhängige Verein, der halt immer irgendwo [ausgestellt hat]. Zu dem sind wir dann irgendwie über den Roten Apfel [gekommen], weil die alle bei uns waren, uns bewundert haben (...). Und da war ich auch 15 Jahre lang Vizepräsident und in der Jury und habe Ausstellungen mitgestaltet usw. Nur ist dann der Neuwirth, der langjährige Präsident, in den Ruhestand getreten, dann war's der Franz Zadrazil (...). Es war dann schon zu mühselig. Die Kluft zwischen Jung und Alt war schon so groß, dass keine Aussicht und keine Notwendigkeit mehr bestanden hat, das weiterzuführen. Da haben wir halt beschlossen, wir lösen ihn auf"*, rekapituliert Malli.[38]

Schon acht Monate später war die Künstlervereinigung Geschichte geworden, solcherart, dass sie sich mittels einer finalen Retrospektive im *Historischen Museum der Stadt Wien* ein letztes Mal im bereits nostalgischen Rahmen präsentieren konnte, um danach endgültig in der Versenkung zu verschwinden. Desgleichen die *Masters of Unorthodox Jazz*: Zur Vernissage am 22. Jänner 1981 traten Barabbas, Malli und Pechoc – die ehemaligen *Kreis*-Mitglieder unter den *Masters* und just jene drei, die das erste Konzert 1966 bestritten hatten – im Trio ein finales Mal unter dem alten Bandnamen auf und damit – wie sich im Verlauf der nächsten Jahre herausstellen sollte – endgültig ab. *„Der Gedanke war der, daß diese* Kreis-*Mitglieder gleichzeitig Musiker sind und eben anläßlich dieser Ausstellung da jetzt konzertieren sollten – und das haben wir eben gemacht. Es war keine Reaktivierung der* Masters. *Aber die ganze Atmosphäre war, wie wenn es ein* Masters-*Konzert gewesen wäre"*, erklärt Pechoc. Seinen Angaben zufolge wurde das Konzert vom ORF mitgeschnitten und mehrmals im Hörfunk ausgestrahlt.[39]

Als knapp dreieinhalb Jahre später der Wiener Jazzpianist Walter Hörler, langjähriger Spielpartner Toni Michlmayrs, diesen ersuchte, die *Masters of Unorthodox Jazz* für einen Auftritt im Rahmen eines Bezirks-*Kulturspektakels* zusammenzutelefonieren, lehnte dieser mit dem Hinweis ab, er sehe sich dazu nicht in der Lage, da man doch schon beinahe ein Jahrzehnt nicht mehr zu fünft aufgetreten sei. Hörler, Michlmayr und Walter Malli konstituierten aus diesem Grund am 24. Juni 1984 stattdessen ein *Free Piano Trio* und absolvierten damit unter dem Motto *Ceciliade* den „Gig" im *Concert-Café Wortner* (IV., Wiedner Hauptstraße 55) – er war nach 10 Minuten beendet, nachdem die Veranstalter selbst zum Aufhören aufgefordert hatten, allerdings dennoch die volle Gage ausbezahlten.[40]

Welche Ursachen hatte das Auseinandergehen der *Masters*? Diese Frage sei abschließend allen fünfen gestellt. Die Antwort ergibt sich wohl aus der Summe der vorgebrachten Begründungen.

Claus Barabbas:

„Ich glaube, daß der Grund, warum die Masters *auseinander gegangen sind, darin lag, daß ganz einfach sich damals die Musiker in verschiedene Richtungen bewegten. Jeder spielte mit anderen Gruppen, wie zum Beispiel im* Künstlerhaus [im August 1975; Anm.] *(...), und dadurch war keine koordinierte Organisation oder [kein] Management mehr möglich. Ich war damals so stark in die Malerei [involviert], administrativ und organisatorisch, ich war sehr interessiert an den Ausstellungen und hatte somit nicht die Zeit, das Management zu übernehmen für die* Masters."[41]

Horst Brückl:

„Es ist immer auf der Welt so, wenn etwas kommerziell wird, scheiden sich die Geister. Solange es nicht kommerziell ist, ist schönste Einigkeit, das kann man ja überall beobachten. Das ist einer der Gründe. (...) Der Barabbas hat Vorstellungen gehabt, der Michlmayr hat ganz andere Vorstellungen gehabt. (...) Mir hat es nicht behagt, daß es so ‚ernst' geworden ist (...). Der Michlmayr hat so richtige Postaussendungen gemacht, wo er das auch philosophisch untermauert hat. (...) Mir hat es schon immer damals sehr leid getan. Weil sich das dann so zerbröselt [hat] in verschiedene [Richtungen], das hat nicht mehr diesen puren Charakter gehabt, den es am Anfang gehabt hat. Es hat so eine gewisse Geradlinigkeit gehabt, und die hat sich zerbröselt dadurch, daß jeder mit jedem zu spielen angefangen hat, und das war nicht in jedermanns Intention."[42]

Walter Malli:

„Es ist so weit gegangen, daß wir dann angefangen haben, gewisse Rockrhythmen einzubauen, obwohl ich das damals habe nicht leiden können. Das war dann wirklich schon das ‚Fade out' der Masters. *Jedenfalls wollte das Management (...) das besser verkaufen. Da hat es geheißen: ‚Macht's ein bißchen das, ein bißchen das', und das hat uns natürlich nicht gepaßt, weil wir wollten so sein, wie wir immer waren. Also schon eine Entwicklung, aber keine Entwicklung, die von irgendwo vorgeschrieben ist. Und das hat zu Zerwürfnissen oder zumindest zu Reibereien [geführt]."*[43] Und weiter: *„Das hat auch damit zu tun, daß meine Aktivität sich dann auf andere Gruppen verlagert hat, also für mich war ja das nicht mehr so wichtig. (...) Jedenfalls haben wir dann so in einer Art ‚Free-Szene' Fuß gegriffen* [sic!]. *Und damit war eigentlich die Existenz der einen Gruppe für uns nicht mehr so lebenswichtig. (...) Ich glaube, daß (...) es eine kraftvolle Sache war, zumindest eine Zeitlang, und auch die anderen Sachen ohne dem nicht denkbar wären, wahrscheinlich. Aber irgendwie ist es eben eine Sache, die so auf Persönlichkeiten aufgebaut ist, und wenn sich die Persönlichkeiten ändern, dann fällt das auseinander. (...)"*[44]

Anton Michlmayr:

„Es waren mehrere kleine Gründe. Ich möchte im Nachhinein sagen, daß sich diese Sache auf lange Sicht auch nicht hätte halten können. Es war etwas Wichtiges, etwas Qualitatives, aber etwas zeitlich Beschränktes. Man konnte nicht auf Welttournee [ge-

hen], einmal abgesehen [davon], daß man von Österreich aus sowieso nichts machen kann. (...) Mehr ist nicht drin gewesen. Es hat sich erschöpft, in der Kommunikation mit den anderen Kollegen, in privater Hinsicht wie auch in musikalischer. Es wurde dann nur mehr gesagt: ‚Was kriege ich bezahlt?' und ‚Müssen wir dort hingehen?', ‚Warum machen wir das?' Es war kein Boden mehr da. Und ich glaube, es war nicht das die Ursache, daß sie nicht zufrieden waren mit der Gage oder sonstwas, sondern: Es hat sich erschöpft in sich. Es war abgeschlossen."[45]

Richard Pechoc:

„Die eigentlichen Gründe waren die Persönlichkeiten. Daß eben [jeder] so war wie er war und nicht anders hat sein können. (...) Ich habe eigentlich gar nichts vermißt. Es ist nämlich so gewesen: Genaugenommen haben sich die Masters *die allerletzte Zeit in eine ein bißchen andere Richtung entwickelt (...). Daß da jetzt immer mehr von diesen Gassenhauern hineinkommen, immer mehr Konzepte, immer detailliertere, (...) das hat mir nicht gepaßt. Das war nicht das, was ich eigentlich ursprünglich wollte. (...) Auch der Barabbas war dann so begeistert, daß er da vom Blatt spielt. Ich habe das nicht gern gesehen. (...) Mir war klar, daß das eine Entwicklung war, die jetzt eben zu Ende gegangen ist. Obwohl ich es eine Zeitlang für möglich gehalten habe, daß sich die Sache wieder so ergibt, daß wir wieder spielen werden. Aber das glaube ich jetzt eigentlich gar nicht mehr. Und ich vermisse das auch nicht."*[46]

3.2.2.4. Das Umfeld der *Masters of Unorthodox Jazz*

3.2.2.4.1. Die frühen Formationen Franz Koglmanns

Der am 22. Mai 1947 in Mödling bei Wien geborene Franz Koglmann erhielt von 1961 bis 1967 klassischen Trompetenunterricht am *Konservatorium* der Stadt Wien, ehe ihn am 31. Oktober 1969 das furiose Konzert des Miles-Davis-Quintetts (mit Wayne Shorter, Chick Corea, Dave Holland und Jack DeJohnette) in der Wiener Stadthalle „bekehrte". Spontan beschloss er, sich an der neu gegründeten Jazzabteilung desselben Instituts einzuschreiben, und studierte bis 1972 bei Robert Politzer Jazztrompete.[1] Auf Politzers Vermittlung hin spielte Koglmann 1970 auch in der Jazzrock-Gruppe *C-Department* (u. a. mit Hans Salomon, Butch Kellem, Karl Ratzer), mit der es im August desselben Jahres im Rahmen eines Konzerts im *Arkadenhof* des Wiener Rathauses, in dessen Programm auch die *Reform Art Unit* platziert war, zu einer ersten wechselseitigen Kenntnisnahme des Trompeters und der Avantgardejazzer kam. Wie bereits erwähnt, führte Fritz Kotrba, von Malli als RAU-Drummer abgelöst, den in Sachen freier Improvisation noch unerfahrenen Koglmann im Frühsommer 1971 in die Kreise von *Masters* und RAU ein, wo er sich mit Barabbas und insbesondere Malli rasch anfreundete.

Koglmann:

„Ich war zu dieser Zeit – das war, wie gesagt, meine Studienzeit – Nachtwächter bei Brown-Boveri *im X. Bezirk* [Elektronikfirma; Anm.]. *Da hat man immer zu zweit Dienst gehabt. Da ist dann plötzlich ein junger Kollege dahergekommen, ein gewisser Fritz Kotrba, der Maler und Schlagzeuger war und der mit denen gut befreundet war, also mit dem Malli und dem Barabbas usw. Mit dem Barabbas hat er auch gemalt, die haben eine ganze Reihe von Bildern gemacht, die sie im Duo gemalt haben. Und der hat mich eigentlich mit denen zusammengebracht. Ich habe das zunächst alles irgendwie für einen Blödsinn gehalten. Und der ist dann plötzlich mit dem Malli zu mir in die Wohnung gekommen und so hat das dann begonnen. Mit dem Malli habe ich mich sofort gut verstanden, daraus wurde dann eigentlich eine intensive Freundschaft. Es gab sofort eine ganze Reihe von Bezugspunkten, z. B. waren wir beide Pfeifenraucher, beide haben wir uns sehr für Jean Cocteau interessiert. Also es gab sofort eine Ebene. Und den Malli kannte ich auch vom Sehen, das wußte ich gar nicht. (...) Wir haben [beide] dort [im XXIII. Bezirk] gewohnt. Ich habe ihn dort oft gesehen, ohne daß ich gewußt habe, daß das der Malli ist. Das war lustig, weil ich nämlich seine Zeichnungen kannte. Ich habe seine Zeichnungen schon oft gesehen gehabt, in Ausstellungen, diversen Galerien oder im* Künstlerhaus *in Sammelausstellungen* [der Vereinigung *Der Kreis*; Anm.], *und mir ist schon aufgefallen – ich habe damals noch bei meinen Eltern in Inzersdorf gewohnt – daß in der gleichen Anlage so ein merkwürdiger Typ wohnt."*[2]

In Barabbas' Privatwohnung verständigte sich Koglmann auch erstmals musikalisch – in Sessions – mit den *Masters*-Mitgliedern. Logische Konsequenz des intensiven Austauschs war noch 1971 des Trompeters erste eigene (gemeinsam mit Barabbas initiierte) Band namens *Public Music*: Neben dem Leader-Duo gehörten ihr Malli, phasenweise Brückl, der Bassist Helmuth Kemptner[3] und der Computerspezialist Gerd Geier an. Letzterer, geboren 1944 in Wien, war als Entwicklungsingenieur für Elektronik und Datentechnik bei *Brown-Boveri* ein weiterer „Arbeitskollege" Koglmanns; schon ab 1971 erprobten die beiden die experimentelle Realisierung elektronischer Musikkonzepte. Claus Barabbas erinnert sich an Schallplattenpläne und eine dafür getätigte Aufnahmesession, an der – außer Geier – sämtliche oben genannte Musiker, also fünf an der Zahl, partizipierten.[4] Der einzige der raren *Public Music*-Auftritte, den der Autor nachweisen konnte, war höchstwahrscheinlich der letzte dieses Ensembles. Am 14. November 1973 machten – laut eines im Besitz des Autors befindlichen Informationsblatts – Barabbas (Altsaxophon, Shenai und Trompete), Brückl (Fagott), Geier (Elektronik), Koglmann (Trompete und Flügelhorn) und Malli (Sopransaxophon und Schlagzeug) mit „öffentlicher Musik" *Kunst in der Kassenhalle* in der bereits erwähnten *Z-Zentrale* (III., Vordere Zollamtsstraße 13). Das überaus schlichte Motto lautete *Improvisationen*, ein auf dem Informationsblatt abgedruckter Text gab Aufschluss über Ursprung und Werdegang der Formation:

„Der Sound der 1971 gegründeten Gruppe ‚Public Music' entwickelte sich zunächst ausschließlich aus einem kollektiven und solistischen Improvisationskonzept. Erst später traten die Elemente Komposition und elektronische Musik hinzu, woraus sich ein kompromißloser, mit individualistischen Klangvorstellungen angereicherter Stil entwickelte. Die Musiker der Gruppe sind bestrebt, die Elektronik als gleichwertigen Partner den Instrumenten gleichzustellen. Die hier angestrebte Synthese von Jazz und Computermusik ist ein Versuch, die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten zu erweitern und musikalisches Neuland anzupeilen. Interessante Gegensätze ergeben sich vor allem aus der Konfrontation von Geiers elektronisch-logischen Improvisationen und Modulationen mit den ausgeprägten Individualismen der Bläser. In diesem Konzert werden Kompositionen von Barabbas, Koglmann und Malli vorgestellt, welche sich – dem Grundkonzept der Gruppe entsprechend – jeweils improvisatorisch auflösen."

Noch aussagekräftiger ist Koglmanns persönliche Erinnerung an seine ersten Free-Jazz-Experimente:

„Ja, wir haben eigentlich Stücke gespielt. Ich kann mich erinnern, daß wir komponiert haben, der Barabbas und ich. Wir haben richtige Stücke komponiert, natürlich keine sehr komplizierten, aber immerhin. Da gab's schon Gerüste ... Wir waren keine Free-Gruppe in dem Sinn. Das hat mich auch nicht so interessiert. Man muß eines bedenken: Als ich den Free Jazz kennengelernt habe und die ganzen dazugehörigen Schallplatten der amerikanischen Szene, haben mich vorzüglich die Sachen mit einem relativ hohen Kompositionsanteil interessiert. Frühe Carla Bley und Bill Dixon und so. Das hat mich eigentlich vorzüglich fasziniert. Daher gab's dann gleich in meiner ersten Free-Gruppe einen hohen Kompositionsanteil. Darum haben wir auch regelmäßig geprobt, wir haben richtige Stücke geprobt im Künstlerhaus-*Keller, kann ich mich erinnern. (...) Wir waren einmal im Studio. Es gibt Aufnahmen von der Gruppe, die nie veröffentlicht wurden."*[5]

Der Einstieg bei den *Masters of Unorthodox Jazz* selbst blieb Franz Koglmann – siehe Kapitel 3.2.2.3.5.1 – aufgrund deren exklusivem personellem Anspruch versagt. Angesichts der bereits in Kapitel 3.1 abgehandelten Fehlinformation im *Rough Guide Jazz*, nach der Trompeter nicht nur Mitglied des Quintetts gewesen sein[6], sondern dieses sogar geleitet haben soll[7], mag die Tatsache überraschen, dass es zwischen dem Trompeter – so intensiv sein Kontakt zeitweise zu Malli und Barabbas war – und dem Quintett kaum Berührungspunkte gab. Außer der Generalprobe im Vorfeld des 17. Februar 1972 musizierte Koglmann kein einziges Mal auch nur inoffiziell mit der Formation, im Gegensatz zur offeneren *Reform Art Unit* gab es nicht einmal gemeinsame Sessions. Und nicht nur das: Koglmann war auch niemals Zeuge eines Live-Auftritts der *Masters*; er hat kein einziges Konzert jener Formation erlebt.[8]

Vermutlich stellten die Ereignisse vom Februar 1972 für den Trompeter eine zusätzliche Motivation dar, seinen eigenen Weg abseits der *Masters* zu suchen. Nachdem Koglmann

1972/73 auf Studienreisen über den „großen Teich" in New York und Philadelphia mit Musikern wie Archie Shepp, Charles Greenlee, Jimmy Garrison und Beaver Harris informelle musikalische Bekanntschaft geschlossen hatte, fasste er nach seiner Rückkehr den Plan zur Schallplattenpremiere. Steve Lacy, der Koglmann bei einem Paris-Aufenthalt im Herbst 1971 nachhaltig beeindruckt hatte, wurde als prominentes Zugpferd engagiert, neben den *Public Music*-Mitstreitern Gerd Geier und Walter Malli (ausschließlich als Schlagzeuger) trat Toni Michlmayr hinzu, womit nun – wie erwähnt – nach RAU und MoUJ eine dritte Gruppe die Dienste desselben Bass-Schlagzeug-Teams in Anspruch nahm. Am 26. April 1973 wurde in dieser Quintettbesetzung im Wiener *Mueller Sound Studio 1* Material für eine LP aufgenommen, und diese – nach einer Komposition Steve Lacys *Flaps* benannt – auf Koglmanns eigens zu diesem Anlass gegründetem Label *Pipe Records* veröffentlicht. Neben einem weiteren Stück des Amerikaners und dreien aus der Feder Koglmanns enthielt die Platte eine Aufnahme von Toni Michlmayrs *Steirish WC Nr. 2* und zwei Versionen von Walter Mallis *Misera Plebs*.

Der damals 38-jährige Steve Lacy war in den zwei Wochen der Proben- und Aufnahmeaktivitäten in Mallis Wohnung einquartiert und hatte dort dessen Stücke kennen gelernt und *„sich interessiert für alles, was ich mache; er hat Platten gehört, Bilder angeschaut, alles. Und dann hat er sich dafür interessiert, was ich da so schreibe. Dann haben wir ein paar Sachen durchgespielt bzw. er mir vorgespielt, er konnte das sehr gut vom Blatt, und auch sehr schön gestaltet, [so]daß es mich sofort aus den Socken gehaut hat. Jedenfalls hat er gesagt: ‚Wir machen auf jeden Fall etwas von dir.' (...) Und dann war es so, daß das* Misera Plebs *zwei Takes gehabt hat, weil der Lacy gesagt hat: ‚The second, too!' Das hat ihm eben auch gefallen; er wollte das also haben."*[9]

Für Malli bedeutete diese unerwartete Anerkennung seiner stückeschreiberischen Qualitäten einen gewaltigen Motivationsschub, zumal er auch in praktisch-instrumentaler – exakter: sopransaxophonistischer – Hinsicht Anregungen erfuhr. 1988 äußerte er im Interview:

> *„Natürlich hat mich Lacys Konzept immer beeindruckt. Aber ich war nie eine Art Schüler von ihm. Doch instrumentaltechnisch habe ich viel von ihm gelernt. Er hat mir unmittelbar vor meiner Nase demonstriert, wovon andere immer nur geredet haben. Zum Beispiel den Tonumfang des Soprans auf annähernd fünf Oktaven auszuweiten* [normaler Ambitus: zweieinhalb Oktaven; Anm.]. *Neben seinen Spezialgriffen hat er mir Wichtiges über seine Übungsstrategien vermittelt (...).*[10] *(...) Ich habe es halt dann geübt; ich bin immer noch nicht so hoch wie er. Ich habe gewußt, es kommt darauf an, wie man etwas macht. Das hat mich bestärkt."*[11]

Malli, dem zu diesem Zeitpunkt nur Fritz Novotnys ausrangiertes Instrument zur Verfügung stand, erwarb noch 1973 – zum zweiten Mal nach 1956 – ein eigenes Sopransaxophon, um sich diesem fortan – auch mit akademischen Übungsmethoden – intensiv zu widmen. Langsam, aber sicher sollte in den kommenden Jahren und Jahrzehnten dieses Aerophon zum Hauptinstrument avancieren.

Kehren wir zu *Flaps* zurück. Im Allgemeinen, so auch bezüglich *Misera Plebs*, wiesen die Stücke schlichte formale Faktur nach dem „Sandwich-Prinzip" auf; der Fluss der freien Improvisation wurde an den wesentlichen Stellen reguliert. Originärer als die konzeptionellen Charakteristika waren freilich die klanglichen: Beim Einsatz des Computers handelte es sich wahrscheinlich sogar – die eigene Gruppe *Public Music* ausgenommen, deren Erfahrungen hier wesentlich mit eingeflossen waren – um ein jazzhistorisches Novum. Gerd Geier hatte ein Programm erstellt, mit dem er verschiedene Sounds in variablen Geschwindigkeiten abrufen und in den Improvisationsprozess – freilich mehr als klangliche Bereicherung denn als Kommunikationsfaktor – einbringen konnte. Auch mondial gesehen dürfte dies hier möglicherweise zum ersten Mal in einem jazzoiden LP-Kontext passiert sein. Sogar Jazz-Skeptiker John Cage spielte *Flaps* – wohl vor allem aus diesem Grund – im Pariser Rundfunk, als Beispiel einer seinen musikalischen Ansichten nahe stehenden, ihm sehr zusagenden Musik.[12]

Insgesamt viermal präsentierte sich die Franz-Koglmann-Steve-Lacy-Group auch „leibhaftig" der Öffentlichkeit: Am 28. Juli 1974 gastierte die Formation beim *1. Jazzfestival Balver Höhle*, der Nachfolge-Veranstaltung des Altenaer *New Jazz Meeting*, bei dem im Jahr zuvor Koglmann, Malli und Michlmayr mit der RAU gastiert hatten. Eine bei dieser Gelegenheit mitgeschnittene, zehnminütige Version von Lacys *Flaps* wurde im Jahr darauf im 4-LP-Set *Jazzfestival Balver Höhle – Ausschnitte vom New Jazz Programm 1974 & 75* auf Platte veröffentlicht. Der letzte Bühnengang wurde bereits angeführt: Jener beim *steirischen herbst* am 12. Oktober 1974, spätabends in der Grazer *Industriehalle*, mit einem stressgeplagten Walter Malli; dieser Performance gingen am 11. Oktober nachmittags noch zwei Open-Air-Konzerte vor der Technischen Hochschule und am Hauptplatz (aus technischen Gründen ohne Geier) voraus.[13]

Auch an Franz Koglmanns zweiter Platteneinspielung *Opium/For Franz* waren Malli und Michlmayr beteiligt, wenn auch nur vergleichsweise peripher und voneinander unabhängig. Nachdem die Hauptaufnahmen bereits im Dezember 1975 in Paris stattgefunden hatten (mit Lacy, Josef Traindl, Cesarius A. Botelho und Aldo Romano), sekundierte Malli – instrumental auf ein Becken beschränkt – im August 1976 Koglmann, Gaststar Bill Dixon und seinem Assistenten, dem Tenorsaxophonisten Steve Horenstein, gemeinsam mit Bassist Alan Silva (als Ersatz für den verhinderten Michlmayr) bei der Einspielung des Dixon-Stücks *For Franz*. Die Aufnahme der Koglmann-Komposition *Karl und das Löschpapier* drei Monate später im Trio mit Gerd Geier und Michlmayr komplettierte die LP und beendete die Zusammenarbeit des (nun bereits ehemaligen) *Masters*-Bassisten mit dem Trompeter; für Walter Mallis weiteren Werdegang sollte Koglmann allerdings noch eine überaus bedeutende Rolle spielen.

Franz Koglmann war es, der über seine Plattenproduktionen sowie über die Veranstaltertätigkeit (gemeinsam mit Ingrid Karl) ab 1978 in der *Galerie nächst St. Stephan* sowie ab 1982 in der *Wiener Musik-Galerie* in Österreich erst den Anschluss an die internationale Improvisationsszene herstellte, indem er Musiker wie Eugene Chadbourne, Derek Bailey,

V. l. n. r.: Walter Malli, Franz Koglmann, Steve Lacy, April 1973. Foto: Christa Högler.

Misha Mengelberg u. v. a. teilweise erstmals nach Österreich holte. Obwohl sich der Trompeter, der sich nach wie vor *„als Kind des Free Jazz"* betrachtet[14], in den 80er Jahren von der freien Improvisation explizit distanzierte (auf den Punkt gebracht im Text *Das Jazz-Solo ist tot!*[15]), wurde seine musikalische Ästhetik in diesen frühen Jahren mit Barabbas, Malli und Co. nachhaltig geprägt. Aussagen wie jene aus dem Jahr 1985, in welcher der zunehmend kompositorisch tätige Musiker *„die* Zweite Wiener Schule, *aber nicht unbedingt deren expressionistischen Gestus"* als einen der wesentlichsten Einflüsse nannte[16], und an anderer Stelle seine materialimmanente Bezugnahme als *„eine Art frei angewendetes Zwölftonprinzip"* beschrieb[17], könnten direkt oder indirekt auf den Einfluss der *Masters of Unorthodox Jazz* zurückzuführen sein. Bemerkenswert erscheint zudem, dass Koglmann spätestens in den 90er Jahren (etwa mit den *Monoblue-Quartett*-Produktionen *Make Believe* [1999] oder *An Affair With Strauss* [2000]) zu einer Klangsprache fand, die in ihren

dunklen, schattigen Farben, ihrer Mürbheit, Überreife, ihrer melancholischen Nachdenklichkeit und ihren weichen Konturen zu Recht immer wieder als typisch Wienerisch bezeichnet wird und mit Michlmayrs intuitivem Wien-Bild auffällig kompatibel scheint.

„I was never a member of the Masters, *just played as a guest. But I liked them. They were painters and only dilettantish musicians, but in an interesting way. It was the opposite of all that I learned in the conservatory, completely free and really ... unorthodox!"*, gab Koglmann *Down Beat*-Mitarbeiter John Corbett 1992 zu Protokoll.[18] Und noch einmal fünf Jahre später meinte der Trompeter im Gespräch mit dem Autor zur Frage, was die Bekanntschaft mit den *Masters* für ihn bedeutet hätte:

> *„Ja, das war ein Aufbruch. Man muß es vielleicht so sehen: Bevor ich in die Jazzabteilung des Konservatoriums gekommen bin, war ich es gewohnt, in allem, was mich interessiert hat, Bezugspunkte herzustellen, zu Literatur, zur bildenden Kunst, sozusagen – nehmen wir es ein bißchen prätentiös – auf einer künstlerischen Ebene zu denken. Ich weiß, daß das viele Leute als gespreizt empfinden, aber es ist so. Als ich dann in der Jazzabteilung war, war das absolute Gegenteil der Fall. Dort hat niemand so gedacht wie ich, mit Ausnahme (...) meines Lehrers Robert Politzer. (...) Die anderen absolut nicht. Das ist mir ziemlich auf den Geist gegangen, und als ich dann in diese Wiener Free-Szene eingedrungen bin, habe ich sofort gesehen, die denken so, wie ich früher immer schon gedacht habe."*

Auch musikalisch hätten sich freilich neue Horizonte eröffnet:

> *„Zunächst schon, ja. Weil der Free Jazz für mich relativ gesehen etwas Neues war, abgesehen von diesem einen Konzert, das ich da vom Miles Davis erlebt habe, und da muß man auch sagen: Free Jazz unter Anführungszeichen. Also das war für mich etwas Neues, und der Free Jazz war ja zu der Zeit in Europa noch eine sehr aktuelle Sache. Also das war schon sehr interessant, später wurde es dann halt fad, ab einem gewissen Punkt sieht man, daß es halt immer dasselbe ist."*[19]

Als Fazit lässt sich so wahrscheinlich nur Michlmayrs treffende Bemerkung wiedergeben: Sollte die *Wiener Schule Freiimprovisierter Musik* tatsächlich Schüler hervorgebracht haben, so wäre dies – noch vor Fritz Novotny, der diesen Begriff in den 80er Jahren aufgriff und in den 90ern mit Inhalt füllte – einer, der nie wirklich „unterrichtet" worden ist: Franz Koglmann.

3.2.2.4.2. *Malli's Free Samba Bassoonery*

> *„Die Anfänge des gemeinsamen Musizierens mit K. A. Fleck und Eduard Fahsl hängen eng mit den Aktivitäten der legendären ‚Galerie zum roten Apfel' zusammen. Der Jazz bzw. eine frei improvisierte Musik wurde dort neben dem Ausstellungsbetrieb praktisch und theoretisch gepflegt: praktisch durch das Spielen auf dem galerieeigenen Klavier und theoretisch durch das Abspielen der neuesten amerikanischen Schallplatten.*

K. A. Fleck lernte ich bei seiner ersten Wiener Ausstellung 1962 [sic!] *in der ‚Galerie zum roten Apfel' kennen. Der Kontakt mit Fleck führte zur Gründung des ‚Ahmad Pechoc Trios', das in diesem Jahr* [sic!] *sein erstes öffentliches Konzert im ‚Forum Stadtpark' in Graz geben konnte. Fleck spielte Bongos und Congas, Pechoc Klavier und ich Schlagwerk. Unser Auftritt, der dem einer Modern-Jazz-Gruppe folgte, wurde von Publikum und Presse übel beurteilt. Heute jedoch gibt es Leute, die den damals gemachten Aufnahmen nachlaufen. Die Proben zu diesem denkwürdigen Konzert fanden im ‚roten Apfel' statt und es mußte dafür ein Schlagzeug ausgeborgt werden, da wir damals noch keines hatten. Das war aber nur bei Eduard Fahsl möglich, der damals in dem Geschäft angestellt war, das ihm heute gehört und das einen Verleih betrieb. In diesem Zusammenhang kam es zu einem Gespräch, das weit über das Geschäftliche hinaus gewisse Übereinstimmungen unserer Anschauungen über die Behandlung von Schlaginstrumenten in der improvisierten Musik zutage treten ließ. Es stellte sich heraus, daß wir alle drei schon immer eine Vorliebe für die Schlaginstrumente des lateinamerikanischen Raumes und die damit verbundenen Klangwirkungen hatten. Eduard Fahsl ist ja schon vor unserer Zeit mit diesem Instrumentarium und dem normalen Schlagwerk ein Pionier des Jazz in Österreich gewesen und hat mit allen namhaften Musikern seiner Generation gespielt (Hans Koller ...). In der Folge kam es zu mehreren Sessions in meinem Atelier, die mittels eines Tonbands dokumentiert werden konnten* [1]. *Fahsl, Fleck und ich, manchmal auch der Fagottvirtuose Alaeddin Adlernest, erprobten bei diesen Sessions die Verwendung des lateinamerikanischen Schlagwerks. Damals spielte ich auch Blockflöte, ein Instrument, das ich gerade erst erlernt hatte. Unsere Musik entsteht spontan ohne vorgeplantes Programm und ist bis auf die fallweise Verwendung eines von mir geschriebenen Themas nur improvisiert. Auch das jetzt von mir gespielte Sopransaxophon wird nur in Bezug zu den Rhythmen der Schlaginstrumente gebracht, und die Melodielinien werden von diesen animiert. Gewisse traditionelle Rhythmen und Schlagfolgen treten zwar streckenweise in ihrer authentischen Form auf, im musikalischen Zusammenhang werden sie jedoch verfremdet eingesetzt. Ein Thema bildet nur einen Anreiz zur Gestaltung, die Durchführung bleibt offen. Eine harmonische Basis ist nicht gegeben und ist vom verwendeten Instrumentarium her auch nicht notwendig. Diese Musizierweise erfordert von den Musikern ein ungewöhnliches Gefühl für die den rhythmischen Formeln innewohnenden Reize bei fallweise mehrfacher Überlagerung von Metren und verfremdeten Standardrhythmen mit dem Ziel der Erreichung eines Zustands von schöpferischer Ekstase! Der Humor tritt in der Gestalt von persiflierender Auslegung trivialer Melodien oder deren Fragmenten und in der ‚Verhunzung' und ‚Verhatschung' von Rhythmen auf. Wesentlich für unsere Musik ist das Zusammenklingen unserer Persönlichkeiten. Eine Einordnung unseres Musizierstils in bereits geprägte Begriffe kümmert uns wenig."*[2]

Walter Malli selbst schrieb Mitte der 70er Jahre diesen Text zur grundlegenden Information über die erste und bis heute einzige Band, die jemals seinen Namen trug: *Malli's Free Samba Bassoonery* (MFSB). Diese Formation ging auf seine und Brückls Interpretationen mallischer Duostücke in den Mittfünfzigerjahren zurück, eine Usance, die auch nach der Erweiterung zum Quartett durch Karl Anton Fleck und dessen Schwager Eduard Fahsl 1961 (man beachte Mallis Fehldatierung) beibehalten wurde; Ort dieser Praxis war ausschließlich Mallis Wohnung in XXIII. Bezirk. Ab 1966 überlagerten die sich verstärkenden Aktivitäten der *Masters of Unorthodox Jazz* zunehmend diese musikalische Praxis, nicht zufällig erschien das Quartett just in dem Moment wieder auf der Bildfläche, als das „Meister"-Quintett im Februar 1972 die vielleicht entscheidende Peripetie in Richtung eines langsamen Auslaufens erlebte. Am Abend des 16. Juni 1972 improvisierten Fahsl, Fleck und Malli *„auf verschiedenen Percussionsinstrumenten sowie Sopransaxophon"*[3] erstmals auf öffentlicher Bühne, und zwar bei freiem Eintritt im Rahmen einer Ausstellung der *Galerie Blutgasse* im Wiener *Künstlerhaus*. Für 16. November 1972 und 30. Jänner 1973 arrangierten die *Gesellschaft der Künstlerfreunde* und der *Literaturkreis Podium* Auftritte des nun durch Brückl komplettierten Quartetts im Rahmen zweier *Jazz & Texte*-Abende im *Internationalen Studentenheim* (XIX., Gymnasiumstraße 85) bzw. in der Galerie im *Max-Reinhardt-Seminar* (XIV., Penzinger Straße 9). Ähnliche Veranstaltungen prägten auch in den folgenden Jahren das Engagement-Bild der noch namenlosen Truppe. Diese erwies sich schon früh als eigentliches Forum und Experimentierfeld für Mallis sopransaxophonistische Versuche sowie – damit Hand in Hand gehend – das reaktivierte Interesse an seinen alten Duettkompositionen aus den 50er und frühen 60er Jahren, deren Integration durch Brückls Partizipation nahe lag.

„Bei der Bassoonery *haben wir (...) zuerst auch nur improvisiert, dann war uns das zu fad, dann haben wir gedacht, irgendwie paßt das dort dazu und haben angefangen, dieses geschriebene Material teilweise so als Themen zu verwenden"*[4], schildert Malli seinen notenschreiberischen Wiederbeginn, da die Besinnung auf alte Stücke sehr bald die Entstehung neuer stimulierte. Brückl ergänzt:

> *„Wir waren immer der Meinung, daß Mallis Kompositionen, und wie wir das da schon immer gemacht haben, daß das halt etwas Interessantes ist. Das war ein Bedürfnis. Und dann hat das vielleicht auch damit zu tun gehabt, daß die* Masters *sich irgendwie so traurig weiterentwickelt haben. Da hat sich dann wahrscheinlich das schöpferische Bedürfnis auf die* Bassoonery *ergossen."*[5]

Nachdem das Quartett 1973 mit dem *Literaturkreis Podium* beim Symposion im Steinbruch von Lindabrunn/Niederösterreich gastiert hatte (u. a. durch ein Foto und eine Erwähnung in der einschlägigen Buchpublikation bezeugt[6]), engagierte dieser 1974 Malli und Co. erneut für Veranstaltungen in der *Kleinen Galerie* (VIII., Neudeggergasse 8; 28. Mai), in Wr. Neustadt und Baden[7] sowie im August desselben Jahres zweimal im *Kommunikationszentrum* Lindabrunn. Vernissagen wie jene des Barabbas-Freundes Heinz Stangl im *Atelier Yppen* (16., Yppengasse 5) am 4. November 1974 stellten den zweiten bedeutenden Enga-

gement-Posten dar. Der 14. November desselben Jahres sah Brückl, Fahsl, Fleck und Malli (ohne literarischen Rahmen) erstmals unter dem Namen *Malli's Free Samba Bassoonery* antreten, zur *Kunst in der Kassenhalle* in der *Z-Zentrale* (III., Vordere Zollamtsstraße 13). Die Bandbezeichnung kam einer Inhaltsangabe gleich: Mallis Name deutete die Fokussierung seiner Kompositionen im Repertoire an, *Samba* trug Flecks (Congas und Bongos) und Fahsls (Schlagzeug) lateinamerikanischen Rhythmusaffinitäten Rechnung, und *Bassoonery* indizierte die ungewöhnliche Besetzung mit Fagott als zweitem Blasinstrument. In Bezug auf die Latin-Grooves, deren Integration überraschend wirken mag, sei in Erinnerung gerufen, dass schon das Konzert des *Ahmad Pechoc Trios* 1961 mit einem „afrokubanischen" Percussionsstück endete.

Auch Malli war mittlerweile auf den Geschmack gekommen:

> *„Damals habe ich eine Fernsehsendung gesehen, die hat* Tango Nuevo *[präsentiert] und da war der Astor Piazzolla zu hören. Und nach dem Durchspielen von diesen Sachen* [den alten Eigenkompositionen; Anm.] *bin ich draufgekommen, daß das für mich so einen tangoartigen Charakter [hat]. (...) Damals habe ich ja erst wieder angefangen, diese Sachen aufzuarbeiten. Früher habe ich das ja nur mit dem Adlernest auf der Blockflöte zu Hause gespielt, ohne irgendeine Beziehung zu den Jazz-Aktivitäten herzustellen. Und durch das Saxophonspiel dachte ich mir irgendwann, jetzt schaue ich mir das alles wieder einmal an, und dann bin ich draufgekommen, daß das eigentlich irgendwie eine ziemlich zeitgemäße, für mich emotionelle Aussage hat. (...) Darum habe ich auch später diesen* Tango Karfiol *geschrieben. (...) Es ist mir damals aufgefallen, daß da eine ganz eigene Musik entstanden ist. Irgendwie unabhängig vom Jazz, aber doch beeinflußt vom Jazz (...)."*[8]

Weitere konzertante Auftritte folgten in unregelmäßigen Intervallen, die bedeutendsten seien erwähnt: Am 3. März 1976 gastierte bezeichnenderweise nicht mehr die *Masters*-Quintett, sondern MFSB mit der RAU beim sechstägigen Free-Jazz-Festival *Euro-Avantgarde-Improvisationen* im *Z-Club* (VII., Kirchengasse 23). Den Abschluss dieses bemerkenswerten Ereignisses, das auch Performances der Pariser Formation *Armonicord* um den Saxophonisten Jouk Minor und Josef Traindl sowie des Alexander-von-Schlippenbach-Quartetts (mit Evan Parker, Peter Kowald und Paul Lovens) inkludierte, bildete eine *Euro-Free-Music-Session*, in der sich die meisten Musiker der vier angeführten Gruppen, von MFSB allerdings nur Malli selbst, zu einem 13-köpfigen Orchester vereinigten. Sieht man vom Gastspiel Peter Kowalds in der RAU beim *steirischen herbst* 1974 ab, so handelte es sich dabei um die erste echte musikalische Fühlungnahme der österreichischen Avantgardisten mit führenden Exponenten der europäischen Free-Jazz-Szene.

Nach einem Konzert im *Museum des 20. Jahrhunderts* zur Vernissage einer Karl Anton Flecks berühmt-berüchtigten *Porträtzeichnungen* gewidmeten Exposition am 19. Juli 1978 erlitt Eduard Fahsl einen Gehirnschlag, weshalb er für den kurz darauf, am 5. August, in der jungen Nickelsdorfer *Jazzgalerie* stattfindenden Auftritt durch den oberösterreichischen Drummer Robert Gaar ersetzt werden musste.[9] Auch Fritz Novotny sprang einmal

als Ersatz, allerdings für Brückl, in MFSB ein, mit ihm spielten Malli und Co. Ende der 70er Jahre anlässlich einer Lesung von Peter Henisch im steirischen Kapfenberg.[10] Exakt zwei Jahre nach dem ersten Auftritt, am 17. August 1980, gastierte MFSB – mit dem wieder genesenen Fahsl – erneut im Nickelsdorf, und zwar im Rahmen der ersten Auflage des inzwischen Tradition gewordenen *Konfrontationen*-Festivals; der unverwüstliche Lothar Knessl gestaltete darüber am 20. November des gleichen Jahres eine Ausgabe der Ö1-Radiosendung *Studio Neuer Musik*.

Halten wir hier inne. Malli betont im Interview, innerhalb der *Bassoonery* trotz des Bandnamens niemals Leaderfunktion ausgeübt zu haben, geschweige denn Managertätigkeit: Die „Gigs" hätten sich vielmehr von selbst ergeben.[11] (Immerhin war er jedoch soweit „Primus inter Pares", um sich zur Anfertigung des eingangs zitierten Textes genötigt zu sehen.) Schon nach den ersten Auftritten, während der Malli auch dann und wann zur Altblockflöte und zu Percussionsinstrumenten gegriffen hatte, kristallisierte sich eine genauere instrumentale Aufgabenverteilung heraus: Der nominale Leader blies – besonders nachdem er durch das Zusammentreffen mit Anthony Braxton im September 1978 im Rahmen eines *Reform Art Unit*-Konzerts in Krems/Niederösterreich einen zweiten kräftigen Motivationsschub erhalten hatte[12] – ausschließlich das Sopransaxophon, hatte er mit Eduard Fahsl und Karl Anton Fleck doch gleich zwei Idiophonisten als Partner. Für Mallis Ambitionen, Schläge zu zeugen, standen nach wie vor die RAU und deren „Subgruppe" *Three Motions* als Betätigungsfeld parat. Hand in Hand mit der zunehmenden sopransaxophonistischen Betätigung ging Mallis verstärkte kompositorische Profilierung; auch diesbezüglich hatte er in „seiner" MFSB ein ideales Forum gefunden: Bis auf wenige Ausnahmen, etwa den von den *Masters* geschätzten Schlager *Der Sultan von Port Said*, der zum Paradestück, fast zur Erkennungsmelodie des Quartetts avancierte, wurde an notierten Vorlagen ausschließlich verwendet, was er zu Notenpapier gebracht hatte.

Einen Repertoire-Eckpfeiler bildeten die alten Duokompositionen aus den 60er Jahren, die Malli entweder allein am Sopran (Altblockflötenstimme) oder im Original-Duett mit Brückl rezitierte. Hiezu gesellten sich zunehmend neue einstimmige Melodiekompositionen, für die Malli nicht selten – wie an *Mistfink B* abgehandelt – von der Zwölftontechnik Schönbergs abgeleitete Verfahren verwendete. Wie als endgültiger Beweis für diesen Einfluss fand sich im Repertoire von MFSB sogar eine authentische Melodievorlage: Beim Hören der Webern-Schallplatten war Malli ein Lied derart ins Ohr gestochen, dass er sich die Noten besorgte, diese sogar – um mit dem Sopransaxophon in originaler Tonhöhe zu spielen – um einen Halbton nach oben transponierte und fortan oft und gerne selbst blies. Bei *Der Tag ist vergangen*, das auf diese Weise zu unerwarteten Ehren kam, handelte es sich um das erste aus den *Vier Liedern für Gesang und Klavier* op. 12, ein Stück, das Anton Webern 1915, also mitten in der freitonalen Phase, auf schlichte Volksliedverse, denen mittels eines einfachen melodischen Duktus entsprochen wurde, komponiert hatte.[13] Während Malli die vokale Linie nachvollzog, improvisierte Brückl unter freiem Rekurrieren auf die Materialbasis der Klavierstimme; Mallis Angaben zufolge wurde das Stück im

Konzert oft mit Ornette Colemans *Lonely Woman* kombiniert. Andere Stücke wie *Tango Karfiol* wiederum entstanden rein intuitiv, im intervallischen Gestus atonalem Melos nachempfunden, in ihrer Chromatik und den bizarren Intervallsprüngen dodekaphone Inspiration suggerierend.

Eine Schallplattenveröffentlichung von MFSB blieb mangels finanzieller Mittel Wunschtraum; der Teilmitschnitt des Nickelsdorfer Konzerts von 1980, der sich in Mallis Besitz befindet, gibt exemplarisch nähere Aufschlüsse über die musikalische Konzeption. Die Malli-Stücke *Maulwurf*, *Gelbsucht* (gewidmet Friedrich Körner, dem damaligen Landesmusikdirektor der Steiermark), *Ziegenteichs Chinastein*, *Tango Karfiol*, *Kaukasus* und *Gespräch in der Senkgrube* standen dort nebst *Der Sultan von Port Said* auf dem Programm.[14] *„Die notierten Sachen werden einfach so dazwischen gespielt, je nach Stimmung"*, deutet der Saxophonist die konzeptionelle Richtung an[15]; bei der aurikularen Überprüfung erweist sich allerdings, dass auch hier die Themenmelodien meist – traditionsloyal – zu Beginn eines Stücks exponiert werden. Mallis Sopransaxophonspiel ist – auch an „akademischen" Kriterien gemessen – virtuos. Rasende Läufe wechseln mit „jazzmäßig" phrasierten, partiell swingenden Linien ebenso wie in seltsamer, aber reizvoller rhythmischer Steifheit ausgespielten ruhigeren Passagen. Melodisch sticht phasenweise weite, sept- und nonenlastige Intervallik ins Ohr, die in ihrem Gestus tatsächlich stärker auf die *Zweite Wiener Schule* als jazzoide Wurzeln verweist; der Einfluss Steve Lacys ist in den regelmäßig angesprungenen Fieptönen in extrem hoher Lage nach wie vor präsent. Brückl umspielt oder verdoppelt meist die Melodiestimme; seine improvisatorische Diktion hat sich gegenüber 1969 nicht wesentlich verändert. Fahsl und Fleck konstituieren einen stets *Beat*-nahen, oft marschorientierten, zuweilen gar rockinspirierten Schlagzeugpuls. Lateinamerikanisches dringt nur klanglich (Congas und Bongos), nicht aber in der Übernahme bestimmter Rhythmen ans Ohr. Insgesamt macht die Musik von MFSB einen „leichten", unbeschwerten Eindruck. *„Sie hat natürlich nicht die Stärke der* Masters, *aber (...) wahrscheinlich einen unterhaltsameren Touch gehabt"*, resümiert heute denn auch Malli.[16]

Die erste, viertägige Auflage der *Nickelsdorfer Konfrontationen* 1980 bedeutete für MFSB, im Besonderen Horst Brückl, auch ein Ereignis anderer, unerwarteter Art. Am freitägigen 15. August, dem zweiten Festivalabend, hatte sich das Quartett des Altsaxophonisten Jimmy Lyons, besetzt mit der Fagottistin Karen Borca, dem Bassisten Alan Silva und dem Drummer Paul Murphy angesagt. Als Borcas und Murphys Ausfall bekannt wurde, schlug Malli, dessen *Bassoonery* am 17. August auftrat, Veranstalter Hans Falb „seinen" Fagottisten als Substitut vor. Die Folge war, dass Horst Brückl zum ersten und einzigen Mal in seiner Karriere mit amerikanischen Avantgarde-Magnifizenzen auf der Bühne stand, mit Lyons, Silva, dem Trompeter Raphé Malik als zusätzlicher Verstärkung und – Sunny Murray, mit eigenem Trio ebenfalls in Nickelsdorf vertreten, am Schlagzeug.[17] Die Wiederauffrischung des Kontakts zum mittlerweile als Free-Jazz-Veteran titulierten Murray sollte sich auch längerfristig als produktiv erweisen.

Malli's Free Samba Bassoonery existierte bis Mitte der 80er Jahre, ebenfalls ohne je offiziell aufgelöst worden zu sein. Nach dem Tod Karl Anton Flecks am 5. Dezember 1983 rückte wiederum Robert Gaar, der Ende der 80er Jahre auch in der Albert-Kreuzer-Bigband tätig war[18], nach; in dieser Besetzung fand am 7. April 1984 im Rahmen der Konzertreihe *Jazz Around The Clock* im Gebäude der *Technischen Universität* Wien ein bedeutender Auftritt statt. Das Ende freilich war nicht mehr fern: Für ein Konzert Mitte Februar 1985 in der *Alten Schmiede* (I., Schönlaterngasse 9), deren Programm mit Karlheinz Roschitz ein Bekannter aus den Tagen der *Masters* betreute (und betreut), vertrat der Zeichner und Cartoonist Stuart Matthews an der Percussion Gaar, Fahsl und Malli setzten sich alternierend ans Schlagzeug. Dieser Auftritt avancierte durch den Tod Eduard Fahsls wenige Monate später zur Abschiedsvorstellung.

3.2.2.4.3. *Athanor* und andere Barabbas-Gruppen – Josef Traindl, Markus Pillhofer

> *„Irgendwann in den 70er Jahren haben der Barabbas, der Adlernest und ich eine Tag- und nächtliche Bespielung (sozusagen zwei Sets) des Steinbruches [St.] Margarethen im Burgenland, im Freien und aus eigenem Antrieb vorgenommen. Dabei haben wir ohne auf das künstlerische Ergebnis zu achten und durch die an diesem Orte räumlichen Möglichkeiten zu einer Spielweise gefunden, welche die gleichzeitige Darstellung unserer Persönlichkeiten erlaubte, ohne das Ergebnis dieses Tuns zu bewerten. Da wurde Pseudo- (und Echt-)islamisch gesungen, die Instrumente getauscht, gepischt; heißt: alle aus der Konstellation möglichen Klangmöglichkeiten genutzt (oder eben nicht). Auch der Verzicht auf Äußerung soll[te] eingebracht werden."*[1]

Was Walter Malli 1993 beschrieb, geschah irgendwann im Jahre 1974[2] und bedeutete einerseits die konsequente Weiterführung des konzeptionellen Gedankens der „gleichzeitigen Soli" zu einer Theorie der *Wertfreien Musik*, zur – für Malli – *„freiesten aller musikalischen Möglichkeiten"*, in der *„ohne Rücksicht auf Stilistik, zeitliche Eingrenzung usw. (...) jeder Einfall in Gleichzeitigkeit mit den anderen Mitspielern ohne äußere Bezugnahme zu den anderen Spielern verwirklicht werden [soll]"*[3]. Andererseits war es der Beginn jener von Barabbas initiierten Formation, die am 12. (Duo Barabbas/Malli) und 19. August 1975 (Barabbas, Malli, Pechoc)[4], anlässlich ihrer ersten offiziellen, möglicherweise bereits unter dem Namen *Athanor* vonstatten gehenden Auftritte, das Fries im *Künstlerhaus* beschallte. Die Bezeichnung *Athanor* leitete sich vom aus dem Arabischen abgeleiteten Namen des Feuerungsofens der Alchimisten her, mit dem Malli und Barabbas die hitzige Intensität ihres Zusammenspiels verglichen; um diese stabile Achse herum wechselten alte und neuere Kollegen wie Brückl, Pechoc und der Saxophonist und Pianist Markus Pillhofer.

Von *Athanor* sind nur wenige Auftritte bekannt. Bei einer musikalischen Darbietung in der kurz zuvor eingeweihten Fritz-Wotruba-Kirche in Wien-Mauer (XXIII. Bezirk) vervollständigte Pillhofer das Trio. Am 22. April 1978 gastierte die Gruppe in einer Spontan-Be-

setzung in der Nickelsdorfer *Jazzgalerie*.[5] Neben Barabbas und Malli traten Richard Pechoc (statt Pillhofer) sowie der in Paris lebende Wiener Posaunist Josef Traindl auf, den Malli – wie bereits erwähnt – mit der RAU 1973 in Altena kennen gelernt und der sich seither im Zuge diverser Jam-Sessions während seiner Heimataufenthalte mit verschiedenen Exponenten der Wiener Avantgarde, neben Fritz Novotny vor allem Barabbas und eben Malli, angefreundet hatte.

> *„Die* Athanor-*Platte ist entstanden, weil da meine Mutter ihren 60er gefeiert hat. Und ich bin nur mit einer Kiste Champagner und meinem Mundstück [aus Frankreich] gekommen, ich habe meine Posaune gar nicht mitgehabt. Wie das funktioniert hat, weiß ich nicht, ich habe niemanden verständigt, war kaum einen Tag da, da hat das Telefon geläutet. Barabbas, Malli: ‚Du musst spielen, wir machen eine Platte, wir spielen in Nickelsdorf!' Sage ich: ‚Leute, ich habe nicht einmal meine Posaune mit!' Die Geschichte hat ein bisschen anekdotischen Reiz, weil ich in ganz Wien – in Paris gibt es ja Musikverleihgeschäfte, wo man relativ leicht alle Instrumente findet – keine Posaune gefunden habe. Worauf dann [Hans] Falb* [Leiter der *Jazzgalerie*; Anm.], *bei dem wir da gespielt haben, als letzte Rettung gesagt hat: ‚Pass auf, wir haben da eine Blasmusik in Nickelsdorf, und da ist auch ein Posaunist [dabei]. Ich weiß aber nicht, was das ‚Horn' wert ist. Anschauen kannst du's ja.' Und dann bin ich mit der ‚Dyane'* [Citroën 2CV; Anm.] *meines Vater runtergerumpelt. Das war ein unspielbares Instrument, der Zug ist nicht gegangen, das war furchtbar. Und mit allen möglichen Tricks, die man als Posaunist halt kennt, habe ich diesen Zug halbwegs hingekriegt. Man hört es auch auf der Platte, dass mir manchmal der Ton stecken bleibt."*[6]

Josef Traindl, geboren 1947 in Wien[7], genoss in seiner Jugend klassischen Gitarren-Unterricht, ehe er die Posaune als „sein" Instrument und anno 1961 – durch Schallplatten, die sein älterer Bruder ins Haus brachte – Swing und modernen Jazz für sich entdeckte. An beiden Instrumenten in diversen Amateur-Bands verschiedenster stilistischer Ausrichtung tätig, studierte Traindl nach der Matura zwei Jahre lang Posaune am Wiener *Prayner-Konservatorium*, ehe er, der Frankophile, dem Wien zu eng war, sich einen lang gehegten Wunsch erfüllte und 1967 nach Paris übersiedelte. Dort setzte er sein Posaunen- und Theorie-Studium an der *Ecole Nationale Supérieure de Musique et de Danse Boulogne-Billancourt* fort und schloss dieses 1972 ab. Daneben wurde er Zeuge der gesellschaftspolitischen Umwälzungen im Zuge des Pariser Mai 1968, studierte von 1969 bis 71 zusätzlich an der *Sorbonne* Musikwissenschaft und verdingte sich mit diversen Jobs in Rhythm & Blues- und lateinamerikanischen Bands, in Chanson-Begleitensembles etc. 1971 fand er mit dem Eintritt in die *Machi Oul Big Band* des chilenischen Pianisten und Komponisten Manuel Villaroel, mit der es ihn auch 1973 ins Sauerland verschlug, Zugang zur Pariser Avantgarde-Jazz-Szene. In die er in der Folge tief eintauchte: Neben der bis etwa 1976 bestehenden Bigband, mit der er im Dezember 1975 eine LP aufnahm[8], wirkte er ab 1973 in Alan Silvas *Celestrial Communication Orchestra* mit, gleichzeitig in vielen anderen Formationen wie den Bigbands von Bernard Lubat, Didier Levallet und Jeff Gilson, dem Quartett von Daunik

Lazro (1976), sowie in Line-ups mit Steve Lacy, Kent Carter u. v. a. Mit dem 1975 gegründeten Quartett/Quintett *Armonicord* um den Saxophonisten Jouk Minor (der schon an Michel Portals CBS-Aufnahme *Splendid Yzlement* 1971 mitgewirkt und den Traindl bei Alan Silva kennen gelernt hatte) gastierte der Posaunist im März 1976 auch beim Wiener Festival *Euro-Avantgarde-Improvisationen*, das von Fritz Novotny kuratiert wurde. Im Juni 1977 wurde mit dieser Formation, der mit Odile Bailleux auch eine Cembalistin (!) angehörte, eine formidable LP eingespielt.[9]

Beinahe wäre Josef Traindl an jenem 22. April 1978 in Österreich also zu weiteren Schallplattenehren gekommen. Barabbas' Intention der Veröffentlichung des Mitschnitts des Nickelsdorfer Konzerts auf dem Eigenlabel *Motiva Records* – es hätte sich um die erste in der *Jazzgalerie* mitgeschnittene Produktion gehandelt – scheiterte freilich im letzten Produktionsstadium an Geldmangel und kam über mehrere Probepressungsexemplare nicht hinaus. Diese erlauben immerhin einen aufschlussreichen Blick auf seine musikalischen Vorstellungen der Post-*Masters*-Zeit.

Sechs Nummern sind auf dieser Beinahe-LP versammelt, mit Ausnahme der letzten – Mallis *Kolrabi* mit einem finalen Themenzitat des Barabbas'schen *Sonny Roller Skate*, einer Hommage an dessen Favoriten Sonny Rollins – handelt es sich dabei ausschließlich um Kompositionen des Leaders. Dass kein Stück ohne Themenmaterial auskommt, überrascht mittlerweile nicht mehr, sehr wohl hingegen ihre Realisierung: Barabbas ist kaum wiederzuerkennen. Der auf *Overground* und auch noch beim Grazer Konzert im Oktober 1974 von berstenden Sound-Energien strotzende Saxophonist scheint zum braven Mainstreamer mutiert. Geräuschklänge sind beinahe völlig verschwunden; ruhig spinnt er in der simplen melodischen Diktion der Themen seine improvisierenden, besser: variierenden Linien, denn diese lösen sich nur selten wirklich von den vorgegebenen Motiven ab, führen vielmehr nach kurzen, zaghaft anmutenden „Ausbruchsversuchen" immer wieder rasch zum Ausgangspunkt zurück, was den Stücken zwar Stringenz, Kompaktheit verleiht, aber doch unnatürlich schaumgebremst wirkt; der gehandicapte Josef Traindl tut es ihm – im Dialog wie im Solo – gleich. Hand in Hand mit diesem offensichtlichen materialgenetischen Rückschritt geht eine formale Konventionalisierung: Außer in *Spin-Off*, dessen Thema von drei Bläsern (Altsaxophon/Posaune/Sopransaxophon) exponiert wird, um anschließend Walter Malli als Vehikel für eine virtuose, aber kurze Improvisation zu dienen, stellen Barabbas und Traindl stets einträchtig – im Unisono oder in parallel geführten Intervallen – die Themen vor, kommen im Laufe des Stücks ein oder mehrere Male darauf zurück und beschließen dasselbe wieder damit – perfekte formale „Sandwiches", wie sie seit den 40er Jahren und bereits zuvor im Jazz in Überproduktion geliefert werden bzw. wurden.

Insbesondere Pechoc scheint sich in diesem Kontext hörbar unwohl zu fühlen. Gleichermaßen sparsam wie ziellos, ja, beinahe ratlos wirkend setzt er seine pedalunterstützten Akkorde; sein Spiel ähnelt bezeichnenderweise mehr jenem des Grazer Konzerts von 1961 als dem auf *Overground*; nur dann und wann werden die meist konsonanten Zusammenklänge in die Horizontale aufgeklappt, etwa um Themenmelodien zu repetieren. Ein

schaler, enttäuschender Nachgeschmack bleibt von *Athanor* zurück; die einst so selbstsicheren, expressiven Individualisten scheinen in einem formalen Prokrustesbett bewegungsunfähig geworden zu sein. Eines der Stücke, *Atlantis*, erblickte übrigens auf der aus Anlass des 20. Geburtstags der *Jazzgalerie Nickelsdorf* 1996 veröffentlichten CD als einziges spät, aber tatsächlich das Licht der Öffentlichkeit.

Exakt fünf Monate später, am 22. September 1978, sollte im Rahmen der ersten Nickelsdorfer *Avant-Jazztage*, dem Vorläufer des 1980 initiierten Festivals *Konfrontationen*, bei dem am Tag darauf auch die *Reform Art Unit*-Filialgruppe *Three Motions* mit Gast Horst Brückl auftrat, die LP bei einem weiteren *Athanor*-Konzerts präsentiert werden; vermutlich – auch da die LP nicht fertig produziert wurde – blieb es freilich bei der Ankündigung.[10] Laut den Aufzeichnungen von Hans Falb kam es erst ein Jahr später, am 22. September 1979, innerhalb der zweiten *Avant-Jazztage* zu einem weiteren Konzert[11], vermutlich mit Markus Pillhofer anstelle Pechocs, da sich dieser an keinen zweiten *Athanor*-Auftritt in der *Jazzgalerie* erinnern kann.

Das vermutlich letzte Konzert des Ensembles fand in veränderter Besetzung – mit Trompeter Sepp Mitterbauer neben Barabbas und Malli – am 19. Oktober 1980 im Wiener *Opus One* (I., Mahlerstraße 11) statt, und zwar im Anschluss an einen Auftritt von Fritz Novotny und Co. mit Stargast Sunny Murray, dem sich im weiteren Verlauf auch Barabbas und Malli beigesellten[12]; Horst Brückls Nickelsdorf-Auftritt im August 1980 ausgenommen, war dies die erste musikalische Wiederbegegnung mit Murray seit 1968. Daten weiterer *Athanor*-Performances sind nicht auf den Autor gekommen.

„Markus Pillhofer und ich hatten bereits jahrelang miteinander gespielt. Anfang der 70er Jahre rief mich seine Mutter an und fragte mich, ob ich ihrem Sohn Saxophonunterricht erteilen würde. Sein Vater Josef Pillhofer war mir bereits als Bildhauer bekannt und von mir als solcher geschätzt (...). Ich sagte zu, und da kam dieser junge Mann mit seinem Tenor und brachte, vor Aufregung vielleicht, keinen anständigen Ton hervor. So konzentrierte ich mich zuerst auf seine Atemtechnik, und siehe da, innerhalb kürzester Zeit hatte sein Ton Volumen. Dann begannen wir nach Noten zu üben und ich stellte fest, daß Markus die Noten viel besser lesen konnte als ich (...). So fragte ich ihn, ob er denn noch ein anderes Instrument spielen könne; ja, Klavier. Ich wußte, daß ich es da mit einem Talent zu tun hatte, und ich wollte ihn am Klavier hören. Als ich ihn dann tatsächlich hörte, er spielte mir Hindemith und Strawinsky vor, war ich sehr beeindruckt von seinem Vortrag und seinem ‚Ansatz', und die paar Hacker bei Hindemith, da er, wie er es sagte, schon lange nicht mehr geübt hatte, waren absolut nebensächlich. Ich forderte ihn auf, dann etwas zu improvisieren, und auch dies beeindruckte mich sofort, vielleicht sogar noch mehr. Sein Spiel erinnerte mich an Steve Kuhn und Paul Bley, die er allerdings nicht kannte. Doch Pechoc schätzte er. Damit war für mich klar, den lasse ich nicht mehr aus, der muß mit mir spielen und dies tat er dann bis '83/'84. Die Masters *waren für ihn bereits Standard und mit Mar-*

kus hatte ich einen Ausweg aus dieser Gassenhauerei und Wiener-schulischen Zerbröckelungstheoretisiererei."[13]

Letzterer Satz besitzt in Bezug auf Barabbas' Post-*Master*'sche Aktivitäten wohl programmatischen Charakter. Markus Pillhofer, geboren am 29. Juni 1952 in Wien[14], Sohn des Bildhauers Josef Pillhofer (* 1921), seines Zeichens Fritz-Wotruba-Schüler und Mitglied des *Art Club*, der in den 70er Jahren an der Grazer *Kunstgewerbeschule* lehrte, war abgesehen von Walter Malli jene personelle Konstante, die Barabbas' eigene Gruppen prägte. Mit 17 Jahren hatte er dem Klavierunterricht, den er u. a. bei der Ehefrau Hanns Eislers und am *Konservatorium* genossen hatte, aufgrund fehlender Motivation entsagt, nach drei Jahren Pause mutierte das Saxophon zum Objekt seiner musikalischen Begierde: Jene erste, einzige, nur wenige Minuten kurze Unterrichtsstunde im Jahre 1972 bei Barabbas, den er zuvor mit den *Masters* schon im *20er-Haus* und im *Arkadenhof* des Rathauses gehört hatte, verlief in seiner Erinnerung so:

„Ich habe mein Saxophon mitgebracht. (...) Es ist aber essenziell um Atmung und Körper[haltung] gegangen. (...) Das hat sich so abgespielt, dass ich – vor einem Spiegel stehend – einen roten Luftballon mit einem Atemzug aufblasen sollte. Barabbas hat mich (...) abgetastet, hat gesagt: ‚Ja, passt, du kannst Saxophon spielen', und dann haben wir schon über Kunst geredet und alles Mögliche andere."[15]

Obwohl Pillhofer, der damals Mathematik, später Architektur studierte, von Pechoc mehr aufgrund seiner seltsamen äußeren Erscheinung als aufgrund seines Klavierspiels beeindruckt war, obwohl er sich mit improvisierter Musik noch nie beschäftigt hatte, fühlte er sich dort sehr rasch *„zu Hause"*. Im selben Jahr wurde er Mitglied von Barabbas' vermutlich erster eigener Formation *Barabbas & [Sonnensymbol]*, und wirkte auch in anderen Pop-, Rock- und Jazzrock-Formationen, so ab 1977 in Jeff Bernards *World Ethnic Music Cooperative* an Saxophon, Klavier, E-Piano und E-Orgel mit. Etwa zur selben Zeit wie *Athanor*, im Jahr 1974, initiierte Barabbas das erste längerfristige Band-Projekt mit dem jungen Saxophonisten/Pianisten: *Rhythm & Breath* dürfte ebenfalls in Gestalt einer *Künstlerhaus*-Performance, am 14. August 1975, sein konzertantes Debüt gefeiert haben. Die RAU-Musiker Sepp Mitterbauer, mit dem Barabbas schon mehrere Jahre lang eine lose Sessiontätigkeit verband, und Fritz Kotrba, nun wieder aktiv, konstituierten neben den zwei Genannten diese Formation, dem Saxophonisten zufolge war anfangs zudem der schon im Zusammenhang mit *Public Music* erwähnte Bassist Helmuth Kemptner mit dabei. „Rhythm & Breath *[spielte] Rhythm & Blues, oder Soul, also richtig ‚funky', richtige ‚driving music'; mit dieser Gruppe wurde das Konzept aufgebaut, das dann bei* Athanor *durchkam"*, bilanziert Barabbas, der 1977 in New York auch mit Musikern der dortigen „Loft Scene" gejamt haben will[16], heute[17] und spielt damit offenbar auf die Rock- und Groove-Allusionen an, die auch auf der LP-Probepressung zu hören sind.

Rhythm & Breath bestand bis etwa 1979 und wurde von der im selben Jahr von Fritz Kotrba initiierten, aber Barabbas-dominierten Gruppe *M'Boom*, benannt nach einer afrikanischen Trommelfigur (und nicht nach Max Roachs gleichnamigem Percussion-Ensem-

ble), teilweise beerbt: *Rhythm & Breath* schrumpfte dafür lediglich um Pillhofer zum Trio. *M'Boom* gastierte am 22. Dezember 1979 in der Nickelsdorfer *Jazzgalerie*, rund einen Monat später in der *Technischen Universität Wien* (wieder zum Quartett ergänzt durch Markus Pillhofer an der Orgel) und absolvierte den letzten vom Autor registrierten Auftritt am 28. August 1980 im nordniederösterreichischen Litschau im Rahmen der zehntägigen Veranstaltungsreihe *Grenzzeichen*, wobei Mitterbauer unter dem Pseudonym Fesoy M'Tab antrat.[18] Die Gruppe bestand bis 1981, nachdem kurz zuvor noch Walter Malli den diesmal endgültig der Musik entsagenden Fritz Kotrba am Schlagzeug abgelöst hatte.

Beim selben Litschauer Festival trat drei Tage vor *M'Boom* eine weitere Barabbas-Gruppe in Aktion: das nach einer 1968 im Atelier am Salzgries (I. Bezirk) entstandenen Komposition des Altsaxophonisten benannte, um die Jahreswende 1978/79 gegründete Trio *Starlight*, bestehend aus ihm selbst, Markus Pillhofer (nun auch an Synthesizer und Ringmodulator) und dessen Schwester Susanna Surabaia (ihr Künstlername war vom Namen der indonesischen Stadt auf Java abgeleitet), einer Violinstudentin an der Wiener *Hochschule für Musik und darstellende Kunst*.[19]

„Starlight *war etwas Exquisites, ganz Besonderes*", erinnert sich Barabbas. *„Ich würde sagen, es war eine der besten Musik[en], die ich je gemacht habe (...). Es waren alles meine Kompositionen. Es war das erste Mal, daß wir wirklich ‚Programm-Musik' machten, Stück für Stück. Wir probten manche Stücke 30-, 40 mal, bis sie uns auf die Nerven gingen. Die Musik hatte etwas sehr Tragendes. (...)* Starlight *[war] die beste Gruppe unter dem Sternenhimmel nach den* Masters."[20] Wohin die konzeptionelle Tendenz angesichts derart exzessiver, bei den MoUJ niemals praktizierter, perfektionistischer Probentätigkeit ging, ist evident. Die Gruppe trat am 2. Mai 1981 in der Nickelsdorfer *Jazzgalerie*[21] und am 26. September desselben Jahres in der Wiener *Jazzspelunke* (VI., Dürergasse 3) auf und hatte bis 1983 Bestand, als Susanna Pillhofer heiratete. 1983/84 setzten Barabbas und Markus Pillhofer, der inzwischen als Toningenieur wie auch in Gruppen wie Stefan Webers *Drahdiwaberl* (als Akteur) und Peter Weibels *Noa Noa* tätig war, ihre Kooperation im Duo fort, schließlich trat der Alt-*Master*-Saxophonist nur mehr solo auf.[22]

Dass Barabbas das Auseinandergehen der für ihn offenbar nach wie vor unerreichten Stammformation sehr wohl als Verlust empfand, geht aus dem Namen einer anderen von ihm geleiteten Formation hervor: *The Breath of the Masters of Unorthodox Jazz* überschrieb er nostalgisch die aerophonen Duoperformances zweier „Ehemaliger", seiner selbst und Horst Brückls, mit dem er schon 1974 Duoaufnahmen (mit Barabbas am Fagott und Brückl am Kontrafagott!) gemacht hatte.[23] Die Konzertanzahl dürfte sich in dieser Konstellation freilich in Grenzen gehalten haben, einziger bekannter Auftritt ist jener in der Wiener *Jazzspelunke* am 28. April 1982.[24] Quasi eine Summe aus all diesen Erfahrungen zog Claus Barabbas Anfang März 1984, als er anlässlich der Eröffnung der Villacher *Galerie Upupa* – wie zu dieser Zeit auch Malli – eine Live-Malaktion von eigenen Kompositionen, ausgeführt von Brückl, Mitterbauer und den Geschwistern Pillhofer, kontrapunktieren ließ.[25]

3.2.2.5. Die Ex-*Masters* heute – Der Werdegang Walter Mallis

Trotz zahlreicher gemeinsamer Aktivitäten in verschiedensten Formationen verloren sich Barabbas, Brückl, Malli, Michlmayr und Pechoc relativ rasch aus den Augen. Richard Pechoc trat am 22. Jänner 1981, an jenem endgültigen Abschiedstag des *Kreises* wie der MoUJ, zum letzten Mal öffentlich auf. Seine kreativen Energien flossen nunmehr ausschließlich in die Malerei, während sich eine Gitarre, Banjo, Mandoline und Fidel spielende Tochter Judith Pechoc interessanterweise mit dem 1990 gegründeten, ganz der irischen Folk-Music gewidmeten Duo *The Wild Irish Lasses* über Österreichs Grenzen hinaus einen Namen machte. Barabbas trat noch bis Mitte der 80er Jahre im Duo mit Markus Pillhofer und dann auch solo in Wien und Kärnten auf[1], bis er 1986 Österreich verließ und – nach zwei Jahren auf Bali – 1989 in der südostaustralischen Kleinstadt Bendigo, 130 km nordwestlich von Melbourne im Bundesstaat Victoria gelegen, sesshaft wurde. Auch er, mittlerweile australischer Staatsbürger, widmet sich heute ausschließlich der bildenden Kunst. Toni Michlmayr trat am 1. Juli 1980 – nachdem er seit 1975 regelmäßig die Betriebssaisonen in Gerhard Bronners *Fledermaus-Bar* (I., Spiegelgasse 2) bestritten hatte – ein Engagement im direkt in der Residenz des Wiener Bürgermeisters befindlichen *Rathauskeller* an, um dort fortan bis in die 90er Jahre hinein an sechs Abenden in der Woche Wiener Salonmusik zum Besten zu geben, für die er Noten seines Vaters ausgrub, der in den 30ern ein eigenes Salonorchester geleitet hatte.[2] Als freier Improvisator trat er zum letzten Male im Jänner 1985 im Rahmen des 20-Jahr-Jubiläumsauftritts der *Reform Art Unit* in Erscheinung, ein Anniversarium, das mit ihm, dem nach wie vor regulären RAU-Drummer Malli, den Gästen Brückl und Franz Koglmann sowie dem im Publikum anwesenden Claus Barabbas[3] auch eine rudimentäre, inoffizielle *Masters*-Reunion bedeutete. Brückl nahm im September 1977 mit ebenjener RAU zwei Platten auf, wirkte im November 1980 im Rahmen des von Franz Koglmann und Ingrid Karl organisierten Festivals *Integrative Tendenzen in der Neuen Musik* im Trio *Higashiyama* von Giselher Smekal (mit dem römischen Drummer Alessio Alba) sowie im April 1983 am zweiten Veranstaltungsprojekt der *Wiener Musik-Galerie*, dem *Tatitu Tatatu*-Festival mit und betätigte sich bis in die zweite Hälfte der 80er Jahre hinein vor allem an der Seite Walter Mallis (MFSB, Duo-Auftritte) auch als Improvisator; etwa ab 1987 konzentrierte er sich ausschließlich auf seine beruflichen Aufgaben bei den *Grazer Philharmonikern*.

Einzig Walter Malli ging den mit den *Masters* eingeschlagenen Weg – wenn auch mit erratischen Resultaten – kontinuierlich bis zum heutigen Tag weiter. Im Gegensatz zu Barabbas und Pechoc überlagerten bei ihm die musikalischen Tätigkeiten letztlich die bildnerischen. Neben seinen Aktivitäten als Sopransaxophonist und Schlagzeuger in den Formationen *Reform Art Unit*, *Three Motions* und seiner *Bassoonery* leitete Malli um 1980 eine lose Laien- bis Dilettantengruppe mit dem programmatischen Namen *Chaos Brothers*, der unter anderem phasenweise die Schlagzeuger Stuart Matthews, Stefan Brodsky und Helmuth Kurz-Goldenstein (vom *Spontan Music Trio*) sowie Franz Koglmann, Josef Traindl, Sepp Mitterbauer, der Gitarrist Fritz Steiner und oft auch primär auf einem anderen künst-

lerischen Gebiet tätige Nichtmusiker angehörten, etwa der Kupferdrucker Kurt Zein. Die „konzeptionelle" Idee jener Gruppe war im Grunde die der *Wertfreien Musik*, die *Chaos Brothers* setzten also in gewisser Weise die „Steinbruchbespielung" von *Athanor* extern fort.

„Das Konzept war eigentlich das, daß wir ohne Konzept [gespielt haben], zum Spaß halt; aber das war kein richtiger Free Jazz, sondern da waren alle Elemente erlaubt. (...) Wenn einer klopfen wollte, hat er halt den Rhythmus geklopft, den er können hat, er war nicht verpflichtet, irgendeine musikalische Leistung zu erbringen, das war die Idee. (...) Musik, die nur gemacht wird, ohne daß sie einen künstlerischen Wert an sich anstrebt oder auch beansprucht. (...) Wir wollten ohne Belastung, der Belastung des Berufsmusizierens, der Belastung des instrumentalen ‚Könnens', was ja normalerweise eine Voraussetzung ist, [spielen]."[4] Und weiter: *„Wir wollten nichts Professionelles. Man kann natürlich sagen, das ist unbeholfen, dilettantisch – was es ja auch ist. Aber eben diese Elemente haben mir ja immer irgendwie gefallen. Es ist auch so, daß man unmöglich einen Laien imitieren kann, das geht einfach nicht. Ich kenne z. B. Leute, die waren so unrhythmisch, daß sie schon wieder so rhythmisch waren, daß das ein Musiker nicht mehr nachvollziehen kann. Wenn man das gelernt hat, kann man das nicht mehr machen. Das Lernen bedeutet ja auch gleichzeitig das Verlernen von Etwas, nämlich von Unvermögen"*[5], so Malli.

Ein Weg in Richtung einer musikalischen *Art brut* wurde hier also eingeschlagen, wenn auch nicht konsequent weiterverfolgt. Wohin dies jedoch sehr wohl führte, war jene von Malli präferierte Spielweise inszenierter Stümperhaftigkeit, prätendierten Dilettantismus[6], für die er später die Bezeichnung *Katatonische Musik* einführte. Der Begriff leitete sich von der „katatonischen Schizophrenie" ab, einer psychophysischen Befindlichkeit, die sich – laut *Fremdwörter-Duden* – in *„Krampfzuständen in der Muskulatur und Wahnideen"*[7] äußert, und die für Malli – übertragen auf die Musik – *„künstliche Steifheit, unswingenden Vortrag, teilweise traurige Intonation"* als Charakteristika implizierte. Folgerichtig sprach Malli dabei primär von einer *„verfremdeten Art der Interpretation"*, zu der *„von mir fast jede Art notierter Musik (...) herangezogen werden kann"*, und nicht vorrangig von „katatonischer Improvisation", die er gleichwohl praktizierte: *„Öffentlich habe ich dieses Konzept nur einmal mit dem ‚Steiner-Hans' am* Falter*-Fest nach kurzer Probe durchgezogen, sicher zum Befremden des dasigen Publikums"*, meinte Malli gleichenorts, in seinem Essay in der Ulrichsberger Jubiläumsschrift.[8]

Am 20. Juni 1979 nahm Malli in Villach mit dem afroamerikanischen Drummer George Brown, einem früheren Gefolgsmann u. a. Roland Kirks, Sonny Rollins' und Wes Montgomerys, auf Initiative des Produzenten Kassecker, den er zusammen mit Brown zwei Monate zuvor, am 21. April, bei einem Konzert des Clifford-Thornton-Ensembles in Nickelsdorf kennen gelernt hatte[9], die Duo-LP *Gorilla* auf, die neben drei Brown-Stücken ebenso viele von Malli enthielt: *His Knack*, *Mistfink B* und *Kitzeck*, Letzteres benannt nach dem Ort an der südsteirischen Weinstraße. Abgesehen von dieser musikalischen Eintags-, exakter: Zweitagsfliege (wie zu sehen sein wird) avancierte in diesen Jahren aber vor allem Franz Kogl-

mann zum Dreh- und Angelpunkt von Mallis Aktivitäten außerhalb der oben genannten Formationen: Die *„Zeit der Begegnungen"*, wie Malli sie später nannte[10], begann und verhalf ihm, der das Schlagzeug immer mehr zu Gunsten des Sopransaxophons vernachlässigte, zu langsam, aber stetig wachsender internationaler Reputation.

Durch Koglmann, der am 6. April 1979 mit dem damals 25-jährigen amerikanischen Gitarristen Eugene Chadbourne in der *Galerie nächst St. Stephan* konzertierte, stieß Walter Malli auf einen neuen Partner-Favoriten; mit beiden ging er Ende November, Anfang Dezember 1979 auf Trio-Tournee – seine allererste wirkliche Tournee! – durch Deutschland und Österreich. Ende August 1980 gastierte – wie Barabbas – auch Malli zweimal in Litschau: Im Duo mit George Brown und im Rahmen des vom Komponisten und RAU-Pianisten Giselher Smekal initiierten Quartetts *Zeitkapsel* mit dem ostdeutschen Schlagzeuger Günter „Baby" Sommer und – Koglmann. Gemeinsam mit dem Trompeter erarbeitete Malli in der Gruppe *Filmton* mit Renate Kocer und dem Filmemacher Karl Kowanz 1980–82 auch den Live-Ton zu des Letzteren Super-8-Opus *Ein Film ist eine Woche*.[11] 1982 gründete Koglmann gemeinsam mit Ingrid Karl die erwähnte *Wiener Musik-Galerie* und zog auch Walter Malli zu deren ambitionierten Veranstaltungen bei. Im Rahmen des ersten Festivals *Ex Tempore Wien '82* im April jenes Jahres – nach dem Vorbild der *Company Weeks* von Derek Bailey abgehalten – kam es so zu Begegnungen mit den europäischen Improvisationsgranden Tristan Honsinger, Radu Malfatti, Misha Mengelberg, Tony Oxley, Gianluigi Trovesi und Carlos Zingaro, exakt ein Jahr später – beim schon in den Ausführungen über Horst Brückl erwähnten *Tatitu Tatatu*-Festival (benannt nach dem 1982 gegründeten Quintett Koglmann/Malli/Traindl/Gus Nemeth/Jean-Louis Méchali, das seinen Namen Mallis Kater verdankte) – u. a. mit Derek Bailey und Ernst-Ludwig Petrowsky. Das im Rahmen letzterer Veranstaltung vorgestellte *Franz Koglmann Pipetet* inkludierte in seiner „Urbesetzung" auch Walter Malli, seine und des sich nun in Richtung Komposition umorientierenden Trompeters Wege trennten sich jedoch bald darauf.

Am 18. März 1983 gab Malli am Sopransaxophon sein erstes Wiener Solo-Konzert in der *Galerie Mana* (VII., Stuckgasse 4)[12], eine Usance, die er bis heute beibehalten hat, nicht ohne dabei zuweilen graphisch notierte Stücke von Anestis Logothetis und Kompositionen Gerhard Lampersbergs, dem er ebenfalls schon seit Ende der 50er Jahre verbunden war, ins Programm zu integrieren. Im selben Jahr 1983 wurde Malli zudem viertes Mitglied des von Bassklarinettist Hans Steiner gegründeten *Trio Trans* (mit Trompeter Paul Schwingenschlögl und Posaunist Jacques Nobili), das 1986 das eigens für diese Besetzung geschriebene Kammermusikstück *Georgica* von Lampersberg uraufführte.[13] 1985 beendete Malli – bedingt durch das Ende von *Three Motions* und der Nichtpräsenz der RAU – interimistisch seine Zusammenarbeit mit Fritz Novotny, Ende November desselben Jahres absolvierte er auf Einladung Ernst-Ludwig Petrowskys ein Gastspiel in der DDR mit Konzerten in Cottbus (mit Heiner Heinrich und Carlo Inderhees), Berlin, Magdeburg und Leipzig (mit Petrowsky und dem Bassisten Christoph Winckel[14]) und ließ sich von 1986 bis 1988 alljährlich etwa eine Woche lang u. a. an der Seite Paul Rutherfords und Maarten Altenas in Finnland hören –

eine Folge der Bekanntschaft mit dem saxophonistischen Stimmfachkollegen Harri Sjöström.

Das Jahr 1986 erwies sich für Malli jedoch nicht nur deshalb und auch nicht primär wegen des Duo-Konzerts mit Peter Kowald am 30. Mai im Wiener *WUK* (IX., Währinger Straße 59) als außerordentliches, sondern vielmehr aufgrund einer außermusikalischen Zäsur im bislang freiberuflichen Lebensweg: Am 5. Mai trat er *„als arbeitender Mensch"*, und zwar anfangs als Portier, in die Dienste der Gebäudeverwaltung des Schlosses Schönbrunn.[15] Seine missliche pekuniäre Situation ließ ihn diesen Schritt – nicht eben freiwillig – tun. Dergestalt nunmehr mit Arbeit ausgefüllt, bedeutete dies – mit der Ausnahme von happeningähnlichen Spontanzeichenaktionen, denen er im Rahmen konzertanter Auftritte zuweilen auch heute noch frönt – das Ende von Mallis Tätigkeit als bildender Künstler. Die letzten vollendeten „Stadtlandschaften" erwarb Otto Breicha für das Salzburger *Rupertinum*.[16]

An der im Jänner 1987 aufgenommenen Debüt-LP *ANT.ORT* des Ensembles *TON.ART* mit einer Gastnummer beteiligt, ging Walter Malli in den letzten November- und ersten Dezembertagen des Jahres 1988 mit dessen Bassisten Werner Dafeldecker und Bassklarinettisten Hans Steiner sowie dem Posaune blasenden Manager Paul Zauner und einem gewissen Sunny Murray am Schlagzeug auf Österreich-Tournee; zu Letzterem sollte sich der Kontakt fortan intensivieren. Der Name dieses fünfköpfigen Ensembles war der einer frühen Malli-Komposition: *Almost Meticulous*. Beim Einspielen für einen der Wiener Auftritte (im *Blue Tomato*, XV., Wurmsergasse 21) begab sich Entscheidendes: *„Ich habe irgendwann einmal eine Nagl-Maly-Platte gekauft, und da ist mir aufgefallen, daß der Gesang eine starke Ähnlichkeit hat mit der Art, wie der Albert Ayler spielt. Und dann habe ich mir in Gedanken immer vorgestellt, da könnte eigentlich Sunny Murray mitspielen, weil das hat so ein ähnliches Timing. Ich habe mir gedacht, daß es eigentlich interessant ist, daß es schon in den 20er Jahren so eine Art von Interpretation gegeben hat, wenngleich in einer anderen Kultur"*, holt Malli aus.[17] Und kommt auf den Punkt: *„Ich konnte mir gut vorstellen, daß der Sunny Murray gut zur Maly Nagl [paßt], das hat dieselbe Art des Vortrags der Melodie, das Vibrato, ihr kräftiger Gesang. (...) Dieses Feeling war irgendwie da. Und das hat mich sehr verblüfft. Wenn ich zugehört habe, hat in meinem Ohr immer der Sunny Murray gespielt. (...) Da habe ich gedacht, jetzt probiere ich einmal das aus. Er hat getrommelt, ich habe Sopran [gespielt], dann habe ich einmal nur Wienerlieder [gespielt], und da hat er so gespielt, daß ich mir gedacht habe, das ist genau das, was ich will. Und so ist diese Idee entstanden."*[18]

Bei der 1977 verstorbenen Maly Nagl handelte es sich um niemand Geringeren als eine der bekanntesten Wienerlied-Sängerinnen überhaupt. Mit dieser autochthonsten aller Wiener Musikgattungen, mit der er schon zu Zeiten der *Masters* durch Toni Michlmayrs Kompositionen für den Film *Das Zimmer der Sophie Baier* auf Tuchfühlung gekommen war, hatte sich Walter Malli schon lange Jahre hindurch als Hörer beschäftigt und dabei seiner Meinung nach erstaunliche Parallelen zur Spielweise Albert Aylers konstatiert. Dass von die-

sem der Schritt zur aurikularen Assoziation von Murrays Spielweise, seinerseits 1964/65 regulärer Drummer Aylers, nicht weit war, liegt auf der Hand.[19]

„Dann irgendwann habe ich mir Noten beschafft, und damit hat es angefangen. Bei mir fängt alles mit Noten an, weil ich kann ohne Noten nichts anfangen. Ich dachte mir, jetzt muß ich das Zeug einmal durchspielen."[20] Der zweite Zitatsatz zeigt, welch erstaunliche Metamorphose auch Mallis musikalisches Denken durchgemacht hat; zwanzig Jahre zuvor hätte er wohl exakt Gegenteiliges verlautbaren lassen. Die Noten, die sich Malli wenige Monate vor diesem Konzert im *Blue Tomato* 1988 leihweise angeeignet hatte, entstammten der großen Wienerlieder-Sammlung Karl Hodinas.[21] Dass nun die Lied-Interpretation im Zusammenspiel von Sopransaxophon und freiem Schlagzeugpuls sich exakt so gerierte, wie es in Mallis innerem Ohr angeklungen war (was auch als Bestätigung der Beeinflussung durch Murray gesehen werden kann), sollte nicht folgenlos bleiben. Vor allem förderte es die Beschäftigung mit dem neuen Material selbst. Vier Monate nach einer Tour mit *TON.ART* durch Est- und Lettland im Juni 1990 nahm Malli im *Schlosstheater Schönbrunn* im Duo mit Werner Dafeldecker seine erste CD auf: *Vrhunec* entlehnte ihren Titel einer nach dem slowenischen Wortäquivalent für „Gipfelpunkt" benannten Malli-Komposition. Neben dieser fanden sich auf dem Tonträger die Uralt-Piecen *Almost Meticulous*, *Wounded Heart* und *Wossara Seif*, deren Altblockflötenstimmen originalgetreu, freilich im *Tempo rubato* nachvollzogen wurden, sowie *Tango Karfiol* und *Wünschelrute* aus den 70ern. Nebst zwei bekannten Wienerliedern, Ferry Andrées (1899–1967) *Amal geht's no* und Fritz Wolferls (1899–1974), des früheren Gemahls Maly Nagls[22], *I häng an meiner Weanastadt*, ersteres sogar in zwei Versionen. Beide wurden von Malli sehr frei und originär interpretiert, ohne dass man freilich bereits von Variation hätte sprechen können; nur das Schlussstück, die zweite Version von *Amal geht's no*, enthielt am Ende einige wenige frei improvisierte Sekunden. Der Sugus, Kern dieser CD steckte freilich in Stücken wie dem initialen *Wounded Heart* oder dem miniaturhaften, nur 19-sekündigen *Vrhunec*. In ihnen manifestierte sich erstmals nachdrücklich Walter Mallis unnachahmlicher saxophonistischer Personalstil, der sich beinahe sämtlicher Reminiszenzen an seine jazzoiden Wurzeln – auf der CD durch Stücke von Ornette Coleman und Eric Dolphy präsent – entledigt hatte.

Und dieser Personalstil integrierte nun alles, womit sich Malli seit etwa 1973, besonders aber seit dem Ende der MoUJ zunehmend beschäftigt hatte: Steve Lacys extreme Registerhöhen; die „katatonische" rhythmische Sperrigkeit, Verkrampftheit; als sparsame, expressive Einzelereignisse gesetzte, durch distinkte Klangfarben und bizarre Intervallik charakterisierte, fragile Klänge à la Webern; und jene mürbe, überreife melodische Sinnlichkeit Bergs und Schönbergs, die diese im partiellen Rekurs auf autochthone Volksmusik, nicht zuletzt das Wienerlied oder den Walzer[23] (man denke an Bergs *Violinkonzert*) im gleichen Traditionsboden verwurzelt zeigen – was Michlmayr 1969 intuitiv ahnte, von Malli aber, der durch eigene Beschäftigung nunmehr beide Seiten in praktischer Hinsicht kannte, erstmals schlüssig nachvollzogen wurde. Nicht von ungefähr sprach Klaus Nüchtern von der *„Wienerisch-weinseligen Melancholie"* in Mallis Spiel[24]; quasi-violineskes Vibrato verstärkte

diesen Eindruck. Ein Kreis schloss sich. Nach Ansicht des Autors ist *Vrhunec* die Musik zum Begriff: 21 Jahre nachdem Michlmayr erstmals von einer *Wiener Schule Freiimprovisierter Musik* gesprochen hatte, im Oktober 1990, wurde dieser Formulierung erstmals von einem seiner Mitstreiter – im positivsten Sinn – musikalisch entsprochen.

Neben der Mitwirkung in der für ihn ungewohnten Umgebung der Wiener Dancefloor- und Rap-Band *HipHop Finger* (über die 1985 von Chrono Popp gegründete, 1999 revitalisierte Bigband *Soulfinger*), die sich mit der Produktion einer Mini-Disc gleichen Namens im August 1990 vorstellte, weitere Tonträger folgen ließ[25] und im Zuge ihres internationalen Höhenflugs den Namen Walter Mallis – als Mitkomponist des Hits *Boundaries* – sogar auf europäischen Acid-Jazz-Samplern verbreitete[26], blieb die Beschäftigung mit dem Wienerlied bis heute eines seiner Hauptanliegen. Nachdem er ab 1991 in einer Reihe von Konzerten im *B.A.C.H.* (XVI., Bachgasse 21) mit dem Pianisten Oskar Aichinger die Materialexploration fortgesetzt hatte und im November 1992 die überfällige Einspielung eines Tonträgers mit Eugene Chadbourne (der ihn im Jänner/Februar 1990 eingeladen hatte, an einer Europa-Tournee mit *Camper van Chadbourne* teilzunehmen) in Gestalt von *Hot Burritto #2* erfolgt war, konnte Malli am 29. April 1994 beim Ulrichsberger *Kaleidophon* seine – im Interview mit Reno Barth 1992 deklarierten[27] – personellen wie musikalischen Idealvorstellungen realisieren: im frei improvisierenden Quartett mit Eugene Chadbourne, Peter Kowald und Sunny Murray Wienerlieder erklingen zu lassen.[28] Mit einer veränderten, wohl aber ähnlich idealen Viererbesetzung – mit Saxophonist Max Nagl, Oskar Aichinger und Sunny Murray – präsentierte sich Malli, der durch die Zuerkennung des mit 100.000 Schilling dotierten *Würdigungspreises für Musik* der Republik Österreich 1993 sowie den in Ulrichsberg erstmals gezeigten Film *Malli – artist in residence* von Peter Zach 1994 zu beträchtlicher Publizität gelangte, am 15. September desselben Jahres in der *Szene Wien* (XI., Hauffgasse 26) unter dem Motto *Malli-Nagl-Quartet plays the music of Maly Nagl* im durchaus adäquaten Rahmen des Wienerlied-Festivals *Herz Ton Wien*.[29]

Walter Malli ist es ohne Zweifel tatsächlich gelungen, in der sehr persönlichen Weiterentwicklung, Transzendierung der frei improvisatorisch erarbeiteten Mittel und der Einschmelzung lokaler – volksmusikalischer wie „klassischer" – Materialressourcen seine ureigene musikalische Identität als Wien-sozialisierter Steirer zu finden.

3.2.3. Resümee

Vergleicht man die in Kapitel 2.1 in groben Zügen skizzierten Entwicklungslinien der frei improvisierten Musik Europas mit jenen der *Masters of Unorthodox Jazz*, so stechen erst einmal auffällige Parallelen ins Auge: Schon jahrgangsmäßig reihen sich die fünf Musiker reibungslos ein. Derek Bailey (*1930), Werner Lüdi (1936–2000), Manfred Schoof (*1936), Gunter Hampel (*1937), Fred van Hove (*1937), Alexander von Schlippenbach (*1938), François Tusques (*1938), Tony Oxley (*1938), John Stevens (1940–1994), Irène Schweizer

(*1941), Peter Brötzmann (*1941), Han Bennink (*1942), Conny Bauer (*1943), Radu Malfatti (*1943), Evan Parker (*1944), Peter Kowald (1944–2002), Willem Breuker (*1944) und Paul Lovens (*1949) nehmen Michlmayr (*1931), Pechoc (*1939), Brückl (*1940), Malli (*1940) und Barabbas (*1943) anstandslos als Generationskollegen in ihre Mitte.

Als die *Masters of Unorthodox Jazz* am 22. Juni 1966 erstmals nachhaltig an die Öffentlichkeit traten, taten sie dies faktisch im Gleichschritt mit den oben angeführten Musikern: Der Eintagsfliegencharakter des *Forum Stadtpark*-Konzerts 1961 legt den Schluss nahe, dass sich erst Mitte der 60er Jahre die gesellschaftlichen Rezeptionsbedingungen so geändert hatten, dass sich die schon mehrere Jahre lang im Untergrund erklingende Musik zu diesem Zeitpunkt ihren Weg ans Licht der Öffentlichkeit bahnen konnte. Dank des Umstands, dass der Free Jazz plötzlich in vieler Munde war, konnte nun auch das Publikum den skurrilen, anarchischen, *unorthodoxen* Jazz kontextuell einordnen, schubladieren, etikettieren. Die „Verrückten" schienen kein singuläres Phänomen mehr darzustellen, sondern waren Teil einer Avantgarde-Bewegung, die international hohe Wellen schlug (man vergleiche beispielsweise die einschlägige Artikelflut im *Jazzpodium* Mitte der 60er Jahre). Auch wenn die Wiener ihre improvisatorische Praxis autonom von parallelen Tendenzen im Ausland entwickelten, so dürfte es ihnen doch nur im Kontext dieser Ereignisse möglich gewesen sein, öffentliche Aufmerksamkeit zu erregen. Barabbas', Mallis und Pechocs musikalischer Energiestrom bedurfte eines überregionalen Impetus, um an die Oberfläche durchzubrechen und nicht weiterhin im Untergrund abwartende Mäander zu ziehen, wo er höchstwahrscheinlich früher oder später versickert oder – Mallis Liebäugeleien sind diesbezüglich ein Indiz – in den etablierten, traditionstreuen Jazzbetrieb eingemündet wäre.

Wie die meisten europäischen Freiimprovisatoren distanzierten sich die *Masters* verbal und terminologisch vom Jazz-Mutterland USA; wie diese überließen sie in der Anfangsphase bei weitestgehender Aussparung prädeterminierter Strukturen die Musik gänzlich der freien Assoziationslust, nachzuvollziehen anhand der Konzertmitschnitte von 1966 bis 68 und prototypisch konserviert in den als *Overground* und *Vienna Jazz Avantgarde* veröffentlichten Aufnahmen von 1969/70. Wie ihre außerösterreichischen Kollegen begannen die Wiener ab Anfang der 70er Jahre zudem, den archaischen, wilden Improvisationsfluss zu regulieren, indem sie zunehmend auf memoriertes (Barabbas) oder notiertes Material (Michlmayr, später ansatzweise Malli) zurückgriffen. Jene Formationen, denen diese drei Musiker als Leader oder Namensgeber vorstanden – *Athanor*, *Starlight* & Co. bzw. Michlmayrs *Jazzkapelle* respektive *Malli's Free Samba Bassoonery* –, ließen als gegenüber dem demokratischen *Masters*-Gruppenkontext „ungebremste" Ausprägungen der individuellen musikalischen Vorstellungen diese Umorientierung noch augenfälliger hervortreten.

Andere Entwicklungsfaktoren freilich koinzidierten keineswegs: Der wohl wesentlichste Unterschied zu „Resteuropa" war der mitnichten korrespondierende Beginn der einschlägigen Aktivitäten. Schon im Herbst 1956 extemporierten Malli und Pechoc in spielerischer Annäherung an den modernen Jazz am Piano; Toni Michlmayr hatte damit – unter ande-

ren Vorzeichen – gar noch zwei Jahre früher begonnen. Der Autor setzt den tatsächlichen Beginn der „freien Improvisation" in Wien zu dem Zeitpunkt an, als sich diese beiden personellen Entwicklungslinien 1958 erstmals überschnitten, in jenem Jahr also, in dem Ornette Coleman in Los Angeles seine erste Schallplatte einspielte, deren Titel *Something Else!* erst vorsichtig und vage die Dinge, die da kommen sollten, ankündigte. Die Partizipation des Berufsmusikers Michlmayr am freien Sessiongeschehen enthob dieses erstmals den Sphären eines sich mangels (instrumentaltechnischer) Alternativen zu einem Gutteil auch zufällig ergebenden, weder systematisch exerzierten noch bewusst gesteuerten „Herumprobierens". Ab 1958 lässt sich nach Meinung des Autors in Wien tatsächlich von „Free Jazz"-Versuchen sprechen.

Beim allerersten öffentlichen Konzert im Mai 1961 in Graz demonstrierten Fleck, Malli und Pechoc eine nach wie vor tiefe idiomatische Verwurzelung im modernen Jazz, der intensiv rezipiert wurde. Nach Ansicht des Autors sind es im Wesentlichen zwei Gründe, die sich zur Klärung der Frage anführen lassen, weshalb dieses im europäischen Vergleich – mit Ausnahme Joe Harriotts – exzeptionell frühe Free-Jazz-Konzert bloß Episode blieb. Der erste liegt bei den Musikern selbst: im mangelnden instrumentalen Niveau, dem fehlenden musikalischen Profil sowie dem Nichtvorhandensein eines bewusst verfolgten Konzepts. Abgesehen davon scheinen – als zweite Begründung – die *Forum-Stadtpark*-Besucher 1961 allzu voraussetzungslos und unvermittelt auf neues, ungewohntes Terrain geführt worden zu sein, trotzdem gerade Graz damals die vielleicht modernste Jazzstadt Österreichs war und dort immerhin schon Dieter Glawischnig und Ewald Oberleitner im privaten Rahmen mit freier Improvisation experimentierten. Die österreichische Jazzszene war in den 60er Jahren (wie wohl auch allgemein die hiesige Kulturlandschaft) konservativer als in den meisten anderen europäischen Zentren; die bekanntesten, kreativsten und innovativsten Köpfe des heimischen Jazz weilten außer Landes, Free Jazz fand prinzipiell nicht statt, wurde erst relativ spät und auch dann nur vereinzelt wirklich rezipiert und praktiziert: Erst Ende der 60er Jahre begann in Graz Eje Thelin zu wirken, formierten sich in Wien andere frei improvisierende Ensembles (z. B. das *Spontan Music Trio* im Oktober 1970), zu einem Zeitpunkt also, als sich in Deutschland oder Großbritannien schon längst eigene „Dialekte" dieser Musik zu entwickeln begonnen hatten. Bis dahin standen *Masters* und *Reform Art Unit* – mit der kaum an die Öffentlichkeit dringenden Ausnahme Glawischnigs und Oberleitners – allein auf weiter Flur, sie experimentierten praktisch isoliert in einem nationalen Szene-Vakuum. Wobei die hohe Reibungsträchtigkeit der kompromisslosen Musik mit dem besonders innovationsfeindlichen Szene-Umfeld die Musiker umso unerschütterlicher von der Eigenständigkeit ihrer Methode, der Präzedenzlosigkeit ihrer Musik überzeugte. In diesem Sinne scheint es nicht übertrieben, die Radikalität der *Masters of Unorthodox Jazz* und ihrer Vorläufer – wie es auch Michlmayr und Koglmann formuliert haben[1] – als musikalisches Pendant zum Wiener *Aktionismus* zu lesen: *„Die Moderne war seit den Tagen des Austrofaschismus von Österreich fern gehalten worden"*, schreibt Armin Thurnher im Hinblick auf die Geschichte der *Wiener Festwochen*, als hätte er dabei die *Masters* im Sinn,

„was zur Folge hatte, dass nur zwei Formen von Kultur denkbar waren: restaurativer Mainstream mit der ideologischen Funktion, Österreich als Kulturnation zu etablieren; und zweitens das, was davon abwich. Abweichendes hatte keine Bühne, keine Aufgabe, keine Funktion. Es war als Avantgarde an den Rand gedrängt; das bekannt ungesunde muffige Nachkriegsklima erzeugte eine um so aggressivere Avantgarde, die ihre Aufsässigkeit aber nicht in politische Aggression ummünzte, sondern eine österreichische, apolitische Spielart entwickelte."[2]

Angesichts dieser rauen Zeitumstände bedurfte es einer geschützten Werkstätte, eines freien Improvisationslabors, in dem sich die Musik unbehindert von äußeren Unbilden entwickeln konnte: Die Jahre der ungezwungenen Sessiontätigkeit in der *Galerie zum roten Apfel* bedeuteten eine Zeit der musikalischen Selbst- und Partnerfindung (Barabbas, Fahsl, Fleck) und der Autor stellt die These auf, dass die Experimente Mallis und Pechocs ohne jenen Ort des Rückzugs wohl kaum jemals, zumindest nicht in der späteren personellen Konstellation der *Masters of Unorthodox Jazz*, an die Öffentlichkeit gedrungen wären. Die instrumentale Praxis gelangte erst in der Galerie auf eine Ebene, von der aus ernst zu nehmende, substanzielle Entwicklungsschritte möglich waren. Nachdem sich die Gruppe 1964 im Quartettformat konstituiert hatten, standen spätestens im Juni 1966, als sie Bühnenpremiere feierte, die grundlegenden Charakteristika der Ausdrucksweisen der drei initialen Partizipanten fest.

Das Substrat und Bezugsfeld dieser Musiker – und hier kommen wir zu einem weiteren wichtigen Unterschied zum europäischen Free Jazz – war indessen dasselbe geblieben, hatte auch kaum Veränderungen erfahren, als diese Ausdrucksweisen 1969/70 auf Schallplatten gebannt wurden, und behielt bis heute Gültigkeit: der moderne Jazz vor 1960. Ein näherer Blick bestätigt dies: Mit Ausnahme Mallis, der sein Nahverhältnis zu Sunny Murray auch explizit verbalisierte, weisen sämtliche *Masters* den US-Free-Jazz mit wenigen Ausnahmen als Einflussfaktor zurück. Pechoc erstaunt mit der Aussage: *„Cecil Taylor hat mir nie besonders zugesagt"*, und nennt stattdessen Thelonious Monk, Clifford Brown, Dizzy Gillespie, sogar Teddy Wilson und Art Tatum als solche, für die er sich in den 60er und 70er Jahren begeisterte. Heute belegt er seinen Plattenteller am liebsten mit West-Coast-Jazz-Scheiben.[3] Malli oszilliert zwischen Sonny Rollins, Madonna, Maly Nagl und Murray, Barabbas hält Hinweisen auf Stilzitate Aylers (denn er dennoch gerne hörte) entgegen, Rollins und Coleman Hawkins wären stets die ihn am meisten beeindruckenden Saxophonisten und Monk DER Mann am Piano gewesen.[4] Auch Michlmayr, der ohnehin in der „orthodoxen" Jazzszene verankerte Bassist, gibt zu Protokoll, er habe seinen frei improvisierenden Kontrabass-Kollegen, etwa Charlie Haden oder Gary Peacock, *„nie bewußt zugehört"*[5], Horst Brückl hatte dazu dank seines im Jazz exotischen Aerophons so gut wie keine Möglichkeit, geht andererseits in seiner Präferenz für den Jazz der 50er Jahre ebenfalls mit den anderen konform. Auf der aurikularen Grundlage dieser Musik hatten Malli und Pechoc und die anderen frei zu extemporieren, sie hatten sie „unorthodox" zu imitieren begonnen; ihre Ausgangssituation war damit in dieser Hinsicht jener der amerika-

nischen Innovatoren ähnlich – und grundlegend verschieden von jener der meisten Europäer, die ein paar Jahre später erst über die anfängliche Imitation und spätere Kritik des „New Thing" zur freien Improvisation fanden. Im Werdegang der *Masters*-Musiker blieb dieser Entwicklungsschritt ausgespart. Ihr Interessengebiet war und blieb der moderne Jazz der 50er Jahre, den man – mit dem anfangs eher graduellen als prinzipiellen Unterschied der intuitiven statt gebundenen Improvisation – selbst praktiziert hatte, und dessen Grammatik organisch und kontinuierlich, ohne bewussten Bruch weiterentwickelt wurde. Erst Mitte der 60er Jahre holte sie die Zeit ein.

In diesem Umstand dürfte paradoxerweise auch eine Begründung für die – trotz verbaler Independenzbeteuerungen – ohrenfällige idiomatische und gestische Nähe der *Masters*-Musik zum afroamerikanischen Free Jazz liegen. Den Wiener Musikern, die sich vom Ornette Coleman, Cecil Taylor & Co. nicht inspirieren, sondern vielmehr nur bestätigen ließen, lag – in der Gewissheit ihres autonomen, vorbildlosen Entwicklungsgangs – der Gedanke der Notwendigkeit einer musikimmanenten Distanzierung ob möglicher Similaritäten a priori fern. Die Musik, die sich anschickte, unter „Free Jazz" schubladiert zu werden, berührte und beschäftigte sie – mit Ausnahmen (Malli und Barabbas) – kaum. So resultierte wahrscheinlich gerade aus dem „vorzeitigen" Start der Wiener Freiimprovisatoren, aus der großen ideellen Distanz, ein späteres Nahverhältnis zu jenen akustischen Erscheinungen, von denen sich die Europäer wegbewegten und lossagten – die MoUJ sahen auf musikalischer Ebene keine Veranlassung dazu, da sie in ihrem Selbstverständnis schlicht und einfach niemals dort gewesen waren. Schon Bert Noglik hat indessen im Zuge seiner Analysen der europäischen Improvisationslandschaften darauf hingewiesen, *„daß Selbstverständnis und musikalisches Resultat im Grad der Übereinstimmung schwanken können"*[6].

Ein weiteres prägendes Spezifikum eignete der musikalischen Ästhetik der *Masters*: Der instrumentale Zugriff Barabbas', Mallis und Pechocs war kein direkter, eindimensional musikalischer, sondern ein mehrschichtiger, gebrochener, wobei die zeichnerische Primärtätigkeit die Reflexionsfläche darstellte. Musik und Malerei gingen stets parallel, gerierten sich – nach der „Emanzipation" der musikalischen Praxis mit dem ersten MoUJ-Konzert – als zwei korrelierende Seiten derselben künstlerischen Ausdrucksambitionen. Für die Musik bedeutete dies weniger die direkte Übernahme von korrespondierenden Techniken (ansatzweise bei Barabbas und Pechoc konstatierbar) und Formen aus der Malerei als vielmehr eine offenere, von musikalischen Direktiven unbeschwerte Herangehensweise, eine a priori völlig autonome, nonchalante Grundeinstellung – und zwar existenziell wie ideell: Keiner der drei war auf die Generierung von Musik ökonomisch angewiesen, eine Tatsache, die jenen von Auflagen, Verpflichtungen, Beschränkungen gänzlich freien experimentellen Rahmen ermöglichte, in dem ausschließlich das den Instrumenten entlockt wurde, was ihnen vom jeweiligen Spieler entlockt werden wollte. Und: Mit jenen Experimenten sollte nicht unbedingt „musikalischen", (im weitesten Sinn) ästhetisch-künstlerischen Kriterien Genüge getan werden (dies galt für die Primärtätigkeit der Malerei), sondern vorrangig

spielerisch-intuitiven Spaß- und Lustprinzipien; an eine potenzielle Öffentlichkeit dachte man anfangs nicht. Waren Malli und Co. anfangs auf Privatwohnungen zur Musikproduktion angewiesen, so sahen sich zwischen 1959 und 1965 die beiden Zweige „künstlerischer" Expression in der *Galerie zum roten Apfel* auch räumlich vereint.

Nur scheinbar paradox mutet in diesem Zusammenhang der Umstand an, dass Malli, Pechoc und Barabbas (sowie weiters Fleck) musikalisch ihrer Zeit weit voraus waren, während sie sich in ihren naturalistischen Zeichnungen und Malereien – nach der zweijährigen tachistischen Periode 1958–60, deren Techniken tatsächlich bestens mit der Praxis der freien Improvisation korrespondierten – scheinbar konservativ gaben. Ihre Entscheidung, gegenständlich zu zeichnen, die insbesondere Malli und Pechoc eine prominentere Stellung in Österreichs Nachkriegskunstgeschichte gekostet haben dürfte, zeugte angesichts des damaligen Avantgarde-Dogmas des *Informel* jedoch genauso vom Mut zum Alleingang, gegen den Strom zu schwimmen. Und von der unbeirrbaren Selbstsicherheit, die schon damals ihre künstlerischen Aktivitäten auf beiden Gebieten lenkte.

Das genannte Spezifikum des gebrochenen musikalischen Zugangs zeitigte auch in anderer Hinsicht Folgen: Es dürfte eine wesentliche Ursache dafür gewesen sein, dass die Rezeption und Kenntnisnahme der *Masters* marginal blieb. Auch wenn Franz Koglmann schildert, dass Malli und Barabbas Anfang der 70er Jahre die Malerei „satt" hatten und den Wunsch, Berufsmusiker zu sein, verspürten, so verfolgten sie und ihre Kollegen die musikalischen Aktivitäten, die Organisation von Konzerten etc., doch nie mit derselben Energie wie ihre Ausstellungstätigkeit. Auch Quasi-Manager Michlmayr konnte – als Berufsmusiker mit vielfältigen anderen Aufgaben – nicht mit ausschließlichem Nachdruck die Öffentlichkeitsarbeit betreiben. Dass vier Konzerte pro Jahr (nur einmal, 1970, erreicht) das absolute Maximum an Auftritten blieben, spricht Bände. Vor allem aber vermisst man eines in der Konzert-Chronologie der *Masters:* Auslandsengagements. Die konstante Abstinenz von nichtösterreichischen Bühnen war und ist zweifellos ein Hauptgrund für das Informationsdefizit, das international, aber auch in Österreich (wo sich Anerkennung nicht selten erst über Auslandserfolge einstellt) in Bezug auf die *Masters* besteht. Andererseits versperrte das Selbstverständnis des Quintetts als klandestiner, hermetischer Kreis (aus dem selbst andere österreichische Musiker wie Franz Koglmann oder Fritz Novotny ausgeschlossen blieben) und das teilweise in offene Ablehnung mündende Desinteresse an anderen europäischen Free-Jazz-Richtungen den nahe liegenden Weg, selbst Kontakte zu knüpfen, internationale Kooperationen einzugehen, Gastmusiker aus Deutschland, den Niederlanden, Großbritannien oder einem anderen Land zum grenzüberschreitenden Austausch einzuladen. Die *Masters* verspürten keinerlei Bedürfnis der Kommunikation mit europäischen „Kollegen" (ein Terminus, den sie vermutlich abgelehnt hätten); sie musizierten zumindest ab 1969, dem Jahr der ersten Erfolge, in selbst gewählter Exklusivität, die auch einer Selbstisolierung gleichkam, und genügten sich selbst.

Beim einzigen wirklichen „Internationalisierungs-Vorstoß" der *Masters* – bezeichnenderweise in den USA, dem respektierten Mutterland des Jazz lanciert – war ihnen das

Glück nicht hold: Die Verhandlungen mit *ESP Records*-Boss Bernard Stollman versandeten. Die tatsächlich realisierten Plattenproduktionen entsprangen Einzelinitiativen Barabbas'; niemand konnte und wollte die Zeit aufbringen, die *Masters* wirklich zu „pushen". Obgleich sich entsprechende Investitionen – nach Meinung des Autors – mit hoher Wahrscheinlichkeit gelohnt hätten: Neben der musikalischen Qualität hätte für ein zumindest kurzfristiges internationales Reüssieren auch das gerade in seiner Exzentrik attraktive Erscheinungsbild der *Masters* sowie ihr Background als bildende Künstler gesprochen. In anderer Hinsicht schienen die Prämissen ebenfalls denkbar günstig: Ab 1969 stärkte eine regelrechte, teilweise weniger aus Musik- als Kunstkritikern bestehende Journalisten-Lobby den Wiener Avantgardisten medial den Rücken, und zwar in einem Ausmaß, in dem dies in jenen Jahren wohl österreichweit keine anderen (Jazz-)Formationen erfuhren. Ruediger Engerth in den *Salzburger Nachrichten* machte den Anfang, Claus Pack von der *Presse* folgte; beide platzierten auch im *Jazzpodium* wiederholt Artikel über die *Masters*. Neben diesen beiden Publicitygaranten traten zudem phasenweise Karlheinz Roschitz im *Kurier*, Peter Baum als Berichterstatter der *Oberösterreichischen Nachrichten*, Heinz Czadek im polnischen *Jazz Forum* sowie wechselnde Skribenten in der *Arbeiter-Zeitung* als aufgeschlossene mediale Begleiter in Erscheinung. Nein, die *Masters* waren keine Musiker, auf die sich der romantische Topos der von den Medien ignorierten, verkannten Künstler anwenden ließe. Womit sich eine weitere Antwort auf die Frage nach der Ursache für den geringen Bekanntheitsgrad und das umso stärker mythenumrankte Bild der MoUJ ergibt: War die zumeist ohne wirklichen Ehrgeiz verfolgte Öffentlichkeitsarbeit und der so durch die seltenen Auftritte entstandene (musikalische) Informationsmangel die eine Ursache für den undurchsichtigen, widersprüchlichen Nebelschleier, der die historischen Fakten verdeckt(e) oder zumindest verzerrt(e), so lag deren zweite noch näher bei den Musikern. Die relativierende Distanz, die ihrer Perspektive, jener der musizierenden Maler, innewohnte, implizierte zumindest bis zum Band-Eintritt Michlmayrs ein geringes Eigeninteresse an einer exakten historisch-chronologischen Dokumentation des Werdegangs. Die disparaten Datierungen des Grazer Konzerts sowie der *Masters*-Gründung seien als Paradigmen dieses beiläufigen Umgangs mit der als unwichtig angesehenen eigenen Geschichte in Erinnerung gerufen: Die verwirrende Reichhaltigkeit der chronologischen Varianten geht in den meisten Fällen eindeutig auf die Partizipanten selbst zurück.

In der Replik auf die solcherart bereits teilbeantwortete Frage nach der „europäischen" Identität der Musik der *Masters* sind zwei Ebenen zu unterscheiden.

Einerseits ist da die ideelle, terminologische. Gleich sich konzentrisch um die fokussierte Frage nach innen verjüngenden Kreisen lassen sich drei jeweils spezifischer werdende Stufen der persönlichen Profilgewinnung durch verbale Distanzbekundungen feststellen: eine erste Protestäußerung Ende der 50er Jahre, allgemein gegen das (katholische) Establishment gerichtet: die Konvertierung Pechocs und Mallis zum Islam, später zur Baha'i-Religion. Eine zweite zur demonstrativen, begrifflichen Abhebung von der „konventionellen",

die Tradition perpetuierenden Jazzszene: Die (spätestens) 1966 offiziell im Bandnamen proklamierte Bezeichnung *unorthodox Jazz* implizierte, dass sich Malli und Co. keineswegs als revolutionäre jazzmusikalische Ikonoklasten verstanden; sie waren einfach die, deren Jazzmusik von den gängigen Versionen etwas, allerdings zunehmend abwich – „Jazz" verstand sich gleichwohl noch immer als akzentuiert. Zum Dritten Michlmayrs Begriffskonstrukt der *(Begründer der) Wiener Schule Freiimprovisierter Musik*, 1969 erstmals öffentlich verkündet: Dieses richtete sich nun explizit dagegen, die Musik der *Masters* verallgemeinernd mit anderen freien Musikrichtungen in einen Topf zu werfen, also gegen den Free Jazz im Speziellen. Wenn sich Michlmayrs Theoretisierung, die Pechocs Kurztext und sein *Traktat* als wesentlichste Bestandteile inkludierte, auch an sich nahtlos in die in Kapitel 2.1 zitierten Unabhängigkeitserklärungen zahlreicher europäischer Improvisatoren in der zweiten Hälfte der 60er Jahre einreihte, so kam ihr in ihrem nachdrücklichen, programmatischen Manifestcharakter doch der Status eines präzedenzlosen Dokuments der einschlägigen Autonomiebestrebungen vom „Kolonisator" USA zu. Begnügten sich die meisten europäischen Freiimprovisatoren damit, ihre Abwendung von den USA zu bekunden, so ging man in Wien in der expliziten *Hin*wendung zu lokalen Wurzeln, im bewussten Rekurrieren auf einen bestimmten kulturellen Background, einen Schritt weiter – unbeschadet des mangelnden Deckungsgrades von Begriff und inhaltlicher Entsprechung. Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle das Faktum der künstlichen Konstruierbarkeit einer direkten personellen (freilich nonmusikalischen) Kontinuitätslinie zwischen den *Masters* und Arnold Schönberg eingeschoben: Albert Paris Gütersloh, bei dem Malli und Pechoc ab 1957 bzw. 1958 an der *Akademie der bildenden Künste* studierten, stand 1912, nach der Münchner Ausstellung des *Blauen Reiter*, selbst in brieflichem Kontakt mit Schönberg und drängte ihn (erfolgreich), mit seinen expressionistischen Bildern an einer Ausstellung in Budapest teilzunehmen[7] – im Rahmen derer übrigens auch Bilder Robins Christian Andersens, 1954/55 kurzzeitig Lehrer Michlmayrs, zu sehen waren.[8] Gütersloh outete sich auch in seinem Beitrag zur 1912 erschienenen Festschrift *Arnold Schönberg – in höchster Verehrung* als Apologet von dessen damals umstrittenem bildnerischem Œuvre.[9] Vermutlich war weder Malli noch Pechoc, noch Michlmayr diese Traditionslinie bewusst.

Damit ist der Brückenschlag zur zweiten, klingenden Ebene vollzogen. Die theoretischen Tatsachen kontrastierten in Bezug auf die *Masters of Unorthodox Jazz* mit den musikimmanenten. Zwingend und eindeutig endemische Charakteristika – als Kriterien lokaler „Identität" – wies ihre Musik durchaus, kaum jedoch substanziell auf. Zwei Aspekte von regionaler Bezugnahme gilt es hier abzuhandeln.

Erstens: die Bezüge zur *Zweiten Wiener Schule* und generell zur europäischen Kunstmusik. Dass sich in der Musik der MoUJ mit Ausnahme von Mallis später Komposition *Mistfink B* und momentweisen Anklängen in Pechocs Klavierspiel keine Entsprechung der ideellen Bezüge zu Schönberg, Berg und Webern fanden (und auch nicht finden sollten), wurde erwähnt. Gab es weitere Parallelen, die etwa die Musik von *Overground* in die Nähe des

Œuvre der *Zweiten Wiener Schule* rücken hätten können? Vor allem äußere: Beide entstanden in Wien, waren ihrer Zeit voraus, indem sie – hier auf Basis des Jazz, dort im *Musikalischen Expressionismus* – traditions-, besonders tonalitätsdissoziierend Neuland betraten und – als Folge davon – gesellschaftliche Missachtung genossen. Musikalisch waren mit Freitonalität (auf Seiten der *Masters* meist eher Polytonalität), klanglicher Differenzierung und partiellen Tendenzen in Richtung Athematik nicht mehr als zufällige oberflächliche Parallelen zu Praktiken Schönbergs und seiner Schüler festzustellen, Praktiken, die zudem für die Wiener Freiimprovisatoren keineswegs spezifisch, vielmehr für jegliche freejazzoide oder verwandte frei improvisierte Musik charakteristisch sind.

Umgekehrt sei darauf hingewiesen, dass der materialimmanente Bezug auf Schönberg und seine Schüler nicht per se die Konstituierung lokaler „Identität" bedeutet hätte: Die *Zweite Wiener Schule* und insbesondere Webern avancierten schon vor den 60er Jahren zu einem primären Rezeptionsfeld vieler (frei) improvisierender Avantgarde-Musiker, wie auch Bert Noglik in seinem Essay *Substreams* bestätigt.[10] Schon 1946 experimentierte in New York ein Quartett, dem der Saxophonist und spätere Josef-Schmid-Kompositionsschüler Joe Maneri angehörte, mit Zwölftontonjazz-Konzepten.[11] Der Komponist und Dirigent Gunther Schuller, der im Sommer 1945 an einem Ferienkurs von Rudolf Kolisch und Eduard Steuermann am *Kenyon College* in Gambier (Ohio) teilnahm, legte bereits 1948 mit den *Atonal Jazz Studies* für zwölf Instrumente ein erstes einschlägiges Werk vor.[12] Einige Jahre später, 1957, prägte Schuller den Begriff „Third Stream" als dritten, zwischen Jazz und klassischer Musik vermittelnden, Elemente aus beiden Traditionen integrierenden Musikstrom, wobei die Zwölftonmethode von Anbeginn an – etwa im mit Ornette Coleman 1960 auf LP verewigten *Abstraction* – eine konstitutive Rolle spielte. 1955 nahm der West-Coast-Jazz-Arrangeur Lyle Murphy in Los Angeles eine Schallplatte mit *12-Tone Compositions & -Arrangements* auf, nachdem er sich bereits seit 1948 mit einschlägigen Experimenten beschäftigt hatte.[13] Giorgio Gaslini nahm 1957 seine berühmte Oktett-LP *Tempo e Relazione* auf[14], Dave Brubeck, obwohl als Schüler Darius Milhauds in Opposition zur *Zweiten Wiener Schule* musikalisch sozialisiert, integrierte in seine 1969 uraufgeführte Kantate *The Gates of Justice* erstmals auch dodekaphone Texturen[15], und sogar ein der akademischen europäischen Tradition derart fern stehender Musiker wie John Coltrane konnte nicht umhin, in seinem 1962 eingespielten Thema *Miles' Mode*, basierend auf Grundgestalt und Krebs einer Zwölftonreihe, die Beschäftigung mit Schönbergs Kompositionsmethode zu reflektieren.[16] Die angeführten Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Obwohl sich strenge reihentechnische Determination und spontanes Erfinden von Musik als konträre Extrempole gegenseitig auszuschließen scheinen, sind tatsächlich auch Versuche dokumentiert, Schönberg'sche Atonikalität auf improvisatorischem Wege akustische Realität werden zu lassen. Der ostdeutsche Saxophonist und Klarinettist Friedhelm Schönfeld berichtete, er habe sich auf diese Weise, als er anfing, Free Jazz zu spielen und sich von konventionellen Schemata zu lösen, *„das Leben besonders schwer gemacht"*[17]. Auch das bereits angesprochene Trio *Joseph Holbrooke* sondierte nach Aussage seines Gitarristen

Derek Bailey Möglichkeiten der „seriellen" Improvisation.[18] In anderen frühen Formationen der britischen „Free Music", etwa *AMM*, dem *Spontaneous Music Ensemble* und der *Music Improvisation Company*, erfolgte die improvisatorische Annäherung an Formen Neuer Musik – insbesondere die ausgesparten, als abstrakt missverstandenen Texturen von Weberns Spätwerk – indessen unter Ausklammerung technisch-systematischer Zusammenhänge; nur subjektiv rezipierte Klangeindrücke dienten der Orientierung.[19] Vielleicht hatte bei alldem das *Masters*-Postulat eines emotionalen, von der Atmosphäre des Entstehungsortes intuitiv inspirierten Bezugs zur Schönberg-Schule tatsächlich noch originärere, „authentischere" Qualität als die ohnehin weit verbreitete Integration dodekaphonen Materials.

Nochmals erwähnt seien in diesem Kontext die sporadischen gestischen und klanglichen Annäherungen an Arnold Schönbergs Soloklavierœuvre der expressionistisch-freitonalen Periode sowie die schillernden impressionistischen Farbkaskaden bei Pechoc, während Brückls Instrument eine europäisch-kammermusikalische, grammatikalisch wie farblich jazzfremde Stimme im Interplay der *Masters* bedeutete. Dies zu konstatieren, ist bemerkenswert genug. Brückls Unterfangen war einfacher; sein Instrument ist im Jazz noch heute ein Exotikum, er dürfte auch freejazzhistorisch der Erste gewesen sein, der das Fagott in einen derartigen Kontext einbrachte. Seine rein klassische Ausbildung war ein zusätzlicher Garant für idiomatische Distanz zum Jazz, den zu spielen er niemals praktiziert hatte. Pechoc entwickelte hingegen seine Spielweise tatsächlich Schritt für Schritt weg vom initialen Punkt der jazzmusikalischen Praxis, hin zu einem erratischen, hochoriginären eigenen Stil. Immerhin zwei der fünf *Masters* gelang es also tatsächlich, sich auch im musikalischen Bezugsfeld vom Ausgangspunkt zu lösen und zu emanzipieren. Immerhin zwei der fünf unorthodoxen Meister waren tatsächlich – obgleich auch ihre Kollegen zu hochindividuellen Sprachen auf ihren Instrumenten fanden – musikalische „Europäer". Walter Malli, für den Michlmayrs Begriff erst der Auslöser zur Beschäftigung mit der Musik insbesondere Anton Weberns war, und der mit *Mistfink B* das einzige tatsächlich dodekaphone Thema – ein Jahr vor dem *Masters*-Ende – in das Repertoire einbrachte, gelangte erst nach dem Ende der Formation auf dem Sopransaxophon dorthin; auf dem Schlagzeug verriet und verrät der aurikulare Eindruck (von minimalsten marschrhythmischen Spuren etwa im Konzert von 1966 abgesehen) ebenso wie bei Barabbas und Michlmayr, dass die Inspiration zu dieser Musik eindeutig aus Afroamerika kam. Brückls und Pechocs Beiträge waren „europäische" Farben in einer Musik, die in ihrem Wesen überwiegend „amerikanisch" blieb.

Nach alldem bleibt kein Grund, aus dem man tatsächlich von einer *Wiener Schule Freiimprovisierter Musik* sprechen könnte: Weder in der (so gut wie nicht vorhandenen) musikalischen oder (insgesamt unspezifisch-„atmosphärischen") ästhetischen Anlehnung an die *Zweite Wiener Schule* noch in der suggerierten Hierarchie einer Lehrer-Schüler-Beziehung ließe sich der Terminus wirklich mit Inhalt füllen. Denn: Schüler waren nicht bekannt. Die *Reform Art Unit* pflegte um 1970 eine Art frei improvisierter Weltmusik (mit dem Sitar-

spieler Ram Chandra Mistry), die schroff mit jener der *Masters* kontrastierte. Der andererseits für eine „Schülerschaft" in Frage kommende Franz Koglmann hatte 1969, zum Zeitpunkt der Inaugurierung des Begriffs, noch keinerlei Kontakt zu den *Masters*.

Paradoxerweise zeitigte der Begriff dennoch Folgen: In den Köpfen zumindest der meisten *Masters*-Musiker existierte jene *Wiener Schule Freiimprovisierter Musik*, die so partiell das Selbstverständnis als autonome, einzigartige künstlerische Individuen prägte. Und trotz aller Einwände sind Malli sowie Koglmann, der unbestritten wesentliche Anstöße durch die Wiener Freiimprovisatoren erhielt und der später u. a. im *Wiener Ensemble* Ende der 70er Jahre Themen aus Zwölftonreihen formte, sowie die *Reform Art Unit*, deren Leiter Fritz Novotny den Begriff der *Wiener Schule* in den 80er Jahren aufgriff, um ihn in den 90ern mit klingendem Inhalt zu füllen, lebendige Beispiele für das langfristige Fortwirken der Michlmayr'schen Ideen. Auch in Bezug auf manch andere Institution besitzt die erste österreichische Free-Jazz-Formation bis in die Gegenwart Strahlkraft. Etwa in der *Jazzgalerie Nickelsdorf*, deren Leiter Hans Falb seine Bekanntschaft und die Platten-Abende mit Barabbas, Malli und Novotny noch immer als wichtige Anregung dafür nennt, sich in der zweiten Hälfte der 70er Jahre in Richtung Avantgarde-Jazz umorientiert und das Konzertangebot danach ausgerichtet zu haben.[20]

Nicht vergessen werden soll an dieser Stelle auf einen anderen, diesmal wohl tatsächlich regionalen Aspekt in der Musik der *Masters:* die Einbeziehung volksmusikalischen und trivialen Themenmaterials insbesondere gegen Ende 1974/75, nachdem diese Tendenz in Gestalt von Michlmayrs *Steirish WC Nr. 2* oder des Schlagers *Lili Marleen* bereits Ende 1969 ihren Anfang genommen hatte. War die parodistische Zitattechnik ein beliebtes Stilmittel etwa in der niederländischen oder der ostdeutschen frei improvisierten Musik und somit für Wien in keinster Weise spezifisch, so kommt Michlmayrs volksmusikalisch inspirierten Themen in diesem Kontext eine besondere Stellung zu. Zweifellos handelte es sich dabei um Material regionalen, sogar lokalen Ursprungs, dass der Musik ein spezifisch österreichisches bzw. wienerisches Gepräge gab. Hatten Michlmayrs Wienerlieder im Film *Das Zimmer der Sophie Baier* trotz aller nostalgisch-ironisierender Distanz auch inhaltliche Funktion, in der ein gewisser Grad an Übereinstimmung mit der musikereigenen Emotio gegeben schien, so stand in Bezug etwa auf *Landler I* oder eben *Steirish WC Nr. 2* einer möglichen Identitätsträgerschaft der gebrochene Zugang im Weg: Die Themen wurden zum humoristischen Stilmittel umfunktioniert, nicht als Ausdruck einer intendierten Bezugnahme auf die autochthone Tradition der Lebenswelt, die die Musiker umgab, verstanden. *„Das war nur von der Ironie getragen, Persiflage"*, meint Michlmayr zu seinem Paradestück *Steirish WC Nr. 2*.[21]

Summa summarum entsteht das Bild einer *Masters*-Musik, die sich sehr wohl graduell, nicht aber prinzipiell von der anderer Free-Jazzer dies- und jenseits des Atlantiks unterschied. Was bleibt darüber hinaus? Die vitale Expression von fünf schillernden Persönlichkeiten, die schon vor den meisten anderen Europäern und Amerikanern die freie Improvisation bewusst als ihre musikalische Ausdrucksform gewählt hatten. *„Erfunden"* wurde

der Free Jazz in Wien sicherlich nicht, wohl aber gelangte man hier auf tatsächlich eigenständigem Weg sehr früh schon zu jener Musizierweise, die Ende der 50er Jahre nicht nur in den USA gleichsam „in der Luft lag", für die die Zeit reif zu werden begann. Und ohne jeden Zweifel bereicherten die *Masters* die europäische Free-Jazz-Szene damit um eine markante, kraftvolle Facette, der ein Platz unter den bedeutenden Improvisationszirkeln der Alten Welt mit allem Fug und Recht gebührt.

3.3. Die *Reform Art Unit*

3.3.1. Quellen

Auch für den Werdegang der *Reform Art Unit*, der zweiten Wiener Formation, die sich schon früh zur Gänze der frei improvisierten Musik verschrieb, lassen sich mühevoll, aber doch schriftliche Zeugen auftreiben. Erneut handelt es sich hierbei ausschließlich um unselbstständige Literatur, eine Hand voll Artikel und Interviews von beträchtlich schwankendem Quellenwert (für bibliographische Angaben siehe Kapitel 5.2).

Einen ersten Überblick über die Entwicklung der RAU verschafft die einzige relevante Internet-Informationsinstanz: Der oberösterreichische Graphiker und bildende Künstler Siegfried Holzbauer (* 1955) wurde eigenen Angaben zufolge Anfang der 80er Jahre mit den Musikern der Wiener Jazz-Avantgarde, darunter Fritz Novotny, Walter Malli und Franz Koglmann, bekannt.[1] Mehrfach ließ er sich von der Musik der RAU wie auch seinem Lieblingsopus, der *Three Motions*-LP *Pannonian Flower* von 1982, zu Arbeiten, u. a. *Tafelbildern*, inspirieren. Weshalb er dieser Formation auch auf seiner Homepage ein Forum bietet, wo sich eine von Fritz Novotny zusammengestellte, detaillierte chronologische Liste der wichtigsten Ereignisse und Tonträger zwischen 1957 und 2003 findet.[2] Insbesondere in Bezug auf die eigenen Anfänge, die Novotny Ende der 50er Jahre ansetzt, und die Gründung der *Masters*, welche ins Jahr 1963 datiert wird, ist diese freilich mit Vorsicht zu genießen.

Von herausragender Bedeutung ist außerdem – wie schon angesprochen – die Berücksichtigung Fritz Novotnys in zwei Komponisten-Lexika, und hier – noch vor Harald Goertz' *Österreichischen Komponisten der Gegenwart* – besonders jene in Bernhard Günthers ultimativem *Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich*. Neben einem gerafften historischen Abriss und Kommentaren zu Novotnys Musik finden sich hier unter der Rubrik „Werke" die nach seinen Konzepten realisierten Improvisationen und Themen der RAU- und *Three Motions*-Platten, eine ausführliche Diskographie und eine (weniger repräsentative) Bibliographie. Interessant in Bezug auf die Einordnung und Rezeption der Musik der *Reform Art Unit* ist zweifellos der Umstand, dass derartige Eintragungen in Enzyklopädien zeitgenössischer Komponisten keinerlei Pendant in der Jazzliteratur finden. Mit der gewichtigen, in Kapitel 3.1 erwähnten Ausnahme der Zweitauflage des *New Grove Dictionary of Jazz* allerdings: Der Text aus der Feder Klaus Schulz' ist relativ ausführlich und nur punktuell fehlerhaft, etwa wenn die MoUJ als *„short-lived group"* bezeichnet oder die Labels *ESP* und *Extraplatte* angeführt werden, bei denen die RAU nie publiziert hat (in ersterem Fall gab es Pläne).

Auch die Position der ergiebigsten journalistischen Quelle kann ohne Umschweife besetzt werden: Manfred F. Winters RAU-Porträt, 1985 in zwei Teilen im österreichischen Magazin *Jazzlive* publiziert, bietet die Vorteile einer knappen historischen Übersicht und kurzer Features der einzelnen Musiker inklusive aufschlussreicher Interviewzitate, wobei schon allein ein wohltuendes Minimum an kritischer, relativierender Eigenreflexion Win-

ters Text partikulären Status verleiht: In der Regel stellen die im Folgenden diskutierten Texte ungefilterte und unhinterfragte Kompilationen der jeweils zur Verfügung stehenden Informationsingredienzien dar und beleuchten zudem in ihrer jeweiligen aktuellen Bezugnahme bloß einzelne Punkte der historischen Chronologie.

Ein immerhin journalistisch ansprechender Beitrag über Fritz Novotny aus der Feder Hannes Schweigers erschien im Herbst 1990 anlässlich seines 50. Geburtstags ebenfalls im *Jazzlive*. Christian Schmids 1985 im *Jazzpodium* abgedruckter Essay lässt Novotny ebenfalls zu persönlicher Philosophie und aktuellen Projektplänen ausführlich zu Wort kommen, bedarf allerdings schon im Hinblick auf den Untertitel – *28 Jahre freie Improvisation* – der Korrektur. Wie der primär aus Novotny-Zitaten bestehende Artikel des 1986 verstorbenen Schriftstellers und *Freundeskreis*-Mitglieds Hermann Schürrer, der 1981 in dessen und Gerhard Jaschkes Literaturzeitschrift *Freibord* erschien, enthält Schmids Text ergänzende biographische Informationen vor allem zur frühen musikalischen Sozialisation des RAU-Leaders. Martin Myron Kelners einschlägiges, im Wesentlichen auf die Arbeit Schmids gestütztes Diplomarbeitskapitel kommt über eine kursorische historische Darstellung nicht hinaus und erweist sich vor allem in den die 60er Jahre betreffenden Ausführungen als fehlerträchtig.

Der wichtigste unter den in den 70er Jahren veröffentlichten RAU-Texten stammt von Novotny selbst: 1975 lancierte er im *Jazzpodium* einen einseitigen Essay, worin apologetisch Ästhetik und Programm der RAU und deren Unterschiede zu gängigeren Praktiken erläutert werden. Den *Emotionen zur Musik der Reform Art Unit* des damaligen ORF-Mitarbeiters und Redakteurs der *Arbeiter-Zeitung*, Walter Vogel, eignet bei aller amüsanter Subjektivität nur punktueller Informationswert; des RAU-Pianisten Giselher Smekal im selben *Protokolle*-Band erschienener, primär literarisch-dadaistischen Ambitionen verpflichteter Textbeitrag *Auch in der Ruhe auch in der Bewegung* erweist sich diesbezüglich als gänzlich vernachlässigbar.

Die früheste – allein auf die RAU bezogene – publizistische Aktion mit heutigem Quellenwert fand im September 1969 im katholischen Wochenmagazin *Die Furche* ihren Niederschlag: Claus Pack, journalistischer Mentor der Wiener Jazzavantgarde, platzierte dort die Transkription eines Interviews mit Fritz Novotny, das am 28. Juni 1969 während einer RAU-Session im *Internationalen Kulturzentrum* in der Annagasse geführt worden war.[3] Der – ergiebigere – *Jazzpodium*-Artikel Rolf Schwendters von 1967, die ebenfalls MoUJ und RAU gemeinschaftlich porträtierende Ausgabe des Faltjournals *Umwelt-Design* sowie die Beiträge Giselher Smekals aus dem Jahr 1980 und Rinus van der Heijdens wurden bereits in Kapitel 3.3.1 abgehandelt. Schwendters aus dem Jahr 2003 datierende monographische Darstellung der Geschichte der *Informellen Gruppe*, wie der *Freundeskreis* auch genannt wurde, erweist sich in Bezug auf das subkulturelle Umfeld, in dem Novotnys anfangs literarische sukzessive instrumentalen Ambitionen wichen, somit seinen musikalischen Individuationsprozess, als aufschlussreich.

Drei unpublizierten Textquellen kommt für die historische Rekonstruktion des Zeit-

raums von etwa 1966 bis 1974 essenzielle Bedeutung zu. Die *Informationen an den Freundeskreis* (IFK) wurden ebenfalls schon in Kapitel 3.3.1 angesprochen, jene interne, maschinenschriftliche Aussendung, die ab 1962 in unregelmäßigen Intervallen den Sympathisanten der *Informellen Gruppe* um Rolf Schwendter zuging. Anfänglich nur ein einzelnes Blatt mit Veranstaltungsterminen, entwickelten sich die IFK bis zum 16. April 1971, von dem die letzte Ausgabe (Nr. 56A) datiert, zur bis zu 25 Seiten starken Informationszeitschrift.[4] Dem Skribenten war leider nur jener fragmentarische IFK-Bestand zugänglich, der auf Walter Mallis Dachboden lagerte; es kann nicht ausgeschlossen werden, dass in den fehlenden Nummern Hinweise auf Konzerte oder sonstige musikalische Aktivitäten der RAU-Mannen wie auch der *Masters* enthalten sind. In folgende Ausgaben der *Informationen an den Freundeskreis* konnte Einblick genommen werden:

undatiert vom 6.–16. Jänner 1966 (Veranstaltungsterminrahmen)
undatiert vom 16.–31. Jänner 1966

undatiert vom 2.–16. November 1966
undatiert vom 16. November – 2. Dezember 1966
undatiert vom 30. November – 15. Dezember 1966
undatiert vom 16.–30. Dezember 1966
Nr. 1 (1. Jänner 1967) – Nr. 27 (1. Februar 1969)

Nr. 32 (15. April 1969) – Nr. 38 (1. Oktober 1969)

Nr. 43 (15. Dezember 1969) & Nr. 44 (15. Jänner 1970)

Nr. 47 (11. Mai 1970)

Nr. 50 (9. September 1970) – Nr. 52/53 (Dezember 1970/Jänner 1971)

Eine andere, äußerst wichtige Informationsinstanz zur Frühgeschichte der *Reform Art Unit*, punktuell auch der MoUJ, stellt ein im Besitz Fritz Novotnys befindliches Notizbuch dar, in dem sämtliche wesentlichen Sessions und Konzerte zwischen Februar 1968 und Juni 1974 festgehalten sind. Diese Chronologie enthält 141 Eintragungen, die über Datum (zumindest Monat, manchmal auch Tag), Ort und Teilnehmer der musikalischen Zusammenkünfte Auskunft geben. In den Anmerkungen wird die Bezugnahme auf diese Quelle mit dem Kürzel „NoNB" – als Abkürzung für „Novotnys Notizbuch" – sowie der Eintragungsnummer gekennzeichnet.

Zu guter dritter Letzt ist da ein Brief, der Erwähnung verdient: Jener Brief, den der RAU-Leader am 28. Jänner 1971 an den Grazer Jazzhistoriker Dietrich Heinz Kraner – als Antwort auf dessen Schreiben vom 19. Jänner an die Firma *WM Produktion* – sandte. Kraner

hatte in seinem Brief um detaillierte Informationen betreffend die RAU-LP *Darjeeling* sowie *„allenfalls noch unveröffentlichte Aufnahmen dieser Gruppe"* ersucht. Novotnys postalische Replik, von der ein Durchschlag in seinem Besitz verblieb, beinhaltete exakte Angaben zu acht Aufnahmesitzungen und Sessionmitschnitten zwischen Juli 1968 und Juni 1970 und ergänzt somit punktuell die Notizbuch-Eintragungen. Im Anmerkungsteil findet sich jene Quelle als „Kraner-Brief" apostrophiert. Wofür der Adressat jene Angaben benötigte, dürfte bereits aus Kapitel 3.1 ersichtlich sein: Kraner arbeitete in jenen Tagen an der Diskographie für das ein Jahr später in Koautorenschaft mit Klaus Schulz veröffentlichte Buch *Jazz in Austria*. Tatsächlich fanden dort drei der von Novotny aufgelisteten Aufnahmen Eingang.[5]

Ausdrücklich sei angemerkt, dass bei (sich wiederholt ergebenden) Widersprüchlichkeiten in der Darstellung bestimmter Sachverhalte durch die beteiligten Musiker diesen drei Schriftquellen Glaubwürdigkeitspriorität zukommt. Gleichwohl verdankt der Autor wiederum seinen Interviewpartnern den Löwenanteil an Information.

War und ist die Schallquellensituation in Bezug auf die *Masters of Unorthodox Jazz* teilweise unbefriedigend, so herrscht bei der *Reform Art Unit* das umgekehrte Problem: das der Qual der Wahl. Fritz Novotnys Dokumentationseifer ist es zu verdanken, dass neben den zahlreichen offiziellen Tonträgerveröffentlichungen die musikalische Entwicklung seiner Formation(en) seit 1968 anhand einer wahren Flut von privaten Kassettenmitschnitten nachvollziehbar ist. Eine Zwischenstellung nimmt dabei die im erwähnten *Jazzlive*-Artikel Hannes Schweigers angekündigte 25-MC-Jubiläumsedition ein[6] (an anderer Stelle fälschlicherweise als 40- oder gar 44-MC-Edition annonciert[7]), die 1990, anlässlich Fritz Novotys 50. Geburtstag, bei Paul Fields' Label *Granit Records* erscheinen sollte und großteils auch erschien: 21 Audiokassetten[8] wurden tatsächlich produziert und offiziell bei *Austro Mechana* und *Austrian Music Producers* (AMP) registriert, also de jure publiziert; de facto freilich kommt ihnen dank marginaler Auflagestärken von jeweils etwa fünf Stück weiterhin Privatarchivstatus zu. Für die vorliegende Arbeit wurden die MCs der „Jubiläumsserie" so weit wie möglich, die auch de jure unveröffentlichten Kassettenmitschnitte so weit wie sinnvoll und so sie das musikalische Erscheinungsbild in bedeutender Weise zu ergänzen vermögen, einbezogen.

3.3.2. Historische Chronologie

3.3.2.1. Fritz Novotny und der *Freundeskreis* 1958–1965

Einer der wesentlichsten Unterschiede zwischen *Masters of Unorthodox Jazz* und *Reform Art Unit* wurde implizit bereits im vorangestellten Literaturkapitel veranschaulicht. Verdankten das *Ahmad Pechoc Trio* und die *Masters* ihre Existenz der glücklichen, aber zufälligen Überschneidung prinzipiell isoliert verlaufender personeller Entwicklungslinien, so

wurde die *Reform Art Unit* durch die alleinige Initiative eines Einzelnen gegründet. Mit Fritz Novotny, dem Mann, der Mitte der 60er Jahre dafür verantwortlich zeichnete, steht und fällt jene Gruppe bis heute. Eine Darstellung der Vorgeschichte der RAU muss sich somit auf die Skizzierung des entsprechenden Abschnitts von Novotnys Biographie mit besonderer Berücksichtigung seiner musikalischen Sozialisation konzentrieren.

Am 21. November 1940 tat jener Fritz Novotny – übrigens nicht verwandt mit dem gleichnamigen Wiener Kunsthistoriker (1903–1983), der von 1960 bis 1968 der *Österreichischen Galerie Belvedere* als Direktor vorstand – in Wien-Döbling (XIX. Bezirk) seinen ersten Schrei. Ab dem siebten Lebensjahr wurde auch er in der Kunst des Klavierspiels instruiert.[1] Mangels eines hauseigenen Instruments sowie – im Besonderen – entsprechender Motivation des Heranwachsenden erwiesen sich diese ersten praktisch-musikalischen Erfahrungen jedoch als ephemer: Der Klavierunterricht währte nur wenige Jahre und blieb in jeder Hinsicht folgenlos. Als prägender erwiesen sich andere musikalische Erfahrungen: Nachdem der Achtjährige durch den Tod seiner Mutter Halbwaise geworden war, verbrachte er geraume Zeit seiner Kindheit bei den Großeltern. Der Großvater, ein passionierter Violinist, pflegte im privaten Kreis mit Gleichgesinnten, darunter Orchestermitgliedern der *Wiener Symphoniker*, bevorzugt in Streichquartettbesetzung der Hausmusik zu frönen.[2] Novotny: *„Ich habe dort während meiner Schulaufgaben von der Kreisler-Kadenz [über das] Beethoven-Violinkonzert bis Paganini alles ins Ohr bekommen; das ist eine Kindheitsakademie, die ich nicht missen möchte."*[3] Etwa in dem Alter, als Fritz die ersten Klavierstunden absolvierte, befreundete er sich andererseits mit dem Sohn des (vermutlich allerersten) indischen Botschafters in Wien und kam über diesen mit mittelöstlicher Musik in Kontakt. Unter ihrem Eindruck begann Novotny alsbald, auf selbst gebastelten und in Dritte-Welt-Läden erworbenen Bambus- und anderen Flöten aus Nah- bis Fernost zu blasen. Und, drittens: Wie Barabbas kam auch Novotny über die Bekanntschaft mit Kindern der im 19. Bezirk stationierten amerikanischen Besatzungssoldaten sowie weiterer Diplomaten Anfang der 50er Jahre mit Jazz, genauer: Swing, Bebop und Cool Jazz, in Kontakt.

Schon früh also erschloss sich dem Adoleszenten ein stilistisch wie geographisch breites musikalisches Spektrum, von Afroamerika bis in den Fernen Osten reichend, freilich nicht ohne Bezug zu gewachsenen Traditionen des eigenen Lebensraumes – ein Rezeptionsfeld, in dem sich Novotny zeit seines Lebens bewegen sollte. Und dies schon in jenen frühen Jahren gleichermaßen spielerisch wie selbstverständlich:

> *„Damals war es für mich völlig klar, experimentell auf Küchengeschirr, gemischt mit normalem Instrumentarium, zu spielen, gleichzeitig einen Blues oder eine schauderhafte Rock 'n' Roll-Nummer zu singen und vorher das Beethoven-Violinkonzert mit Yehudi Menuhin als Solist zu hören – das war kein Widerspruch!"*[4]

Der unbekümmerte Zugang zur Musik äußerte sich auch in einem anderen Faible, das Novotny in seinen Teenager-Jahren pflegte und in dem sich sein noch durchaus unspezifisches Verhältnis zur Jazzmusik manifestierte: Er tanzte.

> *„Ich habe laufend zweite und dritte Preise bei Boogie-Tanzwettbewerben in Wien, in*

sämtlichen Studentenclubs [gewonnen], da ich sehr gut war und eine Partnerin hatte, die auch über ein bißchen Balletterfahrung verfügte. Für mich war es leicht, da ich entweder zum Schlagzeugsolo von Skin Deep *oder mit den schnellsten Charlie-Parker- oder Count-Basie-Nummern die Boogie-Wettbewerbe [tanzte]. Die [anderen] Rock 'n' Roll-Tänzer waren nicht fähig, in diesem Tempo zu tanzen. Für mich war Jazz also eine Musik, derer man sich bedient. Dadurch war es auch möglich, davon bis heute Abstand zu bewahren. Nur spirituelle, meditative Musik hat mich berührt."*[5]

Worauf zurückzukommen sein wird. Am Jazz faszinierte Novotny, der auch gerne Rock-'n'-Roll-Lieder vor sich hin sang, besonders der afrokubanische Bebop-Sound Dizzy Gillespies sowie – immer stärker – der Cool Jazz. Die vier Jazz-LPs, die sich bis Anfang der 60er Jahre in seinem Besitz befanden, spiegeln seine einschlägigen Interessen wider: eine Quincy-Jones-Platte (seine erste überhaupt), Lionel Hamptons LP *Hot Mallets*, eine der LPs von Gerry Mulligan mit Art Farmer sowie die 1957 für *Riverside* eingepielte Tonscheibe *Mulligan meets Monk*, die ihn mit jedem Hördurchgang mehr ansprach.[6]

Die Bildungskarriere des Jugendlichen verlief indessen unspektakulär: Nach dem Handelsschulabschluss begann Novotny eine Lehre als Textilingenieur, brach diese allerdings vorzeitig ab, auch, weil er *„immer schon überzeugt war, daß ich Künstler bin, auch zu dem Zeitpunkt, als ich noch nicht wußte, welche Kunst ich professionell ausüben werde"*[7]. Mit Ausnahme der Ausübung diverser Gelegenheitsjobs entzog sich Novotny bis heute konsequent dem imperativischen Sog der leistungsorientierten Berufswelt.

Einen indirekten und erst langfristig zum Tragen kommenden, jedoch entscheidenden Anstoß in Richtung späterer „künstlerischer Profession" erfuhr Novotny im Sommer 1958, als er im oberitalienischen Ponta Sabione nahe Jesolo, im Rahmen eines vom Wiener Landesjugendreferat organisierten Jugendlagers, einen gewissen Rudolf Schesswendter kennen lernte – jenen Mann, der seinen Namen kurz zuvor, Mitte der 50er Jahre, zu „Rolf Schwendter" verkürzt hatte, als der er heute bekannt ist. Novotny erinnert sich:

„Die Begegnung war (...), daß ich in einer Trattoria zu Mittag – die billige Speise Pommes frites essend – Gedichte geschrieben habe, (...) auch Rolf Schwendter hat [dort] mit einem ähnlichen Menü plus einem Glas Rotwein [zu] Mittag gegessen und Gedichte geschrieben. Ich habe ihn (...) gefragt: ‚Was machst du da?' (...) So haben wir uns kennengelernt. Ich hatte vorher von Rolf Schwendter nichts gehört. Und als wir nach Wien [zurück]gekommen sind, war sehr schnell die Idee da, einen Club zu gründen, der sich Die Schrecklichen *nannte."*[8]

Die geschilderte Bekanntschaft war eine unter zahlreichen, die Novotny während jenes Italien-Aufenthalts machte. Um Schwendter, geboren 1939 in Wien, der seit 1955 beim Jugendlager dabei war und nun soeben sein erstes Studienjahr hinter sich gebracht hatte, war mittlerweile – ausgehend von seiner ehemaligen Maturaklasse – ein Netz von Freundschaften und Kontakten entstanden, das seinen Gemeinschaftsgeist auch über die italienischen Urlaubsfreuden hinaus bewahren wollte. Fritz Novotny wuchs also während dieses Jugendlagers unversehens in diese lose Clique gleichaltriger junger Menschen hinein, die

sich gerne Unternehmungen gesellschaftlicher wie intellektueller Art widmeten. Hervorstechend schien dabei das aktive und passive Interesse an Literatur, das auch Novotny teilte. Seit der Pubertät und bis weit in die 60er Jahre hinein frönte er (wie oben angeklungen) der Ersinnung lyrischer Textverse.

Zurück in Wien erwiesen sich die geknüpften Kontakte als beständig. Man traf sich regelmäßig in diversen Privatwohnungen, und (auf Novotnys Initiative hin) fand der stetig wachsende Personenkreis bald darauf in den ehemaligen Räumlichkeiten des *Neubauer Jugendclubs* (VII., Kandlgasse 3) eine erste feste Anlaufstelle: Unter dem oben erwähnten, durchaus intendiert Subversion suggerierenden Namen *Les Terribles* wurde dort noch im Herbst 1958 ein eigenes Kellerlokal eröffnet. Weitere bevorzugte Treffpunkte waren das damalige Künstlertreff *Café Sport* (I., Schönlaterngasse)[9], das *Café Mariahilf* (VI., Mariahilfer Straße), das Novotny schon seit etwa zwei Jahren – nicht zuletzt ob der dort vorhandenen Musicbox, die auch etliche Jazzplatten (etwa von Gerry Mulligan) offerierte – frequentierte und in das nun auch ein Teil des sich konstituierenden *Freundeskreises* einbezogen wurde[10], sowie das ebenfalls nahe gelegene *Café Hildebrand* (VII., Burggasse), das als Ort der „After hour"-Zusammenkünfte diente, nachdem der Club *Les Terribles* (wegen ruhebedürftiger Anrainer) bereits um 22 Uhr seine Pforten schließen musste.

> *„Wir haben dort viele Bürger angesprochen, konnten also nicht das extreme Programm spielen, (...) [so]daß wir um zehn, elf Uhr abends unser eigenes Kellerlokal* Les Terribles *zugesperrt haben und dann [zum Hören von] Bändern u. a. auch von Hans Koller, Ornette Coleman – die ersten, die in Wien greifbar waren – (...) in das* Café Hildebrand *in der Burggasse gegangen sind; das* Café Hildebrand *besaß einen Extraraum, und der war ausgelegt mit Turnmatratzen, da konnte man am Boden sitzen und konnte extreme akustische Dinge hören. Wir haben dafür bezahlt, daß wir da mit ein paar Getränken rückwärts gesessen sind, bis Mitternacht oder später. Es ist schon selbst gespielt worden, aber das ist mit derselben Achtlosigkeit oder mit derselben Genauigkeit – beide Definitionen sind richtig – vollzogen worden, wie der gesamte spielerische Umgang des Schwendter-*Freundeskreises *mit jeder Art von Kunst und Wissenschaft. (...) Das war sicherlich auch anarchisch, hatte aber immer den Sinn, Lyrik zu begleiten, am Anfang, und noch nicht selbstdarsteller[isch] zu sein."*[11]

Im Vordergrund standen bereits in diesen Endfünfzigerjahren informelle Zusammenkünfte (in Privatwohnungen oder eben im *Café Hildebrand*), im Zuge derer man Gedichte verschiedenster Provenienz, etwa von Wolfgang Borchert, Bert Brecht, Arthur Rimbaud, François Villon oder den *Beatnik*-Autoren Lawrence Ferlinghetti und Allen Ginsberg rezitierte oder Selbstgeschriebenes vorstellte. Doch: Die ungezwungene Atmosphäre insbesondere der *Art-Sessions*, wie Rolf Schwendter ab 1961 bestimmte Meetings, die er als *„eine interdisziplinäre, Künste und Wissenschaften übergreifende Innovation, die gleichzeitig auch noch die Kluft zwischen Mitwirkenden und Zuhörenden überwinden sollte"*, nannte[12], bot auch einer Vielzahl anderer aktionistischer Launen Raum. Novotny:

„Es war eingeladen zu jedem spontanen Selbst und Sein. Es sind Leute gekommen, der ist in die Küche der jeweiligen Wohnung gegangen, hat sich einen Topf genommen und gefressen. Der nächste hat sich eine Trommel genommen, ist drei Zimmer weiter gesessen. Auf einmal steht einer neben ihm und hat irgendein Skriptum [rezitiert]. Und schon hat einer mit einem Kazoo mitgepielt, und der nächste dort [dazugeklopft] und schon ist das gewachsen und gewachsen und dann sind auf einmal Leute auf dem Sessel sitzen geblieben und haben dem zugehört. (...) Da war (...) eindeutig die Literatur im Übergewicht und [oft] nur bei zwei, drei Gedichten ‚Begleitung', aber es war auch oft so, daß sogar die Literaten so besoffen waren, daß sie nicht mehr gescheit rezitieren konnten, daß die alle ein wildes Trommeln [veranstaltet haben] (...), die Nichtalkoholiker haben die raffinierten Figuren drübergespielt, auf Trommeln, Saiteninstrumenten, oder irgendwer (...) hat irgend etwas drübergeblasen auf einem Instrument. Und das ist dann oft eineinhalb, zwei Stunden durchgegangen, so lange, bis wirklich die Polizei da war oder die Wohnungsnachbarn (...) gepumpert haben (...) auf die Wohnungstür. (...) Das heißt: [Vor-]Gelesen wurde vorrangig, eigene Musik kam an zweiter Stelle, Selbstverfaßtes lesen kam an dritter Stelle, Gemaltes oder spontanes Malen zu irgendwelchen Aufführungen sicher an vierter und letzter Stelle."[13]

Als zwanglose Treffen junger Menschen mit teilweise aleatorischem, Happening-ähnlichem Charakter könnte man also jene Zusammenkünfte retrospektiv beschreiben: Teil eines regen Gemeinschaftslebens von Freunden, die ebenso gerne Veranstaltungen besuchten wie solche selbst organisierten, wobei neben den *Art-Sessions* aus der Frühphase noch die rare Reihe *Jazz, Poetry & Booze* als musikalisch relevant erwähnt sei, wo *„zugleich Lyrik mit dazu harmonierenden Jazzplatten gelesen und dazu harmonierender Alkohol getrunken"* wurde (das ergab Kombinationen wie z. B. Miles Davis/Henry Miller/Rum, Thelonious Monk/Georg Trakl/Jasmintee).[14]

Obwohl Fritz Novotny in dieser Zeit und bis weit in die 60er Jahre hinein oft und gerne Verse dichtete, war sein aktiver Beitrag bereits zu jenen frühen *Art-Sessions* primär akustisch-aktionistischer Art. Auf Block- und anderen Flöten, Trommeln, Küchengeschirr oder anderweitigem, spontan „idiophonisiertem" Inventar, aber auch vokal, als Elvis Presley nacheifernder Rock-'n'-Roll-Sänger[15], war er oft an der dezibelträchtigen Umrahmung, Kontrapunktierung oder Kommentierung der dargebotenen Texte beteiligt, wobei eine partielle Ablösung und Verselbstständigung der instrumentalen Tätigkeit schon früh möglich schien. Noch mehr als bei Mallis und Pechocs früher Tätigkeit handelte es sich dabei um ein kathartisches, lustvolles Ausleben pubertärer Energien, noch keinesfalls allerdings um eine bewusst organisierte und exekutierte Variante musikalischen Extemporierens, gar Improvisierens. Wenn Fritz Novotny Letzteres später oft und gern zu Protokoll gegeben hat – siehe etwa den schon in Kapitel 3.3.1 als problematisch angesprochenen Untertitel von Christian Schmids *Jazzpodium*-Artikel, der implizit schon das Jahr 1957 (!) als Beginn von Novotnys Tätigkeit als freier Improvisator suggeriert[16] –, so stellt dies nach Meinung des Autors bei aller Berechtigung, diese Aktivitäten als Vorläufer der späteren musikali-

schen Arbeit zu sehen, eine Überinterpretation dar. In dieselbe Kategorie missverständlicher Fehlinformation gehört Hannes Schweigers Apostrophierung Novotnys als *„Mitbegründer einer eigenständigen Wiener Avantgarde-Szene um Musiker wie Walter Malli, Paul Fields, Sepp Mitterbauer, Barabbas u. a., mit denen er bereits Ende der 50er Jahre freie Improvisationsformen entwickelte"*[17]: Abgesehen davon, dass Novotny die genannten Musiker großteils erst Mitte der 60er Jahre (oder noch später) kennen lernte, sind unbekümmertes anarchisch-kindliches Traktieren von Klangerzeugern und deren methodisch bewusster Einsatz zur spontanen Generierung musikalischer Strukturen zwei verschiedene Dinge, die hier auseinander gehalten werden sollen.

Der Personenkreis wuchs weiter. Immer neue Bekannte brachten wiederum ihre Freunde, diese ihre Kumpane und Kollegen zu diversen Treffen mit. Als Novotny im Herbst 1959 zum Bundesheer einrückte (was Malli, Pechoc und Barabbas übrigens mangels Tauglichkeit erspart blieb), umfasste die Clique Rolf Schwendters Angaben zufolge etwa 50 PartizipantInnen und SympathisantInnen.[18] Aufgrund des Präsenzdienstes war Fritz Novotny auch nicht dabei, als sich noch im selben Herbst der *Freundeskreis* mehr oder weniger offiziell als solcher konstituierte, er *„gegründet"* wurde: Rolf Schwendter, damals ein, noch nicht DER Kopf der Gemeinschaft, verwendete letzteren Ausdruck in seinen knapp zehn Jahre später in den *Informationen an den Freundeskreis* formulierten *19 Sätzen über den Freundeskreis*, mittels derer er Genese, programmatisch-inhaltliche Linie und Innenstruktur grundlegend und manifestartig veranschaulichte. Im Bewusstsein ihrer nur partiellen Aktualität für den Zeitraum um 1960 – die *Sätze* repräsentieren den Status quo anno 1967/68 – seien einige aufschlussreiche Punkte zitiert:

1. *Der ‚Freundeskreis' wurde am 7. 11. 1959 von Friedl Schindler, Heinz Zwerina und Gerhard Zehetgruber am Kobenzl gegründet (‚Kronen-Zeitung'-Schlagzeile: Orgien im Kobenzlbunker [19]) und von Rolf Schwendter in der Folge mehrmals ‚reformiert' (1960 mit Peter Klemmer, 1961 mit Joe Berger, 1963 mit Günter Wolf).*
2. *Er wies niemals Statuten, Mitgliedsbeiträge, zielbewußtes Handeln, Aufnahmekriterien oder auch nur eine nennenswerte interne Struktur auf. Soziologisch war er dem Typus der ‚Informellen Gruppe' zuzuordnen, wie er auch intern allgemein bezeichnet worden ist. (...) Die einmal intervenierende Vereinspolizei mußte das Fehlen jeglichen ‚Vereinszweckes' zugestehen.*
3. *1959 wurden 12 Personen von den Zusammenkünften informiert, 1967 oszillierte die Anzahl um 800 und machte die Herausgabe einer Zeitschrift erforderlich.*
4. *(...)*
5. *Es besteht Chancengleichheit: Jeder von den Zusammenkünften Informierte kann Versuche jedweder Art vorbereiten bzw. durchführen und die Durchführung seiner Versuche notifizieren. Eine Grenze besteht nur im österreichischen Strafgesetz.*

6. *Es besteht Offenheit: Jeder, der sein Interesse an den Informationen kundgibt, hat das Recht, von den Zusammenkünften informiert zu werden, solange sein Interesse glaubhaft ist.*
7. *Es besteht eine politische Haltung: Diese zeigt sich in einer grundsätzlich kritischen Einstellung zur gegebenen gesellschaftlichen Wirklichkeit und sei diese Einstellung in konkreten Fällen auch nur arbeitshypothetischer Natur.*
8. *(...)*
9. *Es besteht das Streben nach größtmöglicher und exaktest möglicher Information, nach Austausch derselben, Anregungen, Denkschulung, nach Gesprächen über die aktuelle Situation. Dieses impliziert Toleranz, nicht als Ideologie, sondern als Grundlage der Erarbeitungsmöglichkeiten des oben Erwähnten, welche aber die einzelnen nicht an der rigorosen Vertretung ihrer Standpunkte hindert.*
10. *Es besteht parteipolitische und konfessionelle (Atheismus als Konfession miteingerechnet) Unabhängigkeit, jedoch impliziert das hier Angeführte eine Unverträglichkeit mit verschiedenen Ideologien, wie mit dem Faschismus und mit dem Stalinismus.*
11. *Bei einem Großteil der Teilnehmer an den Zusammenkünften besteht eine grundsätzlich antimilitaristische Haltung; auch diese ist in der Praxis nie dogmatisch aufgefaßt worden.*
12. *(...)*
13. *(...)*
14. *Es besteht die maximale Ablehnung von Autorität.*
15. *Es besteht das Streben nach Internationalität.*
16. *Es besteht Buntheit, es gibt kein Gebiet, wo keine Versuche durchgeführt werden könnten: Politik und Kunst, Psychologie und Literatur, Biologie und Muße, Religion, Musik und Feste, Theater und Sport, Tee, Alkohol und Askese, Meditation und Exzessivität, Soziologie, Absurdität und Kommunikation, Ökonomie und Technik, Geschehnisse und Spiele, Traditionen und Modelle zur Veränderung der gesellschaftlichen Wirklichkeit.*
17. *Es besteht im optimalen Falle reflektierte Aktion, von der Entstehung eines neuen Theaterstücks bis zur Demonstration.*
18. *(...)*
19. *Das Image des ‚Freundeskreises' in der Subkultur wie auch in der Öffentlichkeit zeichnet sich durch eine bestimmte Beschränkung auf besonders hervorstechende Einzelfaktoren aus, wie Personen (‚Schwendter-Gruppe') oder Orte (‚Gruppe im IKZ'). So hat ihn der ‚Kurier' (im Bericht über die Israeldemonstration) als ‚Gruppe katholischer und sozialistischer Studenten' bezeichnet. Und so weiter.*[20]

Offensichtlich bedeutete jene „Gründung" des *Freundeskreises* weniger einen initialen Impuls als eine Bewusstwerdung und partielle Kanalisierung der Gruppendynamik, die hier entstanden war. Rolf Schwendter avancierte Anfang der 60er Jahre mehr und mehr zum

intellektuellen Kopf der Gruppe, zum Wortführer und Primus inter Pares – eine Folge seiner rhetorischen Gewandtheit und enormen Belesenheit, die sich einem enzyklopädischem Informationsbedürfnis verdankte und in der Absolvierung mehrerer Studien manifestierte: Bis zu seiner Übersiedlung nach München 1967 promovierte er in den Fächern Rechtswissenschaft, Staatswissenschaft und Philosophie[21]; ein Theologiestudium wurde begonnen, jedoch nicht abgeschlossen.

Keinesfalls zufällig scheint die zeitliche Parallelität der Entstehung des *Freundeskreises* einerseits und der Dadaismus-Renaissance der Fluxus-Bewegung andererseits, deren Vorläufer Anfang der 50er Jahre von den USA ausgegangen waren (1952 Happening am *Black Mountain College* in North Carolina) und die ihre Initialzündung 1962 durch das Wiesbadener Festival *Fluxus International – Festspiele neuester Musik* erfuhr.[22] Der Kulturwissenschafter Jeff Bernard, der Fritz Novotny selbst in den 60er Jahren in der *Informellen Gruppe* kennen lernte, nannte sie im Interview mit dem Autor eine *„Meta-Subkultur"* – eine *„Subkultur reflektierende Subkultur österreichischer Intellektueller"*[23]. Laut Novotny selbst handelte es sich beim *Freundeskreis* um eine *„progressive"* und *„unruhige Gruppe"*[24], deren Selbstverständnis trotz ihrer offensichtlichen ideologischen Links-Orientierung keineswegs nur das einer gesellschaftlichen Protestbewegung war. Straßenaktionen, wie sie etwa durch den 1961 zur Gruppe stoßenden Underground-Literaten Joe Berger u. a. mittels öffentlicher Lyrik-Rezitationen initiiert wurden, hätten für Rolf Schwendter nicht Priorität gehabt; die Zelebration des *Österreichischen Bloomsday*, ein als dadaistisches Happening inszenierter, ganztägiger Umzug durch die Straßen Wiens mit Stationsfolge nach der des Anzeigenakquisiteurs Leopold Bloom in James Joyces Roman *Ulysses*, authentisch am 16. Juni durchgeführt, sei – freilich erst ab Mitte der 60er Jahre – Schwendters bemerkenswerteste diesbezügliche Initiative gewesen.[25] Wie oben beschrieben, entwickelte der *Freundeskreis* unter Schwendters Ägide nichtsdestotrotz vielfältigste Aktivitäten: Neben den *Art-Sessions* und anderen Meetings literarischer oder „sozialer" Natur wurden – so ist aus den Aussendungen ersichtlich – gemeinschaftlich Ausstellungen, Konzerte, Vortragsabende, Symposien und Diskussionsrunden besucht und veranstaltet, Theaterstücke erarbeitet und aufgeführt, wurde zu Kinoabenden ebenso wie zu Nachmittagstreffen zum Zwecke exzessiven Plattenhörens, Collagenklebens oder Teetrinkens geladen.

„Der Freundeskreis *war demokratisch, jeder durfte gescheit sein, niemand musste sich blöd fühlen. Das Publikum war man schließlich selbst. (...) Der* Freundeskreis *wuchs, weil der Schess ein manischer Organisator war. Er sammelte Adressen, er schrieb Aussendungen, er überzog Wien mit einem Beziehungsnetz, in dem sich vom Arbeiter bis zum Rechtsanwalt alle möglichen sozialen Schichten und intellektuellen Ansprüche verfingen. Der* Freundkreis *teilte sich wie eine Zelle in verschiedene Neigungsgruppen, die sich ihrerseits wieder aufspalteten"*, resümiert Radiojournalist Peter Zimmermann.[26]

Mit dem weiteren stetigen Zustrom neuer Mitglieder, mit dem Anschwellen des *Freundeskreises* verdichteten sich die verschiedenen Interessen und Vorlieben eo ipso zu separaten Gravitationspunkten innerhalb der gemeinsamen Aktivitäten; erste zentrifugale Ten-

denzen, die sukzessive Splittung in diverse Subcliquen war die logische Folge: Arbeitskreise wurden gegründet, um die disparaten Affinitäten zu bündeln und zu koordinieren. In den IFK des Jahres 1966 finden sich beispielsweise Hinweise auf Aktivitäten von Arbeitskreisen für alte Musik, Lyrik, Sozialwissenschaften und Friedensbewegung. Später erweiterten etwa die Arbeitsgruppen *Bauernschnapsen* (geleitet von Joe Berger), *Freikörperkultur* und *Misthaufenstieren* (Fritz Novotny ab 1968) oder *Kultur östlich des Altai und Ägyptens* (Wilfried Zimmermann), Weltliteratur, Folklore, Scientology und Fußball das Spektrum.[27]

Unter den zeitweiligen Partizipanten dieses alternativen Netzwerks fand sich auch ein gerüttelt Maß an (heute) prominenten Persönlichkeiten: Der „österreichische Charles Bukowski" Joe Berger (1939–1991) wurde bereits genannt; über Konrad Bayer (1932–1964) bestanden in der Frühzeit Kontakte zur Wiener Gruppe. Die Namen der Literaten Robert Schindel (*1944) und Thomas Rothschild (*1942) tauchten Mitte der 60er Jahre in den IFK auf, zur selben Zeit dürfte auch Hermann Schürrer (1928–1986) zur *Informellen Gruppe* gestoßen sein, in der auch die Kollegen Gustav Ernst (*1944) und Peter Henisch (*1943), Otto Kobalek († 1995), Helmut Zenker (1949–2003) und – last, but not least – Ernst Jandl (1925-2000) verkehrten. Desgleichen bildende Künstler wie Marc Adrian (*1930), Robert Klemmer (1938–1971), Othmar Zechyr (1938–1996) sowie Hermann Painitz und Wilfried Zimmermann (Letztere zwei aus der *Galerie zum roten Apfel* bekannt), die Experimentalfilmer Kurt Kren (1929–1998) und Ernst Schmidt jr. (1938–1988), die Komponisten Anestis Logothetis (1921–1994), Günter Kahowez (*1940) und Giselher Smekal (*1945), der uns im Rahmen der *Reform Art Unit* noch ausführlich beschäftigen wird, sowie Journalisten wie Oscar Bronner und der uns ebenfalls bestens vertraute Ruediger Engerth. Robert Jungk (1913–1994) veranstaltete im Rahmen der *Informellen Gruppe* eine seiner ersten Zukunftswerkstätten.

Bald reichten Mundpropaganda und Schneeballtelefonate nicht mehr aus, um alle „Freunde" über sämtliche Veranstaltungen zu informieren: Ab 1962 wurden per Spirituskarbonmatrize hergestellte Terminlisten postalisch versandt, im Jänner 1967 wurden diese durch die „offiziellen" *Informationen an den Freundeskreis* abgelöst, die in der Folge von wechselnden Personen redigiert wurden; was als nüchterne, einseitige Veranstaltungsinformation begann, sollte sich bis 1971 zu einer veritablen Kultur- und Informationszeitschrift erweitern. *„Der* Freundeskreis *um Rolf Schwendter in Wien etwa wurde durch unregelmäßige Aussendungen, welche zeitweise an beinahe 3000 Personen gingen, von Diskussionsrunden, Lesungen, Musikabenden und anderen Veranstaltungen, welche in Privatwohnungen und Ateliers stattfanden, verständigt. Ausländische Künstler, welche Wien besuchten, wurden vorgestellt, Schallplatten aus dem Ausland wurden weitergegeben, man berichtete von eigenen Reisen. Afrikanische und asiatische Literatur wurde in privaten Lesungen bekannt gemacht, ebenso die Gedichte der Amerikaner Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, die Texte von Jack Kerouac und anderer Vertreter der Beat Generation, von denen man erfahren hatte, daß sie zum Teil in öffentlichen Veranstaltungen mit musikalischer ‚Begleitung' improvisiert wurden"*, schrieb Giselher Smekal, der 1963 über

Fritz Novotny zum *Freundeskreis* stieß, 1989.[28] In seinem ÖMZ-Artikel von 1980 rekapitulierte derselbe die Praxis der *Art-Sessions* mittels aufschlussreicher Details: Laut Smekal stammte die Anregung, vorgetragenen Texten – offenbar nach Vorbild der *Jazz & Poetry*-Veranstaltungen der *Beatniks* an Amerikas Westküste – improvisierte Musik gegenüberzustellen, von Joe Berger. Als Instrument diente dabei *„alles, was Geräusche von sich geben konnte, vom Eierschneider bis zum Kleiderständer"*. Ausdrücklich betonte Smekal jedoch: *„Es gab keine Sessions."*[29] Vage musikalische Vorstellungen scheint es also bewusst oder unbewusst schon um 1963 gegeben zu haben, die instrumentale Aktion hatte sich jedoch noch nicht in dem Maße gegenüber der Literatur emanzipiert, um zum alleinigen Zweck, Mittelpunkt diverser Treffen, zu avancieren. Diesbezüglich erinnert sich Giselher Smekal nur an solistische Darbietungen des „Freundes" Bernd Klamer an der Gitarre und – man beachte! – Claus Barabbas' auf arabischer Tarabouka-Trommel und Altsaxophon. Wobei es für Smekal selbst in dieser innovativen, experimentfreudigen Atmosphäre bereits möglich war, eine Zertrümmerung von zwölf ausrangierten Klavieren im Keller des *Hauses der Jugend* (VIII., Zeltgasse 7) zu inszenieren.[30]

Rolf Schwendter selbst schätzt die Bedeutung der zunehmenden musikalischen Umtriebe wie folgt ein:

> *„Ich denke auch, dass die Aktivität, die am meisten dann Free Jazz mitbeeinflusste, das aktive Hören war, das sich nicht auf Platten bezog, sondern auf Leute, die zu Gedichten, die andere machten oder lasen, dazu improvisierten. Ich erinnere mich an eine aktive Hör-Session 1963 im* Haus der Jugend, *da war Omar Khajjam der Dichter, der im Vordergrund stand. Und ich denke, die Improvisationen, die es dazu gab – ich weiß im Moment nicht, ob Novotny dabei war –, die würden nach meinem heutigen Verständnis schon das Prädikat Free Jazz verdienen."*[31]

Mit der Erwähnung Zimmermanns, Engerths und Barabbas' wurde implizit bereits auf die personellen Überschneidungen von *Freundeskreis* und der Clique um die im selben Jahr 1959 gegründete *Galerie zum roten Apfel* hingewiesen. Barabbas, der Schwendter schon 1960 in Paris kennen lernte, Malli und Pechoc nahmen durchaus Notiz von den Aktivitäten der *Informellen Gruppe*, trotzdem sich in der Folge auch die *Masters*-Konzerte in den IFK annonciert fanden, partizipierte jedoch nur Barabbas aktiv an den Veranstaltungen im *Freundeskreis*. Umgekehrt suchten die *Freundeskreis*-Leute sehr wohl hin und wieder kollektiv die Expositionen im *Roten Apfel* heim. Rolf Schwendter wechselte sogar ein bemerkenswertes Mal die Fronten und mutierte vom Begutachtenden zum Begutachteten: In der Weihnachtsausstellung 1964 wurde in der Landstraßer Hauptstraße neben Bildern von Pechoc, Barabbas, Painitz, Fleck und all den anderen ein spontan zur Collage erweitertes Textblatt Schwendters mit dem kryptischen Titel *Das vergrabene Leben des Doktor Ruediger Engerth* gezeigt.[32]

Auch Fritz Novotny glaubt sich vage zu erinnern, im Rahmen diverser *Freundeskreis*-Touren die *Galerie zum roten Apfel* betreten zu haben, freilich noch ohne persönliche Be-

kanntschaft mit den dort Ausstellenden zu schließen. Novotnys Tätigkeit im Rahmen des *Freundeskreises* beschränkte sich nach seiner Entlassung aus dem Bundesheer im Sommer 1960 auf die gelegentliche Partizipation an *Art-Sessions* und anderen Veranstaltungen. Neben den literarischen Ambitionen trat verstärkt ein ausgeprägtes Interesse an Musik, genauer: Jazz, in den Vordergrund. In den Jahren 1960/61 – der Club *Les Terribles* war bereits 1959 wieder geschlossen worden, das *Café Mariahilf* stand ab 1960 ebenfalls nicht mehr zur Verfügung – leitete der nunmehr 20-Jährige den von ihm initiierten *Jazzroom Schaukelstuhl* in einem Nebenzimmer des *Café Strauss* (IX., Alser Straße 16). Jeden Samstag wurde dort im ersten Programmteil, von 20 bis 22 Uhr, leicht verdauliche *„gemischte Tanzmusik"*[33], danach jedoch moderner, primär „cooler" Jazz auf dem Plattenteller serviert: Mulligan, das *Modern Jazz Quartet*, aber auch Monk, Coltrane und – in geringerem Maße – Charlie Parker sowie französische Chansons drehten sich in Vinylscheibenformat im Kreis.[34] Höchstwahrscheinlich bestand ein Zusammenhang zwischen LP-Repertoire und den ersten Live-Bekanntschaften, die Novotny exakt in jener Zeit mit dem modernen Jazz machte: Als das Jimmy-Giuffre-Trio und John Coltranes Quartett im Oktober 1961 bzw. November 1962 im *Wiener Konzerthaus* gastierten, weilte er – wie Malli, Pechoc und Michlmayr, allerdings noch ohne diese zu kennen – unter den Zuhörern. Während Novotny zwischen Oktober 1963 und Dezember 1964 dreimal selbst Lesungen (Villon, Rimbaud, afroamerikanische Lyrik) im *Haus der Jugend* bzw. im *Internationalen Kulturzentrum*, das dank seines Leiters, des *Freundeskreis*-Mitglieds Zsolt Patka, seinen Kollegen offen stand, organisierte, begann er ab etwa 1963/64 zudem, zu Jazzplattenabenden in seine Privatwohnung zu laden.[35]

Ein weiterer wichtiger Impuls in Richtung Emanzipation der Musik im Hinblick auf die *Freundeskreis*-Literatur war aurikularer Art: *„Wir haben (...) in Wien immer wieder Partys gegeben, wo nach dem üblichen Geschmuse oder Schmähführen oder Büffet dann plötzlich ab einer bestimmten Stunde Jazz gehört worden ist."*[36] Mit Folgen: Die ekstatisch-entrückten Sopransaxophon-Soli von *Olé Coltrane*, im Mai 1961 vom teilerweiterten John-Coltrane-Quartett für *Atlantic* aufgenommen, trafen Novotny wie ein Blitz. Es war *„die Platte, die mich alle vorherigen vergessen ließ"*[37]. Insbesondere das 18-minütige (Titel-)Stück *Olé* war es, das Fritz Novotny damals, ca. 1963[38], fesselte – offenbar aufgrund der Tatsache, dass Coltrane hier Einflüsse jener orientalischen Musikformen verarbeitete, die er schon als Kind kennen und schätzen gelernt hatte.

Einen noch tieferen Eindruck machte auf Novotny freilich wenig später der (möglicherweise 1964 durch Claus Barabbas hergestellte[39]) akustische Kontakt zum Multiaerophonisten Yusef Lateef. *„Zum Jazz brachte mich eines: Ich hörte irgendwo einen von Yusef Lateef auf der Konzertoboe gespielten pentatonischen Blues, und da wußte ich [endgültig], daß Jazz nicht nur etwas ist, womit ich Boogie-Wettbewerbe gewinne."*[40] Der näselnde Instrumentenklang und das lyrische, meditative Melos[41] beeindruckten ihn nachhaltig. In diesem Moment avancierte das elegische, sehnsuchtsvolle Timbre des Doppelrohrblattinstruments zum Ideal von Novotnys musikalischen Ausdrucksvorstellungen.

Einen für den Transitionsprozess vom Musik-Rezipienten zum -Produzenten entschei-

denden Schub bedeutete für Novotny zur selben Zeit die Bekanntschaft mit Claus Barabbas eines späten Abends in einem Wagen der Straßenbahnlinie 41 in Richtung Pötzleinsdorf [XIX. Bezirk]. Barabbas erinnert sich:

> *„Ich habe Novotny – ich glaube – im Winter '63/'64 in der Straßenbahnlinie 41 kennen gelernt, wo er sich neben mich setzte und sich vorstellte als ‚Fritz Novotny, Poet', und er mir auch erzählte, daß er mich im* Art Center *spielen gehört hatte. Und da er ein netter Mensch zu sein schien, lud ich ihn ein, mich zu besuchen, umso mehr, als ich ja in der Nähe wohnte. Wir sahen uns damals recht häufig, und ich zeigte ihm das Saxophonspiel, zeigte ihm einiges an meinem Instrument, er hatte damals ja keines. (...) Ich zeigte ihm auch verschiedene Tonleitern am Saxophon und den Ansatz, und wir sprachen natürlich auch über Musik. (...) Sein musikalischer Geschmack damals war ‚Jazz Goes Baroque', er stand auch sehr auf Friedrich Gulda, und ich führte ihn ein in die Musik von Charlie Mingus, Eric Dolphy, Davis, Coltrane und was damals available war. Ich glaube nicht, daß ich ihn ermuntert habe, Musik zu machen, nicht direkt. Ich weiß nur, daß er sich damals bei verschiedenen Leuten als mein Saxophonschüler vorstellte (...)."*[42]

Fritz Novotny bestätigt Barabbas' Schilderung und ergänzt, der Saxophonist wäre damals in der Tramway aufgrund seiner langen Haare und seines ungewöhnlichen textilen Äußeren angepöbelt worden, worauf er verbal für ihn Partei ergriff und so zwangsläufig die Kontaktaufnahme in die Wege leitete.[43] Vertraut war ihm Barabbas' (auffällige) Erscheinung von der Straße – sie wohnten nur wenige Minuten voneinander entfernt im XIX. Bezirk – und von einer der Sessions des *Ahmad Pechoc Trios*, höchstwahrscheinlich in der Besetzung Barabbas/Malli/Pechoc, im erwähnten *Art Center* 1963, einer Session, die – nach Novotnys Erinnerung – *„irgendwie skandalös aufgehört [hat]"*[44]. Ihn selbst und seine *Freundeskreis*-Kollegen irritierte das unorthodoxe Jazzspiel des Saxophonisten und seiner Kumpane naturgemäß weniger als viele andere:

> *„Für uns war es auch völlig normal, daß in der* Galerie zum roten Apfel *Malli mit Barabbas eine archaische Art von Jazz machten, die sie woanders nicht spielen konnten. Wenn sie in irgendeinem Studentenclub aufgetaucht sind, hieß es: ‚Ah, das sind die, schnell, schiebt das Klavier weg!' Für uns war das normal, es war nichts absurd, es gab für uns kein absurdes Theater, keine absurde Musik."*[45]

Tatsächlich hegte Novotny – anders als Barabbas – in dieser Zeit auch ein Faible für West-Coast-Jazz[46], das *Modern Jazz Quartet* wie auch Jacques Loussier und Friedrich Guldas neu gegründetes *Eurojazz-Orchester*. Die unterschiedlichen musikalischen Präferenzen zeigten sich auch am Instrument: Novotny erzählt, er habe sich Barabbas' Anweisungen, so und nicht anders zu blasen, nicht verpflichtet gefühlt, im Gegenteil: Sein Kommentar zu Barabbas' auf Platte gepresster Quartett-Aufnahme von *Frachtbahnhof* und *Schlafwagenabteil*, die er im Rahmen jener Zusammenkünfte 1964 zu hören bekam, veranschaulicht die Dichotomie von allgemeiner Vorbildwirkung und der frühen Gewissheit, nichtsdestotrotz eigene Wege gehen zu wollen:

„Das Fagott hat unheimlich hohl gewirkt und sehr unheimlich, und das Alt so, wie ich ein Saxophon noch nie gehört habe, und die Art [des Spiels] von Klavier und Schlagzeug fand ich interessant. Ich dachte, es ist toll, daß es so etwas gibt, aber daß es mich so [an]getörnt hätte, daß ich selber so etwas machen [hätte wollen], [davon] kann keine Rede sein. (...) Das Näselnde des Fagotts hat mich ein bißchen [an]getörnt. Aber nicht sein Altspiel, und ich habe damals schon probiert, ob ich auf seinem Alt nicht etwas Orientalisches rausbringe (...). Ich habe mir gedacht, es müßte ja möglich sein, so orientalisch wie das Fagott zu klingen. (...) Ich habe dann nur zum Barabbas gesagt: ‚Lass' mich probieren, ich täte das anders spielen, das Saxophon.' Ich habe sicherlich probiert bei ihm, daran kann ich mich definitiv erinnern. Dann habe ich bei allen möglichen Leuten Klarinetten probiert, immer wieder."[47]

Dennoch, und obwohl Novotny dies im Interview mit dem Autor in Abrede stellt, geben auch Malli und Pechoc zu Protokoll, Novotny hätte sich ihnen wenig später, wahrscheinlich 1965/66, tatsächlich als Schüler Barabbas' vorgestellt; Walter Malli blieb diese Begebenheit auch aufgrund des beträchtlichen Ironiewertes dieser Formulierung – Schüler zu sein von jemandem, der selbst gerade begonnen hatte, sein Instrument zu erforschen – im Gedächtnis haften.[48]

Auf jeden Fall bedeutete die Bekanntschaft mit Barabbas und die folgende erste eigenmündige Tuchfühlung mit einem Saxophon einen gewaltigen Motivationsschub, der Novotny die eigenen musikalischen Vorstellungen klarer erkennen ließ. Erste Schritte in Richtung eigener Aktivitäten folgten: Angeregt von Barabbas, erstand Novotny noch 1964 eine Klarinette und begann unter der Regie eines Musiklehrers im X. Gemeindebezirk, in den er im gleichen Jahr übersiedelt war (Troststraße), ein zweites Mal, Noten lesen zu lernen.[49] Rund eineinhalb Jahre hielt Novotny den Unterricht durch; im Sommer oder Herbst 1965[50] tat er den nächsten, entscheidenden Schritt: Im *Musikhaus Goll* (I., Babenbergerstraße) stieß Novotny auf der Suche nach einem eigenen (Alt-)Saxophon auf dasselbe Instrument, das Walter Malli rund neun Jahre zuvor in Graz für sich entdeckt, aber schon längst wieder veräußert hatte: ein Sopransaxophon. Mit diesem im Jazz noch immer exotischen Instrument konnte Novotny endlich sein von Coltrane und Lateef tief geprägtes Klang-Ideal realisieren: *„Nach eineinhalb Jahren Klarinetten-Etüden kam ich drauf, daß mir dies alles zuwenig pannonisch und orientalisch war. Ich wollte ein näselndes, oboenartiges Instrument, und das war halt einmal das Sopran. Eine Konzertoboe war unerschwinglich für mich und auch nicht erreichbar zu der Zeit."*[51] Novotnys neues Instrument war 28 Jahre alt und verstimmte sich beim Spielen permanent, dennoch war er sofort davon begeistert. Derart, dass er dafür sogar das Ende des Klarinettenunterrichts in Kauf nahm: *„Wie ich dann mit dem (...) Sopran bei ihm* [dem Lehrer; Anm.] *aufgetaucht bin, hat er gesagt: ‚Das kommt überhaupt nicht in Frage, daß ich Sie auf diesem verstimmten Instrument unterrichte.' Da habe ich gesagt: ‚Also dann – auf Wiederschauen!'"*[52]

Der Erwerb dieses seltsamen, altertümlichen Aerophons, das Novotny nun notgedrungen autodidaktisch in seinen Möglichkeiten auszukundschaften begann, stellt für den Au-

tor den eigentlichen Beginn seiner frei improvisierenden Tätigkeit dar. Es war dies gleichsam eine Absichtserklärung für eine bewusste, unakademische Auseinandersetzung mit der klingenden Materie, womit die entscheidende Weiche in Richtung eigenständiger musikalischer Aktivitäten gestellt war. Die Zeit war reif für eine Verselbstständigung der anarchischen *Art-Session*-Musik.

3.3.2.2. Von der *Danube Art Group* zum *Reform Art Trio*: Die Gründungsjahre 1965–1968

3.3.2.2.1. Ein ominöses Inserat als Beginn

„Natürlich [war Barabbas ein Anstoß], und zwar auf ungewollte Art. Weil ich genau so, wie ‚sein' Quartett klang, nicht klingen wollte. So habe ich mir gedacht: ‚Das ist eigentlich schade, von meinen Art-Sessions *weiß ich, wie klasse eine monoton durchgetrommelte Struktur mit einem fröhlichen Flötenteil ist, warum suche ich mir nicht Leute, mit denen ich das tue? Und mache das!' Ich habe dann dem Barabbas gesagt: ‚Deine Musik gefällt mir, aber ich würde es anders machen.' Da war er oft sehr zornig. Weil er wirklich gerne gehabt hätte, daß ich genau das mache, was er macht."*[1] *„Und das, was ich konnte, lange Melodielinien – oder sehr monotone – auf der Flöte [zu] spielen, diese Wärme, ist mir in der Musik abgegangen. Ich habe gewußt, wenn ich eine Gruppe mache, muß das alles hinein."*[2]

Schließlich tat Fritz Novotny den entscheidenden Schritt in Richtung einer tatsächlichen, mehr oder weniger regulären Band, einer ernsthafteren Form des Musizierens, als die bis dato losen, chaotischen *Art-Sessions* ermöglichten. Unter der Rubrik *Künstlerpost* platzierte er in der Tageszeitung *Kurier* ein Inserat mit dem ungefähren Wortlaut: *„[Gesucht:] Musiker, die auch mit Free Jazz etwas anfangen können. Unter ‚Ornette' an den Verlag."*[3] Novotnys Idee war nachvollziehbar: *„Ich habe ja schon im* Freundeskreis *gefunden, daß alle, an die ich als Musiker herankam, auf normale Art, lauter Typen waren, die dir irgendetwas versprechen, (...) und wenn du sie brauchst, sind sie nicht da. Ich habe mir gedacht, Leute, die ich durch eine Annonce suche (...), nehmen das vielleicht ernst."*[4]

So weit, so einleuchtend: Novotnys Bemühen um echte Mitstreiter spiegelte seine immer mehr Gestalt annehmenden musikalischen Ambitionen wider und bedeutete zweifellos eine Zäsur, an der der dankbare Historiker den eigentlichen Beginn der Gruppenaktivitäten festmachen kann. Oder: könnte – wenn er denn nur dokumentiert wäre. Das Dilemma ist das der Datierung: Der Dezember des Jahres 1965, den Novotny – seit Anfang 1969[5] – als Starttermin für seine Formation anzugeben pflegt[6], erscheint durch mehrere Umstände fragwürdig: Zum Ersten dadurch, dass jene *Kurier*-Annonce, die er im Herbst 1965 aufgegeben haben will, bei der Durchsicht der fraglichen Nummern jenes Blatts nicht ausfindig gemacht werden konnte.[7] Zum Zweiten durch Novotnys Angabe, er hätte sein Sopran-

saxophon etwa ein Jahr lang besessen und autodidaktisch in seinen Möglichkeiten erprobt, ehe er es erstmals in Gruppenkontext zum Einsatz gebracht hätte[8] – selbst bei frühestmöglicher Datierung des Akquisitionsaktes auf Mitte 1965 (die sich wiederum aus den eineinhalb Jahren Klarinettenunterricht nach der Bekanntschaft mit Barabbas ergibt) würde sich der Zeitpunkt der Gruppeninitiierung so zumindest auf Spätfrühling 1966 verschieben. Zum Dritten ist eine Interviewaussage Novotnys anzuführen, wonach er bei seinem Umzug vom X. (Troststraße) in den XXII. Bezirk (Saikogasse, noch heute sein Domizil) im Dezember 1966 sein Sopransaxophon etwa ein Jahr – möglicherweise exakt jenes Jahr – lang besessen hätte.[9]

Es scheint möglich, dass der erinnerte Zeitpunkt Dezember 1965 das Datum des Sopransaxophonerwerbs war und dieser Umstand später in ungenauer Erinnerung als Initialpunkt für Novotnys Gruppenaktivitäten genannt wurde. Und sich in weiterer Folge als jenes Ereignis in die Gehirne der Musiker (nicht nur jenes Novotnys, wie zu sehen sein wird) eingrub. Kurt Graczolls gleich lautende Datierung etwa wird durch seine Aussage relativiert, der Prozess der Gruppenbildung wäre fließend-transitiv, ohne Zäsuren – auch nicht im Dezember 1965 – verlaufen.[10] Vieles also deutet auf die zweite Jahreshälfte 1966 als eigentlichen Starttermin hin, doch auch dies muss Hypothese bleiben, solange die erwähnte *Kurier*-Annonce verschollen ist.

Der Name „Ornette" im Inserattext hatte die Rolle eines Signalträgers, sollte generell Avantgarde und Gegengesellschaft indizieren und war nicht Ausdruck einer ausgeprägten Affinität, so Novotny. Vom Texaner Coleman hatte der Wiener bis dato *„ein einziges Mal bei Barabbas zwei Stücke (...) gehört. Ich habe zu dieser Zeit sicher noch keine Ornette-Coleman-Platte gehabt. (...) Ich war zu der Zeit von Coleman auch nicht beeindruckt, sondern von Lateef und von der ersten Coltrane/Dolphy-Platte, die es damals gab."*[11] Unbeleckt in punkto afroamerikanischer Musik-Avantgarde war Novotny zu jenem Zeitpunkt allerdings längst nicht mehr: Als eine der ersten frei improvisierenden Gruppen hatte er die *New York Contemporary Five* um Archie Shepp, Don Cherry und John Tchicai kennen gelernt, deren einzige Tonträgerveröffentlichung, aufgenommen im November 1963[12], ihm bereits während eines Plattenabends des *Freundeskreis*-Arbeitsgruppenleiters Bernd Klamer zu Gehör gekommen war; sie sagte ihm auch mehr zu als Cecil Taylor oder Albert Ayler, mit denen er erst später nähere auditive Bekanntschaft schloss.[13] Dass Novotny, der seit Jänner 1963 die damals maßgebliche deutschsprachige Fachzeitschrift *Jazzpodium* abonniert hatte, sich schon 1966 selbst nachdrücklich mit Free Jazz beschäftigte, bezeugt auch eine Notiz in den *Informationen an den Freundeskreis*: Am 12. November erklärte Novotny seine Wohnung in der Troststraße von 14 bis 22 Uhr zum *Open House for Free Jazz*, nicht ohne die Ankündigung, dass Vinylscheiben des *Jazz Composers' Orchestra*, des *New York Art Quartet*, des Ornette-Coleman-Trios, Eric Dolphys, Archie Shepps und – konkret – John Coltranes eineinhalb Jahre zuvor eingespieltes, epochales Opus *Ascension* nebst allfälligen mitgebrachten Scheiben auf dem Plattenteller rotieren würden.[14] In der einen Monat später bezogenen Gemeindewohnung in der

Saikogasse wurden am 21. Jänner 1967 erstmals avantgardistische Tonkonservenklänge im *Freundeskreis*-Rahmen dargeboten. *„Lee Gato Barbieri, Steve Lacy, John Tchicai, Albert Ayler, Charles Tyler, Ken McIntyre (neueste Cecil-Taylor-Platte* [15]*)"* wurden als Programmpunkte in den IFK vorab verlautbart[16], wobei die Namenliste durchaus Fachkenntnis erkennen lässt. Es waren solche Treffen, die Novotny in dieser Zeit die *Art-Sessions* und andere *Freundeskreis*-Aktivitäten immer mehr vernachlässigen ließen. Doch zurück zum Ausgangspunkt, dem Inserat. Und zur eigentlich relevanten Frage: Welchen Erfolg hatte es?

3.3.2.2.2. Sepp Mitterbauer

Wann auch immer die *Kurier*-Annonce tatsächlich abgedruckt wurde, sie zeigte Wirkung. Kurz nach ihrem Erscheinen meldeten sich zwei Trompetenstudenten am *Konservatorium der Stadt Wien* namens Franz Rosicky und Sepp Mitterbauer sowie möglicherweise auch der Novotny schon durch einige *Freundeskreis*-Sessions und als John-Tchicai-Anhänger bekannte Altsaxophonist Jean-Pierre Wuttke und der Schlagzeuger Günther Gafton.[1] Während die meisten dieser Bekanntschaften kurzlebigen Charakter hatten, sollte sich eine als umso beständiger erweisen: Mitterbauer avancierte zu Fritz Novotnys loyalstem Wegbegleiter überhaupt, ihre Partnerschaft dauert bis zum heutigen Datum (Oktober 2004) an. Offenbar nicht zuletzt aufgrund der Übereinstimmung seiner ästhetisch-musikalischen Überlegungen mit denen Novotnys und der *Masters*:

> *„Wir waren von Anfang an bedacht, uns auf eigene Füße zu stellen, und zwar aus dem einfachen (...) Grund, den wir mit den* Masters *gemein hatten: Jazz ist für uns immer eine Musikrichtung gewesen, die sich weiterentwickelt. Man muß sich mit den bestehenden Formen auseinandersetzen, aber der Sinn der Geschichte und der Approach der Sache war der, daß man seinen eigenen Stil entwickelt. Wenn man nur das macht, was die Leute schon entwickelt haben, dann wird das nur Kopie. Man kann es gut machen, es geht dann das Niveau bis zum perfekten Nachmachen, aber es geht nicht darüber hinaus. Und mir ging es an sich darum, und das hat mich so fasziniert an der Musik, daß in der Zeit diese freieren Formen vergleichbar waren mit dem Weg der Malerei. Die Malerei hat ja das schon früher geschafft, das gegenständliche Material, vergleichbar mit dem Harmoniegerüst [in der Musik], zu befreien, daß man dann nur mehr mit dem Material arbeitet. Das war für mich das Hauptinteresse, diese Musik zu machen."*[2]

Auch der niemals als bildender Künstler in Erscheinung getretene Sepp Mitterbauer[3], am 7. September 1946 in Wien geboren, genoss etwa ab dem achten Lebensjahr Klavierunterricht, freilich nicht ausschließlich aus musikalisch-pädagogischen Beweggründen: Notenlesetraining erschien dem Familienaugenarzt als probates Mittel zur Verbesserung von Josefs Sehschwäche. Zwölfjährig begann Mitterbauer, jenes Tasteninstrument außer-

Die beständige Zweierachse der *Reform Art Unit:* Fritz Novotny (vorne) und Sepp Mitterbauer, ca. 1970. Foto: unbekannt.

ordentlich am *Konservatorium der Stadt Wien* zu studieren, vier Jahre später erfolgte die entscheidende instrumentale Diversifikation: Mittlerweile ordentlich inskribiert, mutierte die Trompete zum Hauptinstrument; dem Piano hielt er im Zweitfach weiterhin die Treue. Auch anderweitig bedeutete das Jahr 1962 eine markante Inzision. Im November jenes Jahres weilte Mitterbauer (wie Brückl, Malli, Pechoc und Novotny) unter den Besuchern des Konzerts des John-Coltrane-Quartetts im *Wiener Konzerthaus* – ein Initialereignis, das die bislang ausschließlich für klassische Musik empfänglichen Ohren des Teenagers nun auch der Jazzmusik weit öffnete. Alsbald versuchte sich Mitterbauer zu Hause und im privaten Freundeskreis als Improvisator an diversen Changes-Reihen; Thelonious Monk, Paul Bley und McCoy Tyner hießen seine Favoriten, schon Mitte der 60er Jahre setzte er sich weiters mit Coltrane, Cecil Taylor, Archie Shepp und Albert Ayler auseinander. Freund und Schulklassenkamerad Franz Rosicky, der gleichzeitig mit dem Trompetenspiel begann, nahm ihn 1963 mehrmals ins *Art Center* am Petersplatz mit; die Musik, die dort – u. a. vom *Ahmad Pechoc Trio* – geboten wurde, nahm Mitterbauer freilich nicht bewusst wahr.

Etwa 1964 kreuzten sich Mitterbauers und Rosickys Konservatoriumswege mit jenen Victor Sokolowskis (1911–1982), des pädagogisch engagiertesten und neben Nikolaus Fheodoroff bekanntesten Schülers des Zwölftonkomponisten Josef Matthias Hauer. Sokolowski,

Cembalist, Komponist und in seiner „Lehrzeit" von 1946 bis zum Tod Hauers 1959 Uraufführungspianist zahlreicher *Zwölftonspiele*, versuchte mit nahezu missionarischem Eifer, die musikalisch-ästhetische Gedankenwelt seines Mentors an seine Studenten zu vermitteln. Mitterbauer erlebte Sokolowski in den Fächern Klavier, Musikgeschichte und Harmonielehre und berichtet, zwar nicht theoretisch in die *Tropen*-Lehre eingeführt worden zu sein, im Klavierunterricht jedoch sehr wohl zahlreiche *Zwölftonspiele* vorgesetzt bekommen zu haben. Der Kontakt intensivierte sich auch auf privater Ebene, Mitterbauer sah sich wiederholt in diverse Vorführungen im Rahmen des von Sokolowski 1963 ins Leben gerufenen Josef-Matthias-Hauer-Kreises *(Erste Gesellschaft zur Pflege des Zwölftonspiels)* eingebunden, während Sokolowski sogar zur Hochzeit seines Schülers in die Orgeltasten griff. Erst Anfang der 70er Jahre, als Mitterbauer längst nicht mehr Konservatoriumsstudent war, verlor man sich aus den Augen. Sokolowskis Einfluss auf die österreichische Jazzszene aber wuchs, als er 1976 an der *Hochschule für Musik und darstellende Kunst* einen ständigen Josef-Matthias-Hauer-Lehrgang initiierte. Mathias Rüegg, Uli Scherer, Robert Michael Weiß, Wolfgang Puschnig, Woody Schabata und andere Jazzer aus dem Dunstkreis des frühen *Vienna Art Orchestra* zählten dort für kürzere oder längere Zeit zu seinen Schülern.[4]

Mitterbauers Zukunftswunsch, professionell Trompete zu blasen, zerplatzte indessen durch ein anderes Schlüsselerlebnis wie eine Seifenblase: Als der 18-Jährige 1964 in der Pause einer Aufführung von Gottfried von Einems Oper *Dantons Tod* im *Theater an der Wien* die Musikergarderobe aufsuchte, um seinen Lehrer, einen der Orchestertrompeter, anzusprechen, und diesen mit seinen Kollegen beim zünftigen Kartenspiel antraf, bedeutete dies eine schmerzhafte Desillusionierung. Die Erkenntnis, dass Musikertum gerade im strikt hierarchisch organisierten Orchesterverband im Prinzip mit „Musikbeamtentum" gleichzusetzen sei, ließ ihm kurz darauf die Wahl zwischen dem Beruf des Orchester- und jenem des Staatsdieners leicht fallen. Im August 1964 trat er als frisch gebackener Maturant in die Magistratsdienste der Stadt Wien, eine Profession, die ihn in den folgenden Jahrzehnten auf der entsprechenden Karriereleiter die Sprosse des Leiters des Standesamts Wien-Brigittenau erklimmen ließ.

Das war also jener Sepp Mitterbauer, der nun mit Fritz Novotny in Berührung kam. Aus seiner Sicht stellten sich die Ereignisse wie folgt dar:

> *„Das ist eine ganz lustige Geschichte, wir haben so im privaten Kreis improvisiert, mit ein paar Bekannten, nicht sehr professionell, eher eine pubertäre G'schicht (...). Da habe ich einen Perkussionisten [namens Wilhelm Olbrich] kennengelernt, der damals alle Ornette-Coleman-Platten, (...) aber keinen Plattenspieler besaß. Das hat mich damals unheimlich verblüfft. (...) Er ist damals öfters zu mir oder zu anderen Bekannten gekommen, da haben wir dann Ornette-Coleman-Sachen gespielt. Und den Fritz habe ich kennengelernt (...) durch ein Zeitungsinserat. Das habe ich nicht selbst gelesen, sondern ein Bekannter von mir, nein, der Freund eines Bekannten von mir, das ging um fünf Ecken. [Er] hat gesagt, er hat ein Inserat gelesen, da ist wörtlich dringestan-*

den: ‚Free Jazz-Musiker gesucht. Kennwort ‚Ornette", und hat gemeint, das wäre was für mich oder für uns. (...) Ich habe dann angerufen. Das muß '65 gewesen sein."[5]

Beim angesprochenen Bekannten handelte es sich übrigens um Franz Rosicky, der sich nun gemeinsam mit Mitterbauer bei Novotny vorstellte, bei dessen Freund um den schwedischen Medizinstudenten und Tenorsaxophonisten Godborg Christiansen, der später selbst sporadisch mitmusizierte.[6] Auch Mitterbauer also nennt 1965 als Datum. Fest stehen dürfte vorerst lediglich, dass Fritz Novotny im fraglichen Zeitraum 1965/1966, möglicherweise bereits vor dem Inserat, im Rahmen des *Freundeskreises* eine *Arbeitsgruppe Free Jazz* initiierte und unter der Bezeichnung *Danube Art Group* (DAG) Sessions organisierte. Der fehlende Musikbezug im Gruppennamen deutete signifikant auf die – durch den Background des *Freundeskreises* bedingten – breit gestreuten künstlerischen Interessen der Partizipanten hin, war aber im Verborgenen dennoch vorhanden: Wie Novotny bestätigt, übte das 1963 um Archie Shepp und Roswell Rudd entstandene *New York Art Quartet* nominalen Einfluss aus.[7]

„Mindestens sieben bis acht Leute" umfasste dieses personell stark fluktuierende Sammelbecken an Wagemutigen deren Anführer zufolge[8]; unter ihnen befanden sich nebst einigen nicht mehr Erinnerbaren Novotnys Klarinette blasender Schwiegeronkel Kurt Graczoll, den er selbst Anfang 1965 in den *Freundeskreis* eingeführt hatte, der Altsaxophonist Jean-Pierre Wuttke, der Maler und Percussionist Wilhelm (von) Olbrich und ein gewisser Thilo Rom. Die Frage nach der ersten mehr oder weniger öffentlichen Darbietung einer kurzfristig zusammentelefonierten Musikerschar beantwortet Novotny im Interview wie folgt:

„Das war ziemlich sicher [im] Frühjahr '66, ich weiß nicht, ob es im Kulturzentrum [das IKZ, I., Annagasse 20; Anm.] *war oder sonstwo, aber vieles von dem war damals ja noch völlig frei, weil ich ja bis '67 hinein unter* Danube Art Group *(...) oder unter überhaupt keiner Benennung immer wieder Musiker im Duo oder Trio ausprobiert habe und die Leute ja – weil es noch keine festen Engagements zu höheren Gagen gab – auch nicht bereit waren, per Zufall, ob dort Geld reinkommt oder überhaupt Leute kommen, zu spielen. Das heißt, ich habe mich gehütet, irgendetwas über die Schwendter-Aussendung* [die IFK; Anm.] *anzukündigen, wenn ich nicht einmal garantieren konnte, daß diese fünf Musiker auch kommen. Und ich habe dann oft im letzten Moment irgendwen anderen angerufen oder einen der Musiker, die immer Zeit gehabt haben, damit ich nicht überhaupt alleine dort spiele."*[9]

Novotnys Ausführungen legen den Schluss nahe, dass auch bei vollständiger Einsicht in die *Informationen an den Freundeskreis* die musikalischen Aktivitäten kaum schriftlich belegt werden können. Die ersten informellen Zusammenkünfte und Darbietungen trugen offenbar mehr privaten oder offiziösen Session- als tatsächlich konzertanten öffentlichen Charakter; Novotny selbst spricht auch an anderer Interviewstelle von einem *„chaotischen Session-Ensemble"*[10], dessen Musiker kontinuierlich gewechselt hätten. Als Stützpunkte dieser anarchischen musikalischen Praxis dienten primär das *Internationale Kulturzentrum*

und diverse Räumlichkeiten im *Haus der Jugend* sowie private Wohnungen und Keller. Laut Fritz Novotny begann man schon bald auch erste Kontakte zum bekannten Jazzlokal *Jazz-Freddy* (VII., Schottenfeldgasse 37) zu knüpfen, was sich erstmals auch schriftlich belegen lässt: In den IFK vom 15. Jänner 1967 heißt es: *„Ebenso probt die Arbeitsgruppe FREE JAZZ ('Danube Art Group') regelmäßig. Sie konzertierte am 28. 12. 66 im Espresso Freddy und bereitet ihr erstes Konzert vor."*[11] Interessant ist die praktisch synonyme Verwendung von *Danube Art Group* und der *AG Free Jazz*, was als Hinweis darauf gelten mag, dass Erstere Letzterer noch nicht weit entwachsen war. Die kontradiktionäre zweimalige Verwendung des Wortes „Konzert" – in Verb- und Substantivform – lässt darauf schließen, dass die Bühnenbesteigung noch immer sessionhaften Charakter hatte, es sich mehr um eine öffentliche Probe handelte; der erste offizielle Bühnengang schien noch bevorzustehen. Nichtsdestotrotz stellt der 28. Dezember 1966 eine erste definitive Wegmarkierung im Werdegang der Novotny-Gruppe dar. Vielleicht handelte es sich dabei sogar um jenen Auftritt bei *Jazz-Freddy*, im Zuge dessen Novotny – wie er sich erinnert – gemeinsam mit Altsaxophonist Jean-Pierre Wuttke die Nummer *Banging On The White House Door* von *New York Art Quartet*-Posaunist Roswell Rudd intonierte, während Ernst Jandl im Publikum saß.[12]

Offenbar war hier ein personeller Kondensationsprozess im Gang, der schon zu Beginn des Jahres 1967, zu der Zeit, als Novotny zum ersten Mal ein Konzert der neu formierten *Masters of Unorthodox Jazz* im IKZ hörte[13] (9. Februar), entscheidende Konsequenzen zeitigte. Dies lässt sich aus dem ersten Presse-Artikel schließen, der der Wiener Jazz-Avantgarde gewidmet wurde: Rolf Schwendters im Mai-Heft des *Jazzpodium* publizierter Text *Auch in Wien: Free Jazz*, geschrieben auf Veranlassung Novotnys und partiell schon im *Masters*-Kapitel 3.2.2.3.1 abgehandelt. Er wirft freilich zumindest ebenso viele Fragen auf, als er Antworten gibt.

> *„Die ‚Danube Art Group', 1966 gegründet und wie die ‚Reform Unit'* [sic!] *aus einer sämtliche Plattenneuerscheinungen systematisch studierenden ‚Arbeitsgruppe für Unkonventionellen Jazz' hervorgegangen, besteht aus Jean-Pierre Wuttke (as), Georg Lehm (p), Helmut Treulich (b) und Günther Gafton (dr). Die Gruppe (durchweg Studenten; Treulich hat eine Prüfung bei der Artistengewerkschaft absolviert) ist primär an Dolphy und am späteren Coltrane orientiert. Besonders interessiert ist sie an ‚Jazz and Poetry'-Experimenten, analog zu denen Ferlinghettis in San Francisco. Auch der Einfluß spanischer und fernöstlicher Folklore ist nicht zu verkennen.*
>
> *Der ‚Reform Unit' (gleiches Gründungsjahr) gehören der Musikstudent am Wiener Konservatorium Josef Mitterbauer (tp), die Maler und Graphiker* [sic!] *Fritz Novotny (ss) und Kurt Kramer (b) und Marijan Pakar (dr), ein ehemaliges Mitglied der jugoslawischen Beat-Band ‚The Robots', an. Sie hat vor allem Sun Ra, den späteren Cecil Taylor, Albert Ayler studiert und erstrebt eine Erweiterung des Instrumentariums (Glockenspiel, Bongo, Blockflöte, Streichinstrumente) durch eine Vergrößerung der Variationsbreite von Klangmöglichkeiten. Die Arbeit dieser Gruppe basiert vor allem auf Kollektivimprovisationen und afrikanischer Folklore.*

Alle drei Gruppen [mit den MoUJ; Anm.] *halten sich ausschließlich an Eigenkompositionen, oder exakter: an Eigenimprovisationen nach eigenen Themenfragmenten. Zumeist spielen sie in einem der Räume des Internationalen Kulturzentrums oder in Privatwohnungen (...), alle heiligen Zeiten nehmen sie an einer Session, etwa bei ‚Freddy' in der Schottenfeldgasse, teil. Die Gruppen erstreben die Institutionalisierung einer Interessenvertretung für unkonventionellen Jazz und experimentelle Musik."*[14]

Drei Gruppen? Eine *Danube Art Group*, die plötzlich ohne Novotny auskam, während dieser in einer neuen, dritten Formation in Erscheinung trat? Die auf den ersten Blick verwirrende Mitteilung Schwendters kann auf zwei Umstände zurückgeführt werden: Zum einen darauf, dass der Sopransaxophonist im Zeitraum zwischen Mitte Februar (Erscheinen der IFK mit der Erwähnung des *Jazz-Freddy*-Auftritts der DAG) und spätestens Mitte April 1967 (letztmöglicher Abfassungstermin von Schwendters *Jazzpodium*-Text) seine sich nunmehr personell konsolidierende Musikerschar in *Reform [Art] Unit* – vorerst noch mit verschiedenen Modifizierungen[15] – umbenannte. Grund für jene, laut Kurt Graczoll gruppenintern diskutierte nominale Änderung[16] war Novotny zufolge die irreführende assoziative Nähe des Namens *Danube Art Group* zur bildenden Kunst. Nicht zuletzt Walter Malli, mit dem er sich zu dieser Zeit bereits des Öfteren zu ausgedehnten Plattensessions traf, und der schon damals fallweise an den Sessions partizipierte[17], wies Novotny darauf hin. *„Ich sagte, ich brauche Musiker und Musik-Impulse, die sich laufend verändern, sich laufend in sich verändern"*[18], rekapituliert dieser den programmatisch-inhaltlichen Hintergrund seiner neuen Wortkreation *Reform Art Unit*, deren letzter Teil augenscheinlich Cecil Taylors Formationen entlehnt war – höchstwahrscheinlich auf Anregung Sepp Mitterbauers, der dazu meint: *„Ich habe damals Klavier gespielt und war – obwohl ich stilistisch nichts damit am Hut hatte – schon ein großer Cecil-Taylor-Fan. Und* Unit *lag da irgendwie in der Luft."*[19]

Zum anderen dürfte die Apostrophierung Jean-Pierre Wuttkes als DAG-Leader auf einem simplen Missverständnis beruhen, das die starke personelle Fluktuation, die noch schwer durchschaubare Unorganisiertheit der freien Session-Szene provoziert hatte. Tatsächlich ist der „Fall Wuttke" seltsam widersprüchlich: Während Fritz Novotny darauf besteht, es habe nur eine, von ihm gegründete *Danube Art Group* gegeben, die eben Anfang 1967 in *Reform Art Unit* umbenannt worden sei, und sich Sepp Mitterbauer nicht daran erinnern kann, jemals mit Wuttke zusammen gespielt zu haben[20], erwähnt Giselher Smekal im ÖMZ-Artikel von 1980 die DAG Wuttkes explizit als eine Gruppe, die – im Gegensatz zur RAU – *„direkt vom Jazz"* gekommen sei[21], und bestätigt im Interview, jene DAG auch live erlebt zu haben.[22] Wuttke selbst, 1947 als Kind deutsch-österreichischer Eltern in der Nähe von Clermont-Ferrand in Frankreich geboren[23], damals Ornette-Coleman-Anhänger, gibt an, inspiriert von seinem Freund, dem Maler Wilhelm Olbrich, schon ab 1960 Free Jazz gespielt zu haben und 1963 auch im *Art Center* aufgetreten zu sein, er kann sich heute jedoch weder daran erinnern, jemals eine eigene Gruppe geleitet noch den Namen *Danube Art Group* je gehört zu haben. Während er die von Schwendter genannten Bezugspunkte Dolphy, Coltrane, Ferlinghetti und fernöstliche Musik als für ihn

prägend bestätigt, ist ihm von den Sidemen nur Günther Gafton bekannt. Zudem gibt Wuttke an, 1966 Wien mit dem Wunsch, Berufsmusiker zu werden, in Richtung Deutschland verlassen zu haben, wo er in den Pop- und Soul-Bands *The Surge* und *Barry Ryan & The Black Cats* wirkte. Nach anschließenden etwa zwei Jahren in der Zürcher Jazzrock-Formation *Roundhouse*, mit der der Altsaxophonist zwei LPs aufnahm[24], kehrte er erst 1973 wieder in seine Heimatstadt zurück.

Eine *Danube Art Group* unter Jean-Pierre Wuttke gab es also definitiv nicht. Angesichts der offenen personellen Konstellation ist es allerdings möglich, dass anno 1966 dann und wann Sessions ohne Fritz Novotny und unter der Regie des Altsaxophonisten über die Bühne gingen. Vielleicht war das der Grund, weshalb bei Schwendter und Smekal der Eindruck entstand, bei DAG und RAU handle es sich um verschiedene Formationen. Wuttke, der heute unter dem Vornamen „Hans-Peter" als Klavierstimmer in Obergrafendorf bei St. Pölten lebt, bestätigt dies indirekt mit dem Kommentar: *„Das war alles sehr spontan und sehr locker. (...) Wir waren einfach Bestandteil dieser kleinen Szene, die sich für Free Jazz interessiert hat und die eben sehr avantgardistisch war. Das waren ein paar Leute, wir sind viel zusammen gewesen, haben sicherlich hin und wieder miteinander gespielt und andere Leute, z. B. Amerikaner, gehört – und haben halt versucht, Gleichgesinnte zu finden."*[25]

Dass alle Aktivitäten in diesen Jahren fließend ineinander übergingen, die Kontakte oft sehr flüchtig waren, geht auch aus der Tatsache hervor, dass Mitterbauer sehr wohl die Namen Gaftons und Treulichs als Sessionpartner geläufig sind, nicht aber der Kurt Kramers![26] Der *Jazzpodium*-Artikel lässt in der verkürzten Wiedergabe des neuen Gruppennamens – *„Reform Unit"* – erahnen, dass damals auch der neue Bandname noch nicht endgültig fixiert war. Interessant ist die Gründungsjahrangabe 1966, die die Zweifel am von Fritz Novotny kolportierten Datum – Dezember 1965 – nährt. Während Mitterbauers Name nicht überrascht, dürften Kurt Kramer und Marijan Pakar erst kurz zuvor zur Gruppe gestoßen sein. Nicht nachvollziehbar hingegen sind der stilistische Verweis auf Taylor, Ayler und Sun Ra sowie afrikanische Folklore. In den Interviews weisen die Musiker entsprechende Einflüsse kategorisch zurück, auch in der Musik finden sich – wie beschrieben werden wird – keinerlei einschlägige Spuren. Ungleich treffender scheint in Bezug auf die Musik der RAU das, was Schwendter als für die *Danube Art Group* charakteristisch anführt: Coltrane, *Jazz & Poetry* sowie spanische und vor allem fernöstliche Folklore – man erinnere sich an Fritz Novotnys Aussage zum „Aha-Erlebnis" *Olé Coltrane* – waren und sind wesentliche Elemente noch der heutigen RAU-Praxis.

Neben Pakar und Kramer dürften in diesen ersten Monaten des Jahres 1967 auch der genannte Klarinettist Kurt Graczoll und der Gitarrist Peter Kolovanyi zur Gruppe gestoßen sein, auch der Trompeter Gerhard Sturany wird als Sessionteilnehmer genannt.[27] Die *Informationen an den Freundeskreis* meldeten verschiedenste Pläne und Ambitionen Novotnys: In der Nr. 9 der IFK findet sich nebst einer Einladung zu einem weiteren Plattennachmittag der *AG Free Jazz* am 6. Mai 1967 in seiner Wohnung, gewidmet der Altsaxophonisten-Avantgarde (Lyons, Tchicai, Logan, Kenyatta, Brown, Tyler)[28], folgende Mitteilung:

„Arbeitsgruppe Free Jazz: Sie beabsichtigt, einige Versuche zusammen mit Interessenten an Neuer Musik zu unternehmen; Musiker werden ersucht, mit Friedrich Novotny, Saikogasse 4, 1222 Wien, Kontakt aufzunehmen."[29] Auch wenn Novotnys Vorstoß vermutlich ohne nennenswerte Resonanz blieb, so war damit bereits eine stilistisch-ästhetische Entwicklungslinie angedeutet, die in Zukunft stärker hervortreten sollte.

Noch im selben Monat ließ Rolf Schwendter seine Freunde per IFK-Mitteilung wissen, dass er für ein *Jazz & Poetry*-Experiment Jazzmusiker benötige[30], und siehe da, bereits eine IFK-Nummer später wurde für den Abend des 28. Juni 1967 in der *Taverna Academica* (I., Seitenstättnerhof) annonciert: *„Rolf Schwendter liest eigene Lyrik zum Free Jazz von Wuttke (as), Novotny (ss), Mitterbauer (tp), Pakar (dr), Tarek Chalifeh (dr)."*[31] Novotny bestätigt im Interview, dass jene Veranstaltung wie zumindest noch eine zweite in der *Taverna Academica* auch tatsächlich stattgefunden hätte – wenn auch vermutlich ohne Mitterbauer, der sich an einen entsprechenden Auftritt nicht erinnern kann.[32] Chalifeh war einer jener Musiker, die vermutlich nur ein- oder zweimal in Ad-hoc-Besetzungen zum Kreis um Novotny stießen.[33] Ob jener oder vielleicht schon ein früherer Auftritt in der *Taverna* tatsächlich das offizielle Bühnendebüt für die RAU bedeutete, wie Ruediger Engerth 1971 in einem Artikel schrieb[34], kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Möglich wäre es.

Einem im Mai 1968 erschienenen, noch abzuhandelnden *Jazzpodium*-Artikel zufolge fanden 1967 weitere Konzerte in Quintett- und Sextettbesetzung unter dem Namen *Reform Art Unit* im IKZ in der Annagasse und im *Art-Center-Club* statt.[35] Letzteres findet sich in den IFK bestätigt: Sechs Tage nach dem Triokonzert der *Masters of Unorthodox Jazz* in jenem neu gegründeten *Art-Center* im *Café Hohenstaufen* (I., Hohenstaufengasse 11), am 11. Oktober 1967, wartete man dort ebenfalls mit einer Performance auf. *„Fritz Nowotny* [sic!]*, Free Jazz"* lautete die lapidare Veranstaltungsinformation.[36] Novotny glaubt sich zu erinnern, im *Art-Center* mit Mitterbauer, dem Bassisten Helmut Kandut, der angeblich kurz zuvor in Kanada mit Dizzy Gillespie konzertiert hatte[37], Günther Gafton und möglicherweise auch Wilhelm Olbrich oder einem anderen Percussionisten in Aktion getreten zu sein, sowie über jenes Konzert hinaus noch ein- oder zweimal Sessions in denselben Räumlichkeiten absolviert zu haben.[38]

Jenes *Art-Center* hatte als Idee bereits längere Zeit im *Freundeskreis* herumgegeistert[39]; offenbar diente das 1963 kurzzeitig erblühte, inoffizielle Nachfolge-Etablissement von *Fatty's Saloon* als (Namens-)Vorbild für den neuen Szenetreff, ein *„Kommunikationszentrum für Künstler, Kunstinteressierte und Wissenschafter"*, wie in den IFK vom 4. Oktober 1967 formuliert wurde.[40] Unglücklicherweise war ihm eine noch kürzere Lebensdauer beschieden als seinem Vorgänger: Hatte man in der (soeben zitierten) Nummer 15 der *Freundeskreis*-Aussendung noch freudig über seine Eröffnung informiert, so wurde die Nummer 16 vom 24. Oktober anlässlich dessen Ende verfasst: Zwei Tage zuvor hatte ein Brand beträchtlichen Schaden an der Inneneinrichtung verursacht. Trotz einfallsreicher pekuniärer Beschaffungsmaßnahmen wie einer *„Vernissage der noch vorhandenen Flumina (autistisch*

durch Feuer entstandene Gegenstände) der Ersten Unfreiwilligen Küchendekolage [sic!] *der Welt"* und anschließender *„Versteigerung der Flumina"*[41] konnte der *Verein Art-Center* die finanziellen Folgen nicht verkraften.

Der Dezember 1967 brachte die erste mediale Aufmerksamkeitserregung durch die RAU (und somit der Wiener Jazz-Avantgarde insgesamt) in Österreich. Am 15. jenes Monats kündigte ein Kurzartikel in der *Arbeiter-Zeitung* zwei von Novotny initiierte, im *Deutschsprachigen Leseraum* des *Internationalen Kulturzentrums* anberaumte Veranstaltungen an: Einerseits einen Plattenabend am 16. Dezember, Aufnahmen Archie Shepps aus den Jahren 1963 bis 1966 gewidmet, andererseits, für den 19. Dezember, Live-Musik: *„In der zweiten Veranstaltung wird das ‚Reform Art Quartett' Eigenkompositionen und Kollektivimprovisationen spielen: Josef Mitterbauer (trumpet, piano), Fritz Novotny (sopranosax, percussions), Franz Rosicky (bongo) und Fritz Kotrba (drums). Eintritt 10 bis 15 Schilling. Karten beim Sekretariat des Kulturzentrums oder an der Abendkasse."*[42] Fritz Kotrba dürfte kurz zuvor, etwa im Herbst 1967, zur RAU gestoßen sein und verband sich mit Mitterbauer und Novotny mehr und mehr zu einer triadischen Einheit. *Unit* war im oben zitierten Artikel bereits durch *Quartett* substituiert worden, für die nächsten etwa eineinhalb Jahre sollte an dieser letzten Stelle des Bandnamens das Wörtchen *Trio* Priorität haben.

3.3.2.2.3. Fritz Kotrba

„Mit Kotrba hat es für mich erst so richtig angefangen", resümiert Sepp Mitterbauer heute.[1] Rücken wir also den neuen, RAU-prägenden Musiker in den Blickpunkt: Fritz Kotrba[2] wurde 1949 in Wien geboren, und auch er erhielt als Kind Klavierunterricht. Die Gründung einer Schulband am von ihm besuchten humanistischen Gymnasium bedeutete den Beginn seiner Schlagzeuger-Karriere wie auch die Verstärkung und Verbreiterung seiner musikalischen Interessen – Interessen, die er wie viele seiner Generationskollegen in Ermangelung eines Plattenspielers vor dem Radioapparat befriedigte. Jazzsendungen wurden dort besonders intensiv rezipiert, nachhaltig setzte sich in den Gehörgängen des Teenagers dabei eine LP fest, von der er noch nicht wusste, dass man sie unter Avantgarde- oder Free Jazz einreihte: Es handelte sich um eine der beiden *Blue Note*-Platten von *The Ornette Coleman Trio At The ‚Golden Circle' Stockholm*, aufgenommen im Dezember 1965 in der schwedischen Hauptstadt. So sensibilisiert, folgte dem ersten auralen Schlüsselerlebnis kurz darauf ein zweites. Am 9. Februar 1967 weilte Kotrba unter den Zuhörern des zweiten Konzerts der *Masters of Unorthodox Jazz* im IKZ in der Annagasse. Die Bezeichnung *„Unorthodox Jazz"* hätte seine Neugierde erweckt, und tatsächlich wäre die dort zu vernehmende Musik anders als alles gewesen, was er jemals zuvor gehört hatte, erinnert er sich im Interview.[3] Insbesondere Malli, der anstelle von Jazzbesen Schuhbürsten verwendete, hätte ihn fasziniert.[4]

Kotrba, der in seiner Schulband sowohl Roy-Black-Schlager als auch *Beatles*-Tunes und jazzangehauchte Versionen von *Summertime* und *Tea For Two* zum Besten gab, wurde der Tatsache anhörig, dass über Louis Armstrong und über den Hardbop hinaus die afroamerikanische Musik neue, elaborierte Formen generiert hatte. Und: Er hielt inne, als er einige Monate nach dem *Masters*-Konzert das Kennwort „Ornette" in einem *Kurier*-Inserat las, in dem ein ihm unbekannter Musiker Free-Jazz-Interessierte aufforderte, sich zu melden. Kotrbas Angaben zufolge[5] resultierte sein Antwortschreiben an jenen Mann – er hieß Fritz Novotny – in einer Einladung, an einer „Audition" im *Internationalen Kulturzentrum* teilzunehmen. Kotrba ging hin, nach Absolvierung des Probespiels wurde dem 17-jährigen Gymnasiasten jedoch der Berufsmusiker Marijan Pakar, damals Schlagzeuger der Hausband im Tanzlokal *Chattanooga* (I., Graben) sowie Leader der Zagreber Rock-Band *The Robots*, vorgezogen. Als allerdings der dergestalt ausgelastete Pakar nach mehreren Monaten aus der RAU ausschied, um sich einträglicheren Engagements zu widmen[6], gab es sehr wohl auch musikalische Gründe zur „Nachnominierung" des jungen Drummers. Novotny: *„Wie ich mich dunkel erinnern kann, gab's damals mit einem freien Getrommel noch irrsinnige Probleme, darum habe ich dann von Gafton und Pakar genug gehabt, weil der Kotrba unorthodox trommeln konnte. Nicht nur orthodox. Da habe ich lieber auf das feine, swingende Schlagzeug der beiden anderen verzichtet."*[7]

Auch dieses zweite *Kurier*-Inserat, an das sich Novotny nicht mehr, wohl aber Mitterbauer erinnern kann, bleibt unauffindbar.[8] Der Zeitpunkt für Fritz Kotrbas Doch-noch-Eintritt in die RAU dürfte dennoch relativ genau auf August/September 1967 zu datieren sein – dank Kotrbas durch ein in seinem Besitz befindliches Foto bestätigte Erinnerung, schon im *Art Center* im *Café Hohenstaufen* zumindest einmal im Quartett (Novotny, Mitterbauer, Kotrba vermutlich alternierend mit Pakar) dabei gewesen zu sein, und dass er kurz zuvor zu jenem Ensemble gestoßen sei.[9] Mit dem Bandzugang des Schlagzeugers festigten sich die bis dato noch immer relativ instabilen Besetzungsverhältnisse: Wie bereits angedeutet, fungierte die Troika Kotrba/Mitterbauer/Novotny gut eineinhalb Jahre lang, bis Anfang 1969, als gleichsam monadische Basis beinahe sämtlicher RAU-Besetzungen. Kotrba ist die folgerichtig auch *Reform Art Trio* (RAT) genannte Band tatsächlich nur als Trio erinnerlich, das sporadisch um Leute wie Graczoll, Rosicky oder Pakar erweitert wurde[10]; vorerst firmierte man nur in erweiterter Besetzung unter dem Namen *Reform Art Unit*. Marijan Pakar blieb dieser oder ähnlicher Musik noch kurzfristig treu: Laut IFK-Meldung vom Jänner 1968 konstituierte sich in ebenjener Zeit das *Franz Rosicky Trio*, bestehend aus Rosicky an den Bongos (!), dem Tenorsaxophonisten Godborg Christiansen und Pakar.[11] Dem Trio dürfte freilich keine lange Lebensdauer beschieden gewesen sein.

„Im Trio [Kotrba-]Mitterbauer-Novotny war es so, daß sich andere Solisten den Themen, die wir probten, angeschlossen haben. D. h., egal, ob es jetzt eine Flöten- oder Sopransaxophon-Meditation war, (...) war mir als typischer Exzentriker und Herzmanovsky-Orlando-Liebhaber alles recht, was Kotrba getan hätte. Hätte er rhythmisch eine Küchenkredenz zerlegt, während ich dazu wirklich meditativ Flöte spiele, wäre mir das auch egal gewe-

Die *Reform Art Unit* in der Besetzung Sepp Mitterbauer, Fritz Novotny (obere Reihe v. l.), Marijan Pakar, Franz Rosicky und Fritz Kotrba (untere Reihe v. l.), IKZ, 19. Dezember 1967. Foto: unbekannt.

sen. Ich wußte auch, daß Mitterbauer dazu paßt – irgendwie. Dieses Trio war fruchtbar"[12], beschreibt Fritz Novotny nonchalant die neue Konstellation. Und Kotrba bestätigt: *„Der Beweggrund, warum ich das gemacht habe, das war der unglaubliche Genuß, daß man ganz einfach das spielen konnte, was einem gerade einfiel, also ohne Vorgaben, ohne Konzepte, ohne Harmonieschemata oder ohne vorgegebene Rhythmen oder Formen. Nach Lust und Laune. Wenn man überhaupt irgend etwas hervorheben sollte an dieser Geschichte, war das sicher die gegenseitige Toleranz, daß jeder jeden das spielen hat lassen, was er gerade konnte, was ihm gerade einfiel, wie ihm zumute war"*[13], erklärt Fritz Kotrba seine Motivation für den Einstieg in die freie Improvisation. Knapp zwei Monate nach dem angesprochenen, im Quintett (siehe Foto) bestrittenen Auftritt im IKZ, am 10. Februar 1968, trat der neue Mann am Drum-Set bereits auch als Organisator in Erscheinung. Kotrba regte für seine gerade in Maturavorbereitung befindlichen Kommilitonen einen Schulkonzertabend im Jugendzentrum Gestettengasse 14 (III. Bezirk) an. Genauer besehen, handelte es sich bei diesem Ereignis um ein Doppelkonzert: Unter dem Motto *Jazz From*

A New Time betraten um 19 Uhr zuerst die *Masters* in Quartettbesetzung die Bühne, um danach dem – erstmals unter diesem Namen angekündigten[14] – *Reform Art Trio* Platz zu machen; das Programm beider Gruppen wurde mit der Angabe *„Eigenkompositionen und Kollektivimprovisationen"* vage umrissen.

Auch vom RAT-Auftritt an diesem 10. Februar 1968 sind keine Aufnahmen auf uns gekommen. Der drei Monate später von Novotny im *Jazzpodium* lancierte Ohrenzeugenbericht Wilfried Zimmermanns und Kurt Graczolls – zu dieser Zeit immer noch dann und wann an den Sessions beteiligt – enthält punktuelle Hinweise auf das Geschehen:

> *„K. G.: (...) Bei der ‚Reform-Gruppe' ein Sopransax oftmals wie eine pakistanische Zoukra geblasen, Durchbrechen in neue Tongefüge, Intensität, Vereinigung mit einer kurz gerafften Trompetenstimme, aus dem Hintergrund lauter werdend. Becken und Trommeln, Schellen und Rasseln bringen mit dem Piano das Thema. Der Saxophonist bläst seine Komposition ‚RAILWAY EAST'. Ein schönes Thema. Ein wunderbarer Abend."*

Sinn und (PR-)Zweck des einseitigen Artikels gehen aus den Schlusssätzen klar hervor: *„Beide Musikergruppen* [MoUJ und RAT; Anm.] *besitzen ausreichend Tonbandmaterial, von dem Platten geschnitten werden können. Platteninteressenten, Veranstalter und Musiker wenden sich schriftlich an folgende Adressen:* [Angabe der Wohnanschriften Mallis und Novotnys; Anm.]."[15]

Auch wenn offenkundig ist, dass hier keine professionellen Journalisten am Werk waren, erhält man hier doch – vage – Informationen über die RAU-Musik. Der Begriff *„Thema"* fällt, auch der der *„Komposition"*; eine solche, für die Novotny verantwortlich zeichnete, wird sogar namentlich genannt. Die in *Railway East* nominal eingeschlagene Himmelsrichtung trägt programmatischen Charakter und erinnert an diverse Titel von Yusef Lateef (etwa *Prayer To The East*[16]). Nachfolgend zitierte Aussagen veranschaulichen freilich, dass diesen Termini inhaltlich nur ansatzweise Genüge getan wurde.

„Der Fritz hat damals doch ziemlich dominant gespielt, soweit es jetzt um das Trio mit Kotrba geht, und hat natürlich schon sehr seine themenartigen Vorträge gehabt, wobei es aber nicht fixierte Themen waren. Es war Material vorhanden, aber der Ausgang war immer offen", schildert Sepp Mitterbauer seine Perspektive der frühen RAU-Zeit.[17] *„Es waren endlose Variationen von Themen, die wir bei Proben und anderen Konzerten erarbeitet haben"*[18], betont auch Novotny den äußerst provisorischen Charakter des prästabilierten Materials, auch Bluesformen und – selten – Jazzthemen à la *Banging On the White House Door* wären vorgekommen. Unter Berücksichtigung aller verfügbaren Informationen ergibt sich folgendes makroformale Bild der frühen RAU-Musik, das von den Partizipanten bestätigt wird: Schriftlich fixiertes Material war wie bei den *Masters* in dieser Zeit nicht vorhanden; Themen wurden – selten – von Platten abgehört, z. T. beim Üben festgelegt[19], zumeist aber kristallisierten sich erst im Laufe des Spielprozesses hin und wieder gewisse melodisch-rhythmische Muster heraus und verfestigten sich zu bewusst abrufbaren und mit Titel versehenen Motiven, die den Improvisationen, als deren Ausgangspunkt sie dienten, ihren Namen gaben. Dass jene „erimprovisierten" Initialmotive, die – wie Mitterbauer for-

muliert – primär die Funktion hatten, die Improvisation *„anzureißen"*, als „Startrampe" zu dienen, *„Material zur Verfügung zu stellen, mit dem man dann arbeitet"* und *„aus dem etwas ganz anderes wird"*, die Improvisation also oft nur zitathaft umrahmten und selbst stetigen Wandlungen unterworfen waren, da sie ja niemals – im doppelten Sinn – „fixiert" wurden, erscheint logisch. Fritz Kotrba führt im Interview Novotnys *Railway East*, das übrigens auch Giselher Smekal (der damals freilich noch nicht mit von der Partie war) als *„Erfolgsstück dieser Zeit"* bezeichnete[20], als Beispiel an: *„Wenn bei der* Reform Art Unit *dieses oft erwähnte Thema* Railway East *gespielt wurde, dann hatte es am nächsten Tag nichts mit der Darbietung vom vorhergehenden Tag zu tun. Drei Monate oder drei Jahre später hatte es ebenfalls außer dem Titel nichts gemeinsam mit dem, was irgendwann einmal unter* Railway East *gespielt wurde."*[21] Das Stück wird uns später noch einmal begegnen.

Mit dem Konzert vom 10. Februar 1968 beginnen auch Fritz Novotnys Notizbuchaufzeichnungen[22]; ab Anfang 1968 dürften somit alle wichtigen RAU-Ereignisse dokumentiert sein. Der Band-Eintritt Fritz Kotrbas schien neben der personellen Konstellation auch die Sessionintervalle stabilisiert zu haben: Konnten bis 1967 zwischen den Zusammenkünften sowohl einzelne Tage als auch mehrere Monate liegen[23], so traf man sich nun zumindest einmal wöchentlich, vorrangig im *Haus der Jugend* und im IKZ. Für den 13. und 20. März lud Novotny per IFK-Mitteilung sogar zu Bigband-Proben für Free-Jazz-Musiker ins *Haus der Jugend*: *„Musikstudenten, Musiker aller Instrumente, auch der orientalischen und klassischen Musik, sind herzlich eingeladen mitzumachen. Auch Neukonstruktionen von Blas- und Schlaginstrumenten sollen zusammen mit Fachleuten erarbeitet werden"*[24], hieß es dort. Ein weiteres Mal also zeigte Novotny nicht nur keinerlei stilistische Berührungsängste, die Einladung erging sogar explizit auch an Nicht-Jazzmusiker. Wie jene Bigband-Versuche abliefen und wie stark sie frequentiert wurden, lässt sich heute freilich nicht mehr rekonstruieren. Sicher ist nur, dass das *Reform Art Trio* irgendwann im April 1968 wahrscheinlich in der Annagasse während einer jener Sessions ein Tonband mitlaufen ließ und dieses – im Gegensatz zu anderen, die schon seit 1967 aufgenommen worden waren – in einer MC-Überspielung erhalten geblieben ist; diese ist damit das früheste Zeugnis der musikalischen Aktivitäten Novotnys. Das knapp zweiminütige *Fragment* (Beginn des zweiten Stücks) aus dieser Sitzung, das auf der im März 2001 veröffentlichten RAU-*Millennium-CD* enthalten ist, stellt außerdem das früheste österreichische Dokument frei improvisierter Musik dar, das bis dato publiziert wurde.[25]

Ein schwermütiger Ruf, eine dunkle, orientalisierende Sopransaxophon-Linie ohne ausgeprägte motivische Kontur, von modalen pianistischen Tremolo-Feldern getragen – so beginnt das erste der fünf zum Teil fragmentarischen Stücke Musik zwischen viereinhalb und gut zehn Minuten Dauer. In ihnen trifft der Hörer auf drei im Anfangsstadium ihres musikalischen Werdegangs befindliche Instrumentalisten. Das technische Niveau ist bescheiden, nicht nur deshalb aber zeigen die Aufnahmen bestenfalls Ansätze einer sinnvollen freiimprovisatorischen Zeitstrukturierung. Fritz Novotnys von langen Pausen durchbrochenes,

im vierten und fünften Teil auch innerhalb des Stückverlaufs zwischen Sopransaxophon und (vermutlich) thailändischer Bambusflöte alternierendes Spiel scheint mit dem von Mitterbauer oben angesprochenen „Initialmotiv"-Prinzip zu korrespondieren: Simple, oft nur zweitönige, unscharf intonierte Motive oder eben nur gewisse Stimmungen erzeugendes Melos (Stück eins) stehen zumeist am Beginn der Sopransaxophon-Einsätze. Der immer wieder unternommene Versuch einer Variierung oder Fortspinnung jener melodischen Keimzelle scheitert ebenso oft und mündet stereotyp – und offenbar eher unfreiwillig – in nicht wirklich intensive athematische Powerplay-Klangfelder.

Das erste Doppelkonzert der *Masters of Unorthodox Jazz* und des *Reform Art Trios* am 10. Februar 1968 hatte bereits ein – wenn auch nur bedingtes – Zusammenrücken der nunmehr zwei Wiener Jazzavantgarde-Gruppen signalisiert. Der Kontakt Novotnys zu Barabbas war aufrecht geblieben, jener zu Malli inzwischen durch zahlreiche Plattenabende und sogar schon einige gemeinsame Sessions gefestigt worden. Eine nicht unwesentliche Intensivierung und Stimulierung erfuhr der interkollegiale Austausch durch die ersten Berührungen der Wiener Freiimprovisatoren mit in Österreich weilenden US-amerikanischen Musikern.

Die Reise nach Linz zum Konzert von Don Cherrys *New York Total Music Company* am 4. Mai 1968 mit der sich im Anschluss ergebenden *Sportkasino*-Session Kent Carters und Cherrys (auf Mitterbauers Trompete) mit Barabbas, Malli, Mitterbauer und Novotny wurde bereits in Kapitel 3.2.2.3.1 beschrieben. Nach Novotnys Notizbuchaufzeichnungen musizierten anfangs Barabbas, Carter und Malli im Trio, ehe dieses durch ihn selbst und Mitterbauer zum Quintett erweitert wurde.[26] Der RAU-Leader erinnert sich nur daran, dass Karlhanns Berger und Don Cherry anwesend waren, nicht jedoch an eine Session-Partizipation des Trompeters[27] – dieser dürfte folglich nur mit den beiden *Masters* gejamt haben. Dass Novotny sich der Bedeutung jener Begebenheit bewusst war, belegt ein von ihm verfasster, freudiger Kurzbericht über die Linzer Session in den der nur wenige Tage später versandten IFK-Ausgabe.[28]

Dieselbe Seite derselben Nummer enthält die endgültige Bestätigung dafür, dass die Sessiontätigkeit nun sehr wohl ernst genommen, sprich: regelmäßig gepflegt wurde. *„Die Mittwoch-Meetings im Haus der Jugend in der Zeltgasse werden ab sofort so durchgeführt, daß jeder erste Mittwoch im Monat den Musikern der Reform Art Unit vorbehalten bleiben* [sic!] *und der zweite und dritte Mittwoch den anderen Musikern zur Verfügung steht. Am letzten Mittwoch des Monats treffen sich alle Musiker zu Kollektivimprovisationen"*, heißt es dort, gefolgt von einer extensiven John-Coltrane-Diskographie samt exakter Biographie.[29] Es dürfte eines jener Meetings gewesen sein, in dessen Rahmen sich nur ein paar Tage nach dem Linzer Ereignis, auf jeden Fall noch im Mai 1968, im *Haus der Jugend* ein schwarzer Klarinettist einer Session beigesellte. Charles Haynes war der Name jenes Mannes, von dem nur bekannt wurde, dass er in der kalifornischen Szene tätig war, und dessen Spielweise Novotny als *„sehr flüssig"*, die Session insgesamt als *„nicht fruchtlos"* in Erinnerung geblie-

ben ist.[30] Klarinettist Kurt Graczoll, Gitarrist Peter Kolovanyi und Percussionist Wilhelm Olbrich waren nebst Kotrba, Mitterbauer und Novotny die Wiener Partizipanten jenes Instrumentalgesprächs.[31] Haynes verschwand aus Wien dorthin, woher er unvermutet aufgetaucht war: in die Versenkung. Er hat in der Jazzgeschichte keine Spuren hinterlassen.[32]

Von Ambrose Jackson lässt sich dies nicht behaupten. Der afroamerikanische Trompeter weilte Ende Juli 1968 aus unbekannten Gründen in Wien und tauchte dortselbst unvermutet bei einer Geburtstagsparty der *Freundeskreis*-Partizipantin Gioia Löwy auf. Fritz Novotny erzählte er, er hätte gerade seine Klassik- und Jazzausbildung abgeschlossen und bereits Gigs oder Sessions mit Marion Brown und Archie Shepp hinter sich gebracht.[33] Mehr war nicht nötig. Kurzfristig wurde am nächsten Tag, dem 28. Juli, das *Internationale Kulturzentrum* für eine Session okkupiert, von der offenbar auch die *Masters* verständigt wurden. In drei Sets spielte sich der freiimprovisatorische Austausch an jenem Tag ab: Malli, Novotny (erstmals auch an der pakistanischen Oboe[34]) und Pechoc eröffneten mit Gast Jackson im Quartett[35], danach folgten die *Masters* in ihrer Urbesetzung Barabbas/Malli/Pechoc, und zu guter dritter Letzt vereinigten sich MoUJ und RAT im Quartett Barabbas/Kotrba/Malli/Novotny – Malli war dabei wie in seiner Anfangszeit primär am Piano zu finden.[36] Offenbar überraschte sogar den freejazzgeeichten Jackson das wilde freiimprovisatorische Treiben dieser Session. Laut Novotny meinte er, dergleichen sei ihm bislang nicht zu Ohren gekommen, und fand sich musikalisch nicht wirklich zurecht[37], was möglicherweise auch seine Session-Mitwirkung auf deren ersten Teil beschränkte.

Die Annäherung von *Masters of Unorthodox Jazz*, insbesondere Barabbas' und Mallis, und *Reform Art Unit*, die auch hier evident wurde, hatte wenige Tage zuvor im IKZ bereits in einer instrumentalen Plauderrunde des *Reform Art Trios* mit Walter Malli resultiert.[38] Die viel zitierte Hermetik der *Masters* war zumindest im informellen, inoffiziellen Rahmen in dieser Zeit noch weit weniger ausgeprägt als in den 70er Jahren. Und wahrscheinlich animierten Fritz Novotny diese Erfahrungen zu ersten Überlegungen in Richtung seiner zukünftigen RAU-Wunschbesetzung.

Nicht nur zu den MoUJ und diversen Amerikanern wurden in dieser Zeit Brücken geschlagen. Während eines Jugoslawien-Urlaubs jamte Novotny im Juni 1968 in einem Lokal auf der Insel Hvar mit dort engagierten bulgarischen Musikern[39]; im August war das IKZ erneut Schauplatz einer Session mit interessanter Beteiligung: Zu Barabbas, Kotrba, Mitterbauer und Novotny gesellte sich an diesem Abend der Saxophonist Leszek Zadlo.[40] Der damals 23-jährige Krakauer war 1966 nach Wien gekommen, ein Jahr später war ihm von Eje Thelin an der Grazer Musikakademie der Zugang zur freien Improvisation eröffnet worden, nachdem er sich bis dahin primär in traditionellen Dixieland-Jazz-Gefilden bewegt hatte.[41] Offensichtlich war der instrumental gut geschulte Zadlo gegenüber der in jeder Hinsicht unakademischen, bizarren Ästhetik der Wiener Avantgardisten aufgeschlossen. Noch im selben August 1968 stieg Fritz Novotny bei einem Konzert des regulären Quartetts des Polen (mit Pianist Albert Mair, Bassist Walter Strohmaier und Drummer Gerhard Herrmann) im Lokal *Jazz-Freddy* nach der Pause ein.[42] Weitere Sessions mit Zadlo folgten.[43]

Der September des Jahres 1968 brachte eine zusätzliche Aktivitätsverdichtung für Novotnys Gruppe. Der umtriebige Leader hatte nach eigener Aussage Hubert Gaisbauer, dem damaligen Leiter der im Zuge der Rundfunkreform soeben neu gegründeten ORF-Jugendredaktion, Tonbandmitschnitte zukommen lassen, und dieser seinen offenbar positiven Eindruck intern weitergeleitet, was überraschend die Einladung zu einer Hörfunkproduktion für das Programm *Österreich 1* zur Folge hatte. Am 13. September nahm das *Reform Art Trio* in einem ORF-Studio mehrere Stücke auf und benannte sie *Om mani padme hum, Love And Peace, Mr. Kent, Object, Robot 1 & 2, Rover* und *Where is ...?*[44] Für die ersten beiden Titel hatte augenscheinlich John Coltrane Pate gestanden, *Mr. Kent* bezog sich auf Kent Carter, den ersten renommierten Free-Jazz-Wahlverwandten, der mit den Wiener Gesinnungsgenossen gespielt hatte (Don Cherry war Novotny entgangen). Weshalb ihm auch die Produktion insgesamt zugeeignet und mit *Song For Kent* überschrieben wurde. Laut Novotny wurden zwei oder drei jener Piecen in einer vom Schauspieler Wolfgang Hübsch moderierten Sendung ausgestrahlt[45], deren exakter Termin sich nicht mehr eruieren lässt – September oder Oktober 1968 können jedoch als wahrscheinlich angesehen werden. Die Aufnahmen sind nicht auf uns gekommen.

Einen Tag nach der Aufnahme von *Song For Kent*, am 14. September 1968, konzertierten Kotrba, Mitterbauer und Novotny im IKZ[46], detto wenige Tage später im *Kabarett Würfel* (I., Himmelpfortgasse; im Keller unterhalb des *Café Savoy*).[47] Ein drittes Konzert ging Ende September im *Jazz-Freddy* über die Bühne, wobei die RAU mit personellen Neuerungen aufwartete. Im ersten Set gesellte sich der Bassist Jerzy Ziembrowski zum *Reform Art Trio*, im zweiten waren davon nur mehr er und Novotny übrig – der deutsche Pianist Kristian Schultze und der tschechische Drummer Michal Vrbovec komplettierten an Stelle Mitterbauers und Kotrbas das Quartett.[48] Der aus Warschau gebürtige, in der Tschechoslowakei aufgewachsene Ziembrowski, Bassist, Gitarrist und studierter Architekt, war zusammen mit seinem Landsmann Zdenek Chlum, einem Tenorsaxophonisten mit einer Vorliebe für Albert Ayler, jahrelang in Tschechiens Hauptstadt, besonders in der dortigen *New Jazz Group* tätig gewesen, ehe sie sich im August oder September 1968 durch das gewaltsame Ende des *Prager Frühlings* zur Flucht nach Österreich gezwungen sahen. In Wien gelandet, vermittelte Leszek Zadlo die ersten Engagements, Ziembrowski musizierte mit Erich Kleinschuster, in der ebenfalls renommierten *Joe Tauscher Combo* und – mit Fritz Novotny sowie in weiterer Folge mit den *Masters*. Während das RAU-Zusammenspiel mit dem schon mehrere Jahre in Wiens Szene aktiven Drummer Vrbovec sowie Kristian Schultze, der Ende 1972 zum Keyboarder von Klaus Doldingers Fusion-Formation *Passport* avancierte, Eintagsfliege blieb, sahen sich Jerzy Ziembrowski und Zdenek Chlum fortan wiederholt in die Gruppenaktivitäten involviert. So auch bei jener IKZ-Session, die irgendwann im Oktober 1968 aufgenommen wurde und wiederum als Musikkassette erhalten geblieben ist. Neben dem polnischen Bassisten sind darauf Novotny, Mitterbauer und Walter Malli zu hören, der Fritz Kotrba vertritt.[49]

Die einschneidendsten Änderungen des akustischen Gesamtbildes der vier zwischen 9'20" und gut 13' langen Stücke gegenüber den April-Aufnahmen sind naheliegenderweise auf die zwei neuen Musiker zurückzuführen. Malli bringt im Gegensatz zu Kotrba eine vielschichtige, in Andeutungen „swingende" rhythmische Qualität ins Spiel, ohne aber die freie Kontrapunktik seines beckenlastigen, zuweilen sehr expressiven Spiels durch ein regelmäßiges Metrum zu fundieren. Technisch komplett, fügt sich Ziembrowski nahtlos ins Gruppengeschehen ein; *pizzicato* bevorzugt er bewegliche, motivzentriert und tonal schlüssig phrasierte Linien, oft mit inhärentem *Beat*-Bezug, *con arco* entstehen zumeist amotivische Strukturen. Eine Probe seines Spiels kann anhand des gut zweiminütigen Ausschnitts aus dem vierten Stück nachgehört werden (Duo Bass/Flöte), der 2001 auf der *Millennium-CD* veröffentlicht wurde. Novotnys Spiel wirkt prägnanter, der lineare Duktus stringenter als zuletzt. Mitterbauer ist erneut ausschließlich am Piano zu vernehmen, er zeigt sich vom *Beat*-konterkarierenden Spiel Mallis stimuliert und technisch flexibler, beweglicher, risikoreicher als im April. Reizvolle, diffus-suchende Klanggebilde, sogar entrückte modernjazzoide Single-note-Linien über raschem Puls sind das Resultat, freilich auch motivisch-akkordische Permutationen in kleinräumigem Intervallrahmen, die auf den Einfluss Paul Bleys zurückzuführen sein dürften. Die Bedeutung dieses Pianisten für Mitterbauer ist durch die Zitierung zweier durch Bley bekannt gewordener Annette-Peacock-Themen, *Blood* und *Mister Joy*, verifizierbar.[50]

Allen Musikern mit Ausnahme Mallis bietet sich mehrmals die Möglichkeit zur solistischen Profilierung, Ziembrowski wird dabei nur vom Schlagzeug begleitet; kollektive Interaktion bleibt sekundär. Besonders aufgrund Mitterbauers extravertierterem Zugang zum Piano weisen die Piecen einen minderen Grad an formaler Kohärenz auf als jene vom April. Eines der Motive, mit denen nun die meisten Stücke beginnen, kann als jazzhistorische Berühmtheit identifiziert werden. Der erste Improvisationspart eröffnet mit einer abstrahierten Version des viertaktigen Kopfmotivs von Milt Jacksons berühmtem Moll-Blues *Bag's Groove*, bekannt durch die 1954 aufgenommene, gleichnamige Miles-Davis-LP.[51] Abgesehen von pianistischen Initialfloskeln und evidenten Absprachen über Soli und deren Begleitung (Bass) ist auch in jenen RAU-Aufnahmen kein prädisponierender Gestaltungswille spürbar.

Dem Paukenschlag, mit dem der November des Jahres 1968 für die Wiener Jazzavantgarde begann, wurde bereits im entsprechenden *Masters*-Abschnitt nachgehört. Aus RAU-Sicht bleibt Folgendes zu ergänzen: Von den Musikern weilte vermutlich nur Ziembrowski am Konzertvorabend des 2. November im *Café Josephinum* (IX., Währinger Straße 33), wohl aufgrund seiner regulären Mitgliedschaft in der dortigen Haus-Band, der *Joe Tauscher Combo*. Prompt wurde er wie Barabbas für Sunny Murrays Band rekrutiert. Fritz Novotnys Aufmerksamkeit galt a priori dem konzertanten Session-Après, worauf auch die IFK-Ankündigung hindeutet, Horace Silver und Art Blakey würden sich möglicherweise als Ausklang in jenem Jazzclub einfinden.[52] Am Sonntag, dem 3. November, verfolgte er wie Malli im *Großen Saal* des *Konzerthauses* beide Auflagen des Drummer-Defilees vom Zuhörerraum aus mit, ärgerte sich über die Unaufmerksamkeit des mehrheitlich überforderten

Publikums, und beendete den Tageslauf plangemäß im *Josephinum*, wo er den Kontakt zu den amerikanischen Musikern suchte – und fand. Entgegen lange gehegten Vermutungen[53] traten der Saxophonist wie auch andere RAU-Musiker (außer vielleicht erneut Ziembrowski) in dieser Nacht jedoch nicht musizierend in Erscheinung.

> *„Der Elvin Jones hat gesagt: ‚Jetzt komm, jetzt spielen wir!' Er spielt[e] mit Billy Harper am Tenor, im Trio mit Jimmy Garrison. (...) Und dann stehe ich da, habe das Sopran [in der Hand], war irrsinnig aufgeregt. Ich habe mir gedacht: ‚Ich spiele da jetzt mit denen, das ist mir nicht wurscht, aha, was greift der Billy Harper (...), also da könnte ich mich thematisch anlehnen, und dann spiele ich halt meinen Stil, ab ein paar Verbindungspunkten, wenn er sein Solo fertig hat.' Und ich stehe da und schaue das so an, unheimlich gehemmt. Auf einmal kommt der Joe Farrell mit einem ausgepackten, unheimlich teuren Tenor, super gekleidet, steht da und greift alles doppelt so schnell. Dann sind schon ein paar Zuschauer auch noch rund um uns gestanden, ich habe mich langsam mit dem Sopran wieder [zurückgezogen]; ‚das riskiere ich nicht', [dachte ich]. (...) Diese Wild-West-Mentalität ist mir so auf den Arsch gegangen, daß ich dann nichts mehr gemacht habe."*[54] *„Ich weiß nur, daß ich dann spät in der Nacht mit dem Murray ganz allein übriggeblieben bin. Unheimlich lang noch, weil die* Masters *dann schon alle daheim waren."*[55]

Auch an den Folgetagen dürften sich keine gemeinsamen Sessions mit Sunny Murray ergeben haben. Dass mit Barabbas und Ziembrowski zwei Mitglieder von MoUJ bzw. RAU von Murray verpflichtet worden waren, gab nichtsdestotrotz auch Novotnys Ambitionen Auftrieb.

Was sich noch Ende 1968 in einer Reihe verschiedenster Aktivitäten niederschlug. Mit einer exklusiven Sondernummer der *Informationen an den Freundeskreis* lud Novotny wenige Tage später, am 9. November 1968, zu einem dreidreiviertelstündigen Doppelkonzert seiner Gruppe und der dem modernen Jazz verpflichteten *Joe Tauscher Combo*. Tatort: natürlich das *Café Josephinum*.

> *„Die ‚REFORM ART UNIT' wird nicht nur in einer vollkommen neuen Besetzung, sondern auch mit einem großteils neuen Programm zu hören sein, in dem Themenfragmente der Musiker zu mehrsätzigen Stücken zusammengefaßt werden. Die ‚REFORM ART UNIT' führte Anfang September dieses Jahres für den Österreichischen Rundfunk Aufnahmen durch, die im ersten Programm gesendet wurden. Alle Musiker spielten bereits bei Sessions und Konzerten mit amerikanischen und europäischen Jazzmusikern der Avantgarde."*[56]

Der Text bezeugte Selbstvertrauen. Die angekündigte *„vollkommen neue Besetzung"* war eine solche für den Konzertbesucher, nicht jedoch für den Leser der vorliegenden Zeilen: Bei der Konstellation Malli/Mitterbauer/Novotny/Ziembrowski handelte es sich um die der Oktober-Session, mit der Novotny offenbar bewusst jene Besetzung erprobt hatte. Erstmals sah sich ein *Master* also in offiziellem Konzertrahmen in die RAU integriert, Ziembrowski hingegen war einfach zum passenden Zeitpunkt am richtigen Ort gewesen. Dass sich Fritz

Kotrba, obwohl offiziell nicht annonciert, an diesem 9. November offenbar spontan ebenfalls zu seiner Stammformation gesellte[57], tat Novotnys Plänen keinen Abbruch. Die Instrumentenangaben für den RAU-Leader – Sopransaxophon, pakistanische Oboe, Flöte, kleine Percussionsinstrumente – dokumentierten bereits die multiinstrumentale Richtung, die er eingeschlagen hatte. Was mit jenen *„mehrsätzigen Stücken"* gemeint war, dürfte sich aus der der Konzertankündigung vorausgegangenen IFK-Ausgabe erschließen, wo die Rundfunk-Koproduktion einer *October Suite* des *Wiener Aktionstheaters* und der *Reform Art Unit* für Dezember 1968 annonciert wurde, ein Werk *„in vier Sätzen in Jazz, Gesang und Sprache"*, wie es dort hieß.[58] Wenn auch diese Suite, deren *„Sätze"* auf bestimmten Flöten- und Percussionsmotiven basierten, laut Novotny niemals fertig ausgearbeitet und folglich in der Theaterperformance nicht eingesetzt wurde[59], bestätigt jene Initiative einmal mehr seine Rolle als energievoller „Hans Dampf".

Im Zuge der IFK-Ankündigung des Quartett-Konzerts am 9. November scheint übrigens erstmals explizit der Name *Reform Art Unit* auf; die personellen Neuerungen signalisierten bereits, dass die kleine Besetzung des RAT nun langsam ausgedient hatte. Am 25. Oktober hatten *Freundeskreis*-Mitglieder in Wien-Erdberg (III., Erdbergstraße 63) einen *Club Subkultur „zur Unterstützung der künstlerischen Subkultur"* – offenbar als Neuauflage der *Art-Center*-Idee – provisorisch eröffnet.[60] Sonntagabends sollte dieses Etablissement jazzoiden Klängen vorbehalten bleiben, und gleich am ersten Termin nach der Inauguration, am 27. Oktober, erfüllten die *Joe Tauscher Combo* sowie mehrere RAU-Musiker in diesem Sinne die Programmvorgabe.[61] In den beiden letzten Monaten des Jahres 1968 verbrachten Novotny & Co. beinahe jeden Sonntag in diesen „subkulturellen" Räumlichkeiten, zuweilen unter sich, zuweilen mit Sessiongästen wie dem Drummer Ulli Heyse, dem bereits erwähnten Godborg Christiansen, dem Pianisten Horst Flurschütz oder auch Padhi Frieberger[62], der durch seine Bekanntschaft mit Barabbas in der vorliegenden Arbeit bereits Erwähnung gefunden hat. Für 24. November sah sich etwa *„Musik der ‚Reform Art Unit' vom Tonband, eventuell auch Session"* in den IFK angekündigt, eine Woche später waren es sogar *Masters*-Tonbänder[63] – zumindest Malli und Barabbas dürften sich also ebenfalls zuweilen in der Erdbergstraße eingefunden haben. Weitere RAU-Sessions im *Café Josephinum*, wie am 23. November 1968 mit Malli, Mitterbauer, Novotny, Ziembrowski und offenbar erstmals dem vom polnischen Bassisten in die RAU eingeführten Zdenek Chlum am Tenorsaxophon, in der die Stücke *Song For Albert Ayler, Love And Peace, Motion, Connection* und das bereits diskutierte *Railway East* gespielt wurden[64], oder im Dezember in derselben Besetzung plus Fritz Kotrba[65], ergänzten das facettenreiche Bild.

Auch wenn diese Aktivitäten über die Jahreswende hinaus fortdauerten, so stellt jener Zeitraum in der Genese der *Reform Art Unit* doch eine gewisse Zäsur dar. Nicht, weil auch dem *Club Subkultur* nur eine kurze Lebensdauer beschieden war (Mitte Februar 1969 wurde sein Ableben in den IFK kundgetan; *„Todesursache: Mangel an Geld und Interesse"*[66]); 1968 war das Jahr erster echter Standortbestimmung und bewusster strategischer Zukunftsplanung und so das endgültige Ende der Vor- und Frühzeit der RAU. Die Kontakte mit ameri-

kanischen Musikern gaben Selbstvertrauen, boten erstmals hautnah Vergleichsmöglichkeiten. Andererseits vollzogen sich im Zusammenspiel mit ihnen auch innerhalb der Wiener Avantgardeszene nachhaltige personelle Weichenstellungen: RAU und MoUJ rückten zusammen. Ein bestimmter Termin Anfang 1969, auf den im nächsten Kapitel eingegangen wird, läutete eine neue, eine der bedeutendsten Phasen der *Reform Art Unit* ein.

„Wozu noch Freundeskreis?" – Es passt ins Bild, dass gerade am Ende des Jahres 1968 diese Frage zum Thema einer Diskussionsrunde erhoben wurde.[67] Nicht von ungefähr hatte man begonnen, auch das seit beinahe einem Jahrzehnt bestehende Kontakt-Netzwerk in seiner Sinnhaftigkeit zu hinterfragen. Ermüdungserscheinungen waren offensichtlich. Zudem war der „Posten" des Wortführers seit über einem Jahr quasi vakant.

„Liebe Freunde, da Rolf Schwendter vor hat, längere Zeit in Deutschland zu bleiben – er wird nur hie und da für wenige Tage nach Wien kommen – fehlt der Kopf", lauteten die ersten Sätze der IFK vom 4. Oktober 1967. Die Mutmaßung *„längere Zeit"* erwies sich freilich als Euphemismus. Rolf Schwendter, 1967 bereits Träger seiner drei Doktoratstitel, verließ aus im weitesten Sinne persönlichen Gründen – laut Fritz Novotny war seine tiefe Missbilligung der österreichischen Wehrdienstpflicht dafür ausschlaggebend[68] – seine Heimat und siedelte nach Deutschland über, das bis heute ein Lebensmittelpunkt geblieben ist. Die Verbindung zwischen Wien und dem ersten Wohnort München blieb primär postalisch aufrecht, wurde jedoch auch auf andere Art und Weise gewahrt. 1970 entstand Rolf Schwendters bis heute bekanntestes Buch *Theorie der Subkultur*, das 1973 veröffentlicht wurde und exakt 20 Jahre später seine vierte Auflage erlebte. *„1959–1967 Aufbau einer informellen Gruppe zu Fragen alternativer Kultur und Politik"*, findet sich dort in der Autorenbiographie vermerkt[69]; es liegt auf der Hand, dass Schwendters Aktionen und Beobachtungen im *Freundeskreis*, trotzdem auf diesen im Buchtext nicht explizit Bezug genommen wird, die Basis für seine *Theorie der Subkultur* bildeten, ja, das Opus ohne diese inoffizielle Interessengemeinschaft undenkbar gewesen wäre. Als Beleg dafür kann angeführt werden, dass bereits im April 1968 in den IFK 67 *Fragen des Rolf Schwendter an eine zu gründende Projektgruppe über die Subkultur der progressiven Intelligenz* an die Adressaten gestellt wurden.[70]

1970 erschien bei *Polydor* auch Schwendters LP *Lieder zur Kindertrommel*, die konservierte Manifestation seiner linksorientierten Protestsängerschaft, die sich offenbar aus den musikbegleiteten *Art-Session*-Lesungen entwickelt hatte, und die ihm Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre Renommee verschaffte. 1971 bis 1974 arbeitete er als Assistent am *Institut für Politische Wissenschaften* an der Universität Heidelberg, von 1975 bis zu Emeritierung 2002 war Schwendter als Professor für Devianzforschung an der Gesamthochschule Kassel tätig. Seine Werkliste umfasst heute über zehn Buchpublikationen.[71] Als gleichsam enzyklopädischer Universalist, der in sich die Rollen eines *„Soziologen, Netzwerkers, Theater-Intendanten, Kochbuchautors, Psychiatrie-Kritikers, Liedermachers, Alternativ-Ökonomen, Literaten, Zukunftsforschers und Feind des Telefons"* – so Michael Schrott 1998 im Ö1-*Diagonal*-Porträt[72] – in sich vereint, lebt er heute in Wien und Kassel.

Auch wenn der *Freundeskreis* Schwendters Exodus um einige Jahre „überlebte", bedeutete der zumindest physische Verlust seines Mittelpunktes ein erstes Symptom, sicherlich auch ein nicht unwesentliches Antriebsmoment für die Zunahme zentrifugaler Tendenzen innerhalb der Gruppe. 1968 war dies einigen altgedienten „Freunden" bereits bewusst geworden, sie versuchten noch einmal, ihre Energien in den Zusammenhalt der Gemeinschaft zu investieren. Auch Fritz Novotny, der sich seit Mitte der 60er Jahre mehr und mehr vom *Freundeskreis* zurückgezogen hatte, stellte sich in dieser Zeit wieder verstärkt in seinen Dienst, trat als mehrfacher Arbeitsgruppenleiter (für Collagenkleben, Freikörperkultur, Misthaufenstieren, bildende Kunst u. v. a.[73]) in Erscheinung und wirkte aktiv an der Erstellung und Versendung der *Informationen an den Freundeskreis* mit. Auch für ihn war es freilich nicht mehr als ein bestenfalls mittelfristiges Aufbäumen. Nur scheinbar paradox mutet die Tatsache der Auflagenexpansion an. Zählte man Anfang 1968 rund 1000 versandte IFK-Exemplare[74], so gingen diese Ende 1970 allein in Wien bereits 3000 Adressaten zu[75]: Anzahl der Partizipanten und Gruppenbewusstsein bzw. persönliche Kommunikationsnähe dürften sich zueinander indirekt proportional verhalten haben. Bis Anfang der 70er Jahre hatte sich der *Freundeskreis* „totgewachsen", derart aufgebläht, dass aus ihm eine unübersehbare anonyme Masse passiver Konsumenten geworden war. Die nach der Nr. 56A vom 16. April 1971 erfolgte Einstellung der *Informationen an den Freundeskreis*, deren Titel längst zum Anachronismus geworden war, bedeutete die Auflösung des letzten einigenden Bands. Laut Rolf Schwendter wurde die zurückbleibende Adressendatei als postalische Basis für die Aussendungen von Günther Nennings *Kritischem Klub* wie auch für Dieter Schrages *Kunst in der Kassenhalle*-Programme und von Erhard Buseks Stadt-ÖVP benützt. Während sich die Tätigkeit des *Arbeitskreises Lyrik* (Schwendter, Peter Henisch, Gustav Ernst) 1969 in der Gründung der Literaturzeitschrift *Wespennest* durch Henisch und Helmut Zenker materialisierte, lebte ein Teil der *Informellen Gruppe* ab 1973 in der *Grazer Autorenversammlung* fort – während das von Rolf Schwendter 1990 ins Leben gerufene, rund 300 aktive Partizipanten zählende *Erste Wiener Lesetheater und Zweite Stegreiftheater* bis heute als *„Traditionswahrer des Strangs Leseaufführungen"* fungiert.[76]

Ende 1968, als erstmals die Frage *Wozu noch Freundeskreis?* gestellt wurde, war die weitere Entwicklung zumindest teilweise schon abzusehen. Nicht unschlüssig war da die Koinzidenz seines „Anfangs vom Ende" mit dem „Ende vom Anfang" von Fritz Novotnys musikalischem Lebensprojekt RAU. Der Rückhalt, den der *Freundeskreis* garantierte, jenes grundlegende Minimum an Anerkennung oder zumindest wohlwollender Kenntnisnahme, ohne das Novotny und Co. die fundamentale, existenziell notwendige (Ausgangs-)Basis ihrer Aktionen gefehlt hätte, sie wurden nun weniger und weniger benötigt. Überspitzt formuliert: Mit dem Rückzug der „Übermutter" *Freundeskreis* wurde der Zögling *Reform Art Unit* endgültig flügge. 1969 trat der Leader der RAU erstmals mit klar konturierten Konzepten und Zielen an die Öffentlichkeit.

3.3.2.3. Aus dem Untergrund ins Rampenlicht: Die „klassische" RAU 1969–1975

3.3.2.3.1. Zwei *Masters* als Bass-Schlagzeug-Gespann

„Daß der Walter Malli, der von unserer Warte [aus], also für Mitterbauer, Novotny und mich, zu der Zeit ja schon fast ein etablierter österreichischer Free-Jazz-Hero war, und der am Anfang nie im Leben dran gedacht hätte, mit den Newcomern der Reform Art Unit *zu spielen (...), ist klar. (...) Die Initiative ist sicher nicht von Malli ausgegangen, (...) der wurde eben sehr umworben, weil er eben ganz einfach DER Free-Jazz-Schlagzeuger in Wien war – vollkommen zu recht. Wenn ich es mir hätte aussuchen können, hätte ich mir auch lieber den Malli als den Kotrba genommen. (...) Für mich waren sicher die Leute, die zu den* Masters *gehört haben, die Pioniere für Österreich. Und dann ist natürlich dazugekommen: Leute wie der Malli und der Barabbas waren ja auf dem Gebiet der Malerei schon relativ erfolgreich, soweit man halt in Wien erfolgreich sein kann, und auch ein paar Jahre älter als ich; die waren ganz einfach Respektspersonen. (...) Zumindest der Fritz Novotny, der ja auch in vergleichbarem Alter mit Malli und Barabbas usw. war und auch ein viel besser entwickeltes Selbstbewußtsein hatte, der hat vielleicht nicht mit Respekt und mit Ehrfurcht aufgeschaut zu den MoUJ. Aber immerhin war es sicher auch irgendwie sein Ehrgeiz, mit denen Kontakt zu haben, mit denen zu spielen, und es war für ihn sicher eine wichtige Sache, daß er eben Leute wie den Michlmayr und den Malli dann auch für seine Gruppe heranziehen konnte"*[1],

gibt Fritz Kotrba als vom personellen Wandel innerhalb der RAU Betroffener zu Protokoll. Sein (wieder)erwachendes Interesse für Rockmusik, der er auch schon parallel zu seiner Tätigkeit in der RAU in diversen Gruppen gefrönt hatte, sowie an der Malerei, für die die Begegnung mit Barabbas förderlich gewesen war, und schließlich auch die Ableistung seines Präsenzdienstes 1969 rückten in dieser Zeit sein Interesse an frei improvisierter Musik in den Hintergrund. Was ein Mitgrund dafür gewesen sein mag, dass Novotny nun Malli engagierte. Die von Kotrba angedeutete personelle Strategie, die der RAU-Gründer seit 1968 augenscheinlich verfolgte, wurde zu Beginn des Jahres 1969 evident. Für Samstag, den 1. Februar, lud die *Reform Art Unit* zu zwei Konzerten, angesetzt um 17 bzw. 20 Uhr, in den *Deutschsprachigen Leseraum* des *Internationalen Kulturzentrums* in der Annagasse.[2] Die RAU wurde zu diesem Zweck in folgender, offenbar kurzfristig aufgestellter[3] Besetzung angekündigt: Horst Brückl vulgo Alaeddin Adlernest, Fritz Kotrba, Walter Malli, Toni Michlmayr, Sepp Mitterbauer und Fritz Novotny. Laut detailliertem, erstmals auch die exakte Stücktitelreihenfolge beinhaltendem Programmblatt zu den Konzerten sollten die sechs Mannen in von Nummer zu Nummer wechselnden Konstellationen musizieren: Zur 17-Uhr-Performance die Piecen *Railway East* (*altes REFORM ART TRIO*), *More Ghosts* (*ADLERNEST TRIO*), *Miss Peacock* (RAU) sowie – nach einer Pause – das zweisätzige *Song* (*ADLERNEST QUARTETT*) und das dreisätzige *For Dolphy And Coltrane* (RAU); um 20 Uhr folgten *Sounds*, *Song For Albert Malli*, *Love And Peace* und *K. C.* in *„gleicher Besetzungs-*

folge"[4]. An den Stücktiteln überraschte dabei die offene Bezugnahme auf bzw. explizite Widmung an (afro)amerikanische Free-Jazz-Heroen (*More Ghosts* gilt Albert Ayler; *K. C.* dürfte für Kent Carter stehen, *Miss Peacock* für Mitterbauers Paul-Bley-Faible); die distinkte Differenzierung zwischen *altem Reform Art Trio* und (neuerer) RAU veranschaulicht das Bewusstsein des personellen Wandels in signifikanter Weise, während die Gruppennamen um Adlernest enigmatisch bleiben.

Ein Blick in Novotnys Notizbuch zeigt, dass der reale Konzertverlauf vom geplanten – nicht unerwartet – beträchtlich abwich. Einmal mehr fehlte Fritz Kotrba in der Aufstellung, die Grundbesetzung beider Konzerte lautete Malli/Michlmayr/Mitterbauer/Novotny, wobei diese erst ab 20 Uhr um Brückl zum Quintett erweitert wurde. Quasi als Mittelblock fungierte demnach eine inoffizielle MoUJ-Session mit Brückl, Malli, Michlmayr und Pechoc – ohne Barabbas wurde damit die zukünftige Quintettbesetzung der *Masters* erstmals andeutungsweise erprobt.[5]

Von diesem Abend sind weder mediale Spuren bekannt noch Mitschnitte erhalten. Auch wenn die Mitwirkung Horst Brückls (der sich an das Konzert nicht erinnern kann[6]) eine Ausnahme blieb, war mit diesem Konzert die von Novotny angestrebte Integration von *Masters*-Musikern in die RAU und damit eine essenzielle personelle Weichenstellung in Richtung Zukunft vollzogen. Erstmals trat hier jene Quartettbesetzung in Erscheinung, die – Ende 1969 um ein weiteres wichtiges Mitglied erweitert – die Formation bis etwa 1974/75 prägen sollte. Erwähnenswert scheint außerdem noch, dass sich Toni Michlmayr an jenem 1. Februar erstmals überhaupt öffentlich in frei improvisierendem Kontext zeigte – noch bevor er dies mit den *Masters of Unorthodox Jazz* tat.

Die neue RAU-Mannschaft Malli/Michlmayr/Mitterbauer/Novotny wurde Anfang März 1969 anlässlich einer Vernissagenbespielung in der *Galerie Autodidakt* (I. Bezirk) weiter gefestigt[7], ein letztes Mal mischte im selben Monat Fritz Kotrba bei einem offiziellen Konzert, dem bis dato bedeutendsten der RAU, mit. Wie eine IFK-Meldung vom Mai 1968 vermuten lässt, standen Novotny und die *Masters* schon längere Zeit in Kontakt mit der *Österreichischen Jazzföderation*, der Trägerinstitution des seit 1962 alljährlich ausgerichteten *Österreichischen (Amateur-)Jazzfestivals*.[8] Das Lobbying scheint Wirkung gezeigt zu haben: Für den sonntägigen 16. März 1969 wurden RAU und MoUJ in einem Avantgarde-Block als Festivalabschluss ins Programm genommen. Die Problematik dieses Termins – besonders ob des unmittelbar vorangestellten klimaktischen Auftritts Cannonball Adderleys – wurde bereits angesprochen: Im Gegensatz zu den nach ihnen an den Start gehenden MoUJ konnte die in der Besetzung Kotrba/Malli/Mitterbauer/Novotny[9] angetretene RAU-Crew ihre konzertanten Runden zumindest zu Ende drehen, der rezeptive Gegenwind war freilich auch schon bei ihnen stark. Kotrba erinnert sich:

> *„Vor uns, als Höhepunkt des Abends, trat das Cannonball-Adderley-Sextett auf, und der Schlagzeuger* [Roy McCurdy; Anm.] *hatte keine oder eine kaputte Snare-Drum und hat sich dann von meinem bereits aufgebauten Schlagzeug die Snare-Drum rübergenommen zu seinem Equipment, um darauf zu spielen. Ich mußte sie mir dann für un-*

seren Auftritt, der ja in verschiedener Hinsicht, nicht nur zeitmäßig [d. h. aufgrund der vorgerückten Stunde; Anm.], *bedeutet hat, daß ungefähr 95 % des Publikums den Saal verlassen haben, also die Trommel schnell rübernehmen, und nachdem ich damals noch jung und nervös war, außerdem das ein toller Auftritt im* Konzerthaus *[war], habe ich mich nicht getraut, mir die Minute zu nehmen, die Snare-Drum wieder ordentlich auf dem Ständer zu fixieren (...). Mit einem Wort: Sie war schlecht fixiert und ich mußte dann den ganzen Gig mit einer Snare-Drum spielen, die ich zwischen meinen Schenkeln eingeklemmt habe, damit sie nicht runterfällt. Dementsprechend gut wird der Auftritt gewesen sein."*[10]

Wie schon im *Masters*-Kapitel ausgeführt, reagierte das Publikum so, als wäre die Qualität des Konzerts tatsächlich einzig und allein von der Fixierung einer Schnarrsaitentrommel abhängig gewesen. In den Medienberichten wurde der Auftritt der RAU in bestenfalls einem (Neben-)Satz abgehandelt, jedoch nicht wirklich diskutiert. *„Als danach* [nach Adderley; Anm.] *die Reform Art Unit ihre Instrumente stimmte und das zehn Minuten tat, floh ein Teil des Publikums und mit ihm der Chronist"*, gestand *Kurier*-Rezensent Igo Sicka seine Nicht(mehr)präsenz ein[11]; die meisten Kommentare geben sich ähnlich flüchtig-fluchthaft, etwa: *„Die Avantgarde ging am letzten Abend infolge schlechter Terminplanung für viele unter: Nach drei Stunden Jazzkonzert (...) mußten eben viele heim."*[12] Oder, immerhin verständnisvoll: *„Ausgezeichnet, wenn auch von den Veranstaltern leider sehr ungünstig placiert die ‚Reform Art Unit'."*[13] Auch der im *Masters*-Kapitel zitierte *Presse*-Report Claus Packs passt in diese Reihe. Von den Berichten mit avantgardeapologetischem Unterton waren jene des *Volksstimme*-Kritikers und Ruediger Engerths die einzigen, die sich zumindest ansatzweise um Differenzierung bemühten: *„Zum Schluß hörte man Free Jazz, geboten von der Reform Art Unit und den Masters of Unorthodox Jazz, wobei die Unit-Gruppe ernster zu nehmen ist und die Masters ‚heftiger' spielen"*, ließ etwa der Redakteur des KPÖ-Parteiorgans vernehmen[14]; und sein Kollege von den *Salzburger Nachrichten* ließ mit der Feststellung, RAU-Leader Fritz Novotny suche *„so ungewöhnliche Instrumente wie Turkish Flute und Pakistani Oboe dem Jazz zu amalgamieren* [sic!]", sich gar zu einem reflexiven Ansatz hinreißen.[15] Der im *Jazzpodium* kompilierte *Pressespiegel* von jenem *8. Österreichischen Jazzfestival* beinhaltete auch die die RAU betreffenden Zeilen von Packs und Engerths Rezension.[16] Wiederum sind keine Aufnahmen des Konzerts auf die Nachwelt gekommen.

„Mich hat an der RAU die musikalische Toleranz auch dem gänzlich Andersartigen gegenüber fasziniert. Damit ging auch ein hohes Maß an menschlicher Toleranz einher. Die RAU ging in Bereiche, die andere Gruppen, in denen ich zu der Zeit gespielt habe, nicht hatten. Für mich war es diese spezifisch wienerisch-schlawuzige Art, diese verhatschte Art, Musik zu machen, die mich interessiert hat", begründete Malli anno 1985 seine Bereitschaft zum Sideman-Engagement[17], darin Fritz Kotrba nicht unähnlich. Auch wenn Toni Michlmayr den Jazzfestival-„Gig" nur mit den *Masters* und nicht auch – wie Malli – mit der

Erstes *Reform Art Unit*-Konzert im *Museum des 20. Jahrhunderts*, 25. April 1969. V. l. n. r.: Anton Michlmayr (Bass), Sepp Mitterbauer (Klavier), Walter Malli (Schlagzeug), Fritz Novotny (Sopransaxophon). Foto: unbekannt.

RAU bestritt, so war jener erneute Doppelauftritt im publicityträchtigen Rahmen ein weiterer Hinweis für die zumindest in den Medien erfolgende Annäherung der beiden Formationen der Wiener Avantgarde. Free Jazz aus der Bundeshauptstadt war synonym mit MoUJ und RAU. Das romantisierende Bild einer „Schicksalsgemeinschaft" ist freilich dennoch nicht adäquat. Reno Barth schrieb 1992 von einer *„seltsamen Mischung aus Kooperation und Konkurrenz"*, die in den folgenden Jahren das Klima zwischen den Gruppen charakterisiert hätte.[18] Tatsächlich war klar, dass sich die *Masters*, die sich als die eigent-

lichen Vorkämpfer verstanden, im Bewusstsein ihrer künstlerischen Individualität nur ungern mit einer jüngeren Gruppe in einem Atemzug genannt sahen. Hier dürfte eine Erklärung dafür zu finden sein, dass Novotny nur Malli und Michlmayr zum Eintritt in die RAU bewegen konnte, während Barabbas, Pechoc und Brückl – zumindest was ihre Beteiligung an konzertanten RAU-Projekten betrifft – insgesamt auf Distanz blieben. Einen weiteren Erklärungsansatz für das in den folgenden Jahren keineswegs spannungsfreie Klima liefert die Tatsache, dass Fritz Novotny unbewusst oder bewusst wiederholt Ideen der *Masters* aufgriff. Nach Michlmayrs Vorbild wies er seine Wohnung als RAU-*„Sekretariat"* und seine Frau Christina als dessen Leiterin aus; und, was wichtiger war: Fünf Monate nach den *Masters* erwirkte auch Novotny bei Werner Hofmann die Genehmigung zur Veranstaltung eines *Reform Art Unit*-Konzerts im *20er-Haus*.

„Unter dem Titel ‚On The Other Side' wird am kommenden Sonntag um 19.30 Uhr im Museum des 20. Jahrhunderts im Schweizergarten die Formation ‚Reform Art Unit' aus Wien avantgardistischen Jazz spielen. Die Gruppe besteht aus den Musikern Fritz Novotny (Flöten, Sopransaxophon, Glocken, Kastagnetten), Sepp Mitterbauer (Piano, Trompete), Toni Michlmayr (Baß und Violine) und Muhammad Malli (Perkussion, Oboe, Flöte). Die Gruppe besteht seit 1965 [sic!]. *Rundfunksendungen, Konzerte sowie informative Tonband- und Schallplattenabende wurden als offizielle Darbietungen abgehalten. Alle Musiker spielten bereits mit verschiedenen Musikern der europäischen und amerikanischen Jazzavantgarde. Bei öffentlichen Veranstaltungen werden ohne Ausnahme nur Eigenkompositionen vorgestellt"*, informierte die *Arbeiter-Zeitung* ihre Leser, dabei freilich größtenteils einen RAU-eigenen Informationstext wiedergebend, wie die Diktion vermuten lässt.[19] Trotzdem das „Unternehmen Jazzfestival" nicht eben erfolgreich verlaufen war, hatte der dortige Auftritt die mediale Aufmerksamkeit auch gegenüber der RAU erhöht. Am 25. April 1969 (im Gegensatz zur Angabe im AZ-Text ein Freitag)[20] gastierte die RAU also erstmalig im repräsentativen Museumsrahmen, konkreter: einer Ausstellung kubistischer Plastiken und Graphiken des tschechischen Bildhauers Oto Gutfreund. Im ersten Set versuchte die nunmehr reguläre Quartettbesetzung – gemäß dem Konzertmotto – musizierenderweise *on the other side* zu kippen, nach der Halbzeitpause gesellten sich – unangekündigt, freilich nicht unerwartet – Zdenek Chlum sowie Jerzy Ziembrowski hinzu; Michlmayr wich nun zuweilen auf die Violine, das Klavier und sogar Mitterbauers Trompete aus, Malli wiederum löste Mitterbauer schon vor der Pause wiederholt am Flügel ab und ließ sich zudem auf der Altblockflöte hören – instrumentale Reminiszenzen an seine frühe Experimentzeit mit Pechoc bzw. Brückl.[21]

Unter den laut museumsinterner Zählung immerhin 140 Konzertbesuchern[22] befand sich nebst einigen Personen, die im Laufe des Jahres für die RAU noch an Bedeutung gewinnen sollten, erstmals ein wohlmeinender Rezensent: Claus Pack. Aus seiner Feder stammte der einzige, freilich ausführliche Konzertbericht über diesen Abend, somit die erste ernst zu nehmende RAU-Rezension überhaupt. Sie sei nachfolgend auszugsweise wiedergegeben:

„Das Auftreten der jungen – beim letzten ‚Jazz-Festival' zusammen mit den ‚Masters of Unorthodox Jazz' so unfair behandelten – ‚reform art unit' am vergangenen Freitag war kein ‚Jazz-Konzert' im üblichen Sinn. Es handelt sich nicht um die mehr oder weniger gekonnte Imitation alter Aufnahmen oder die Abspulung bekannter oder eigener Themen nach einem bekannten Schema, sondern um das Wagnis totaler individueller und kollektiver Improvisation in einem freien Zusammenhang, der gleichzeitig der Sehnsucht des einzelnen gehorcht, zu einem größeren Ganzen zu gehören. So sehr diese Vorstellung auch zum Jazz gehört, so kommen doch die musikalischen Ideen und die Leistungen dieser Gruppe (...) vor allem aus dem [sic!] Folklore. Aber aus einem Folklore, das schrittweise und immer weiter ausgreifend durch den Jazz erfaßt und bewußt wurde und dem schließlich John Coltrane einen magischen ‚west-östlichen Diwan' gebaut hat mit einer Musik, die in sich hinein gespielt und musiziert wird, wie die der naturverbundenen Völker (...). So ist die Musik der ‚reform art unit' in erster Linie der individuelle Ausdruck verschiedener Temperamente. Bei Fritz Novotny mit sehr starken östlichen Anklängen meditativ und kontemplativ mit dem Versuch, zur transzendierenden Ekstase zu kommen, bei Sepp Mitterbauer komplex, mit den meisten jazzoiden Anklängen – früher Cecil Taylor, Keith Jarrett – bei Toni Michlmayr besonders in den Arco-Passagen von [David] Izenson [sic!] her expressiver Lyrizismus und bei Malli eine getriebene und treibende Motorik der Selbstdarstellung, die versucht, auch die Findungen des Zufalls einzubauen. Was diese Gruppe spielt, ist – und das muß betont werden – rein improvisatorische Musik; der Vorgang des Spielens ist hier totaler Ausdruck der Findung und Erfindung selbst. Daher geschieht es, daß Banales neben erstaunlich Faszinierendem und Begeisterndem passiert, neben unerhört dichtem Musizieren plötzlich Leerläufe auftreten, die Kakophonie eine manchmal bis zum Zerreißen aktivierte Spannung ablöst. (...) Was sich vollzieht, ist eine Art von ‚work in progress' (...). Ein spannender, faszinierender und überzeugender Abend."[23]

Claus Packs Konzerteindrücke können verifiziert werden. Die erste Hälfte des *On The Other Side*-Auftritts ist die früheste erhaltene Konzertaufnahme der RAU, außerdem die erste tatsächlich realisierte MC-Veröffentlichung der *Granit Records*-Jubiläumsedition von 1990. Die ersten drei Stücke wurden zudem im Juli 1996 auf der RAU-CD *For John Coltrane And Pablo Picasso* der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.[24]

Der Live-Rahmen scheint die RAU merklich zu beflügeln. Verglichen mit den bisher untersuchten, könnte man jene Aufnahmen als „High power"-Musik bezeichnen. Energetisch und in zumeist hohem Tempo, für das Malli hauptverantwortlich zeichnet, werfen sich die Mannen in die Schlacht. Sechs teils fragmentarische Stücke Improvisationsmusik zwischen fünf und 18 Minuten Dauer, insgesamt knapp 80 Minuten finden sich auf der MC, die erste Hälfte davon auch auf der CD. Novotny ist sich seiner instrumentalen Stärken und Schwächen nun wesentlich bewusster, er oszilliert am Sopransaxophon – insbesondere zu Beginn und Ende des ersten, 12'53" dauernden Teils – zwischen den auch von Pack angesprochenen, ori-

entalisierenden, elegisch-näselnden Meloslinien und geballten, intensitätsstrotzenden free-jazzoiden Klangblöcken im amotivischen Überblas- und Geräuschklangbereich, in die auch kombinierte Sprech- und Blaslaute sowie verzerrte Vibratos à la Albert Ayler integriert werden. Erstmals lässt sich Novotny auch an den Doppelflöten und der Querflöte hören. Sepp Mitterbauers Klavierspiel erfährt ebenfalls einen Energieschub. Er lässt diesmal die Filigranität Paul Bleys wieder in den Hintergrund rücken – eine einzige, mehr farbig-stimmungsmäßige als zitierende Anspielung des *Mister Joy*-Themas ist zu hören – und besinnt sich der schweren modalen Akkorde McCoy Tyners, mit denen er nicht nur Novotnys Psalmodien unterlegt. Das hohe Tempo treibt ihn zuweilen zu hämmernden Attacken von Cluster-naher Dissonanz. Zu Beginn der Stücke zwei und vier exponiert Mitterbauer zudem erneut relativ komplexe, aus raschen gestischen Läufen bestehende Motive, die der Repetition und Variation zugeführt werden; das erste erinnert in Harmonik und steifer rhythmischer Phrasierung an Thelonious Monk und wird in Stück vier einmal kurz aufgegriffen: Wie der Pianist selbst gegenüber dem Autor bezeugte, handelt es sich dabei tatsächlich um zwei in überschnellem Tempo gespielte Ausschnitte aus einem *Zwölftonspiel* Josef Matthias Hauers, dem ersten, das Mitterbauer (in originaler Hauer'scher Notenschrift) einst bei Victor Sokolowski gelernt hatte. Völlig spontan, auch ohne Wissen seiner Mitspieler, setzte er hier die gerafften Hauer-Fragmente als initiale „Inspirationsschübe" in die Tasten.[25]

Im Verlauf der Parts zwei und drei wechselt Mitterbauer mehrmals zwischen Flügel und dem Instrument, mit dem er heute ausschließlich assoziiert wird: der Trompete. Auf seinem primären Studieninstrument erweist er sich als handwerklich und musikalisch sattelfest, geradezu auffallend geläufig. Rasche Skalenfolgen, diffizile, dichte, gleichwohl sauber intonierte Klangkaskaden und interessante, in diskursiver Logik entwickelte Motivpassagen bereichern die RAU-Musik um eine wesentliche Facette.

Toni Michlmayr sägt und tremoliert geräuschvoll und berserkerhaft wild auf seiner Bassgeige, phantasiert andererseits in so manchem Solo (Stück zwei) schwermütig und motivzentriert über eine Moll-Skala. *Con-* und *Sine arco*-Techniken wechseln kontinuierlich, auch als RAU-Mitglied bleibt der Bassist, der in zwei Nummern auch zur Violine greift – ein *Master*. Kongenial bereiten er und Malli den explosiven, fruchtbar stimulierenden rhythmischen Boden auf, zuweilen, etwa in Stück sechs, lassen sie auch ihren Modern-Jazz-Gelüsten in Form eines swingenden *Walking bass* freien Lauf. Es ist der unwiderstehliche Drang zur ekstatischen Klimax, zur höchsten Ereignisdichte, der jenem Konzert seinen Stempel aufdrückt. Walter Malli hält sein gesamtes Drum-Set kontinuierlich in akustischer Präsenz, steigert durch rasende Wirbel und Wechsel die Intensität. Insgesamt überwiegt kollektive Kontrastspannung die solistisch ausgestalteten Partien. Thematisches, präformiertes Material ist mit Ausnahme von Mitterbauers Hauer-Motiven (die freilich spontan und ohne Kenntnis seiner Mitmusiker zitiert wurden) an keiner Stelle erkennbar. Organisch vorbereitete und kollektiv gesetzte Zäsuren oder Decrescendi, die beispielsweise in Stück vier in ein friedliches Duett von Flöte und Bass münden, lassen neben der Solostrukturierung allerdings sehr wohl auf das Vorhandensein grober formaler Absprachen schließen.

3.3.2.3.2. Peter Wolf, Ram Chandra Mistry und Giselher Smekal

Die weiterhin bestehende Kontaktoffenheit von Fritz Novotny und seinen Kollegen zeitigte in der zweiten Mai-Hälfte 1969 eine informelle Zusammenkunft mit der Gruppe *Detroit Free Jazz*, der u. a. das frisch gebackene fünfte *Art Ensemble of Chicago*-Mitglied Don Moye am Schlagzeug angehörte. Das Detroiter Sextett war auf einer Europatournee mit Auftritten u. a. in Amsterdam, Kopenhagen, Bologna, Rom und beim Jazzfestival in Juan-les-Pins ohne konkrete Konzerteinladung nach Wien gereist und hier – so die IFK-Mitteilung – in finanzielle Bedrängnis geraten.[1] Eilig wurden von *Freundeskreis*-Mitgliedern, mit denen die Musiker Kontakt geknüpft hatten, Konzerte organisiert, sodass *Detroit Free Jazz* zwischen 15. und 17. Mai jeweils abends im IKZ, am 18. auf einer privaten Party und am 19. im Hörsaal I des *Neuen Institutsgebäudes* (I., Universitätsstraße) auftreten konnte.[2] Fritz Novotny befand sich nicht – wie man erwarten könnte – unter jenen *Freundeskreis*-Helfern in der Not; sein Verhältnis zu Don Moye & Co. war durch eine emotionalisierte Konfrontation getrübt worden, die anschaulich Licht auf das Selbstverständnis und -bewusstsein der Wiener Freiimprovisatoren warf:

> *„Sie sind gekommen mit dem Messiasgesicht. (...) Abgespielt hat sich das im* Little Savoy [I., Johannesgasse]. *Die tauchen dort also auf. Wie schon bei Joachim Kühn und einigen anderen (...) tschechischen und deutschen Herren, die geglaubt haben, der Free Jazz wird jetzt heilvoll nach Österreich gebracht, war ihre provokante Art, lautstark zu sagen ‚Wir sind da!', [sich] so über drei Tische im Café ausbreitend (...), natürlich für Leute wie [Othmar] Zechyr, Barabbas und mich, die sich vor einer Rauferei nicht fürchteten, eigentlich der Anlaß, daß man sofort aus dem Grund allein schon stänkert. (...) Leute, die sich verbal nicht fürchteten, wie der Malli, haben natürlich sofort auf englisch gesagt: ‚Was wollt ihr bringen? Free Jazz? Das machen wir schon [seit] zehn Jahren.'"*[3]

Die personelle Fluktuation rund um einen fixen Musikerstamm sollte die Besetzungspolitik Novotnys weiterhin, im Prinzip bis heute, prägen. Für Jerzy Ziembrowski war das Konzert am 25. April vermutlich das letzte Mal gewesen, dass er mit der RAU musiziert hatte. Er verließ Österreich bald darauf in Richtung Deutschland, spielte dort 1973/74 in der Münchner Jazz-Soul-Funk-Band *Emergency*[4] und nahm 1978 mit Peter Michael Hamels Gruppe *Between* eine LP auf[5]. Seit Anfang der 90er Jahre lebt er als bildender Künstler im Schweizerischen Frauenfeld bei Zürich. Zdenek Chlum dürfte es noch Ende 1969 ebenfalls aus Wien fortgezogen haben[6], laut Novotny spielte er noch jahrelang Tanzmusik in Hotels am Arlberg. Neue Interessenten stießen an ihrer Stelle hinzu. Im Spätsommer 1969 verlagerten sich die Sessionaktivitäten vom *Internationalen Kulturzentrum* – wo etwa noch am 28. Juni in der Besetzung Kotrba/Malli/Michlmayr/Mitterbauer/Novotny (verschollene) Aufnahmen gemacht wurden[7] – in die väterliche Industriellen-Villa (XIII., Gloriettegasse) eines kaum 17 Jahre jungen Modern-Jazz-Pianisten. Sein Name: Peter Wolf. Dieser, geboren am 28. August 1952 in Wien[8], ein Klavierschüler Walter Hörlers und damals wohl die größte Nach-

wuchshoffnung der österreichischen Jazzszene, war im März 1969 mit eigenem Quartett ebenfalls beim *8. Österreichischen Jazzfestival* im *Wiener Konzerthaus* aufgetreten und nahm am 1. September desselben Jahres seine *A Change In My Life* betitelte Debütplatte für das Wiener Label *WM Produktion* auf; als Triobegleiter fungierten dabei auf Vermittlung Hörlers dessen Freund Toni Michlmayr am Bass sowie der noch bis Mitte der 90er Jahre im *Dschungelorchester* aktive Schlagzeuger Herbert Rainer.[9] Michlmayr war auch Mittelsmann zwischen Wolf und den Kollegen der *Reform Art Unit*. Hilfreich mag dabei der Umstand gewesen sein, dass der junge Pianist die RAU bereits aus eigener Anschauung kannte: Zusammen mit seinem vom Vater gestellten persönlichen Manager hatte er am 25. April unter den Besuchern des *20er-Haus*-Konzerts geweilt.

Vermutlich im September 1969 fanden die ersten informellen Sessions in einem Kellerraum der Wolf-Villa statt, zumindest tauchen für diesen Monat in Novotnys Notizbuch erstmals entsprechende Aufzeichnungen auf: Der RAU-Leader jamte demnach im Quartett mit den Mitgliedern des Peter-Wolf-Trios.[10] Und noch im selben Monat, genauer: am 27. September 1969[11], war die Villa Schauplatz zweier für die weitere RAU-Geschichte bedeutsamer Begegnungen. Einerseits gesellte sich zu Wolf, Michlmayr, Rainer sowie Novotny und Mitterbauer mit dem Sitar- und Surbahar-Spieler Ram Chandra Mistry, der offenbar von Peter Wolfs Manager kontaktiert worden war, nachdem ihn möglicherweise Solokonzertverpflichtungen nach Wien geführt hatten, ein außergewöhnlicher Gast. Chandra[12], 1934 in Kalkutta geboren, war an den Universitäten von Dacca und Kalkutta im Druhpad-Stil der nordindischen Hindustani-Schule ausgebildet worden, ehe es ihm italienische und französische Regierungsstipendien Anfang der 60er Jahre ermöglicht hatten, zu weiteren Studien nach Europa zu kommen. Neben seiner Unterrichtstätigkeit in Berlin, Brüssel und an der *Sorbonne* gründete er in Paris, seiner Wahlheimat, 1970 eine Schule für klassische indische Musik. War schon das erste gemeinsame Musizieren ein besonderes Ereignis (gespielt wurden die Stücke *Prayer*, *Love And Peace* und *Darjeeling*[13]), so schien es bereits während dieses ersten Meetings zwischen dem Inder und den Wienern zu „funken". Fritz Novotny zufolge zeigte sich Chandra von der Musik begeistert, meinte, er habe nicht gedacht, dass europäische Musiker derart meditativ musizieren könnten, und äußerte spontan den Wunsch, Mitglied der *Reform Art Unit* zu werden – obwohl er, der Verflechtungen von indischer und europäischer Musik prinzipiell skeptisch gegenüberstand, angeblich kurz zuvor ein Kooperationsangebot der britischen Jazzrockgruppe *Soft Machine* abgelehnt hatte.[14]

Andererseits erfüllte Ram Chandra am (vermutlich) selben 27. September eine katalytische Funktion für die personelle Entwicklung der RAU – auch hierfür hatten Novotny & Co. mit dem April-Konzert Vorarbeit geleistet. Ein junger, aufstrebender Komponist und Pianist, gerade von seinem ersten Indien-Aufenthalt zurückgekehrt, war an diesem Tag in der Villa anwesend:

> *„Und ich glaube, daß da auch der Fritz Novotny hingekommen ist. Und da hat also der Peter Wolf versucht, mit diesem Sitarspieler etwas Gemeinsames zu machen, und das*

hat nicht sehr gut funktioniert. Es waren wirklich Welten dazwischen. Als dann das Ganze vorbei war, wir haben uns schon verabschieden wollen, habe ich mich spontan ans Klavier gesetzt, und da ist vielleicht was passiert. Jedenfalls glaube ich, daß dann die Idee von Fritz Novotny kam, daß ich mitwirken sollte."[15]

Der Name des Pianisten, dem so von Chandra indirekt zum Sprung in die RAU verholfen wurde, war Giselher Smekal. Es war der langfristig bedeutendste, da beständigste der neuen Kontakte. Geboren am 19. Mai 1945 in Seefeld in Tirol[16], übersiedelte Giselher Smekal im Alter von vier Jahren mit seiner Familie in die urbanen Gefilde der österreichischen Bundeshauptstadt. Früh wurde auch er in der Kunst des Klavierspiels unterwiesen, beinahe ebenso früh legte er freilich eine ausgeprägte Neugier gegenüber ungewohnten, neuen Klängen an den Tag; sie manifestierte sich in der pianistischen Realisierung von auf den Kopf gestellten Klavierauszügen verschiedener Opern Richard Wagners oder – als angehender Teenager – auch in der Begeisterung für die Musik Charles Ives'. Etwa 15-jährig erwachte zusätzlich das Interesse am Jazz. 1961 hörte Smekal im *Großen Konzerthaussaal* das Jimmy-Giuffre-Trio mit Paul Bley und Steve Swallow und empörte sich über die geräuschvolle Obstruktion des Publikums.[17] Das nachdrückliche Interesse an vielfältigsten Musikrichtungen resultierte zwangsläufig im Wunsch, seine Kenntnisse durch ein Studium zu vertiefen. Nach der Matura 1963 führte deshalb sein Weg an die *Akademie für Musik und darstellende Kunst*; ein Weg, der sich allerdings als Um-Weg erwies.

„Ich habe Klavier, Orgel, Schlagzeug und auch Komposition an der Hochschule gemacht. Und das ist nicht gut gegangen. Ich hatte unglaubliche Probleme, oder sagen wir so: Die Professoren glaubten, unglaubliche Probleme mit mir zu haben. Und ich bin sozusagen gedrängt worden, mich nach einigen Semestern zu verabschieden. Man hat mir Zeugnisse ausgestellt, die es nicht mehr erlaubt haben, weiter zu studieren. (...) Nur dadurch, daß ich eben diese Neugier hatte und nicht zufriedengestellt war mit dem Schwachsinn, der hier verzapft worden ist – ich kann es nicht anders formulieren. (...) Wenn ich eine Frage gestellt habe nach dem ‚Warum?', dann habe ich als Antwort bekommen: ‚So ist es halt!'"[18]

Rund vier Semester quälten sich Smekal und seine Hochschulehrer gegenseitig, ehe er sich notgedrungen autodidaktisch weiterzubilden trachtete. Zusätzlich suchte er Victor Sokolowski auf, wurde in dessen 1963 gegründeter *Erster Gesellschaft zur Pflege des Zwölftonspiels* in die Kompositionslehre Josef Matthias Hauers eingeführt, freilich ohne dort dem ein Jahr jüngeren Sepp Mitterbauer zu begegnen. Und er ließ sich inspirieren von zahlreichen Kontakten zu Malern, Bildhauern (u. a. zu Andreas Urteil [1933–63]) und Literaten, zu denen er primär in einer uns wohl bekannten Gruppe Zugang fand: im *Freundeskreis*. Bereits 1963 hatte Smekal während einer Bergtour im Toten Gebirge eines Abends in einer Schutzhütte am Großen Priel Fritz Novotny, seines Zeichens ebenfalls begeisterter Bergwanderer, kennen gelernt, und dieser stieß, zurück in Wien, dem kulturinteressierten Maturanten gerne das Tor zu Schwendter und Co. auf. Smekal beteiligte sich bald an den legendären *Art-Sessions* und avancierte nebenbei zum Spezialisten für Veranstaltungen mit multimedialem Hap-

pening-Charakter: Als wohl spektakulärste sei die Inszenierung der Zertrümmerung von zwölf ausrangierten Klavieren im Keller des *Hauses der Jugend* in Erinnerung gerufen.[19]

Der Kontakt zu Novotny erwies sich dabei als spärlich, man verlor sich aus den Augen: Bis zum 25. April 1969, an dem so viel seinen Ausgang nehmen sollte.

> *„Die Zusammenarbeit* [mit Novotny; Anm.] *hat erst zu einem Zeitpunkt im Frühjahr 1969 begonnen. Das weiß ich ganz genau, weil ich da durch ein Konzert plötzlich elektrisiert war. Und zwar wollte ich nicht einmal zu diesem Konzert hingehen, sondern das hat sich so abgespielt, daß ich damals, 1969, in Innsbruck den* Jugendkulturpreis *bekommen habe, und zwar für die Komposition von Ensemblestücken bzw. auch eines Orgelstücks. (...) Für die Aufführung von zwei Ensemblestücken,* Orbit Nr. 1 *und* Segmente aus dem Farbenkreis, *wurde das Ensemble* die reihe *ausgewählt und Friedrich Cerha sollte das eine Stück dirigieren* [das Konzert sollte am 4. Mai im Rahmen der *20. Österreichischen Jugendkulturwoche* in Innsbruck stattfinden; Anm.]. *(...) Und in (...)* Orbit Nr. 1 *hat er selbst Geige gespielt bzw. auch agiert, denn das ist ein Stück für zwei Geiger, zwei Schlagwerker (...) und zwei Klarinetten. Und zwar ist das so, daß verschiedene Abschnitte in der Partitur vorgegeben sind und die Musiker sich die Einsätze mit Bowling-Kugeln gegenseitig zuschieben oder zurollen (...). Und als das zum ersten Mal geprobt wurde, (...) da fand die Probe im Kinosaal des* 20er-Hauses *statt, und als die Probe vorbei war, komme ich rauf und sehe, wie da drin der Novotny agiert und die anderen (...). Die haben gerade [ihre] Instrumente aufgestellt. (...) Da habe ich also zugehört und da hat sich dann der Kontakt eigentlich intensiviert. (...) Das war das erste* [RAU-Konzert; Anm.], *daß mich mitgerissen hat, und wo ich entdeckt habe, daß hier Möglichkeiten sind. (...) Ich habe Interesse gehabt zu erleben, wie eigentlich diese Musiker, die mich so beeindruckt haben, arbeiten, wie sie das machen. Und ich bin zu verschiedenen Proben mitgekommen, wollte aber nur zuhören, nichts weiter. Und ich kann mich erinnern, daß damals mich der Fritz Novotny auch bekannt gemacht hat mit Peter Wolf, und der Peter Wolf wiederum hatte damals die Idee, mit einem indischen Musiker, dem Ram Chandra Mistry, zu arbeiten."*[20]

Der Kreis schließt sich. Smekals an Wolfs *Fender Rhodes*-Piano geführtes zufälliges Duo-Gespräch mit Chandras Sitar ließ Novotny hellhörig werden, dessen RAU ihrerseits den Pianisten faszinierte. Eine Einladung des Sopransaxophonisten zu gemeinsamen Experimenten war die logische Folge. An einem Tag, dem 27. September 1969, hatte die *Reform Art Unit* zwei für die kommenden Jahre äußerst wichtige Musiker gewonnen. Während Novotnys Plan eines neuen Quartetts mit dem Namen *Seasons*, bestehend aus ihm selbst, Chandra, Malli und Michlmayr, nicht realisiert wurde (der Untertitel *Indian-European Music Ensemble* wurde stattdessen zuweilen für die RAU verwendet)[21], verbanden sich die beiden Neuen, Ram Chandra und Smekal, ihrerseits 1972 im *Meghalaya-Duo*. Schon 1969 führte Smekal sein neu entdecktes Interesse an Improvisation in Sessions im IKZ Annagasse auch mit dem Quintett der *Masters of Unorthodox Jazz*, die er persönlich z. T. bereits seit Jahren kannte, zusammen.[22]

In der Zwischenzeit hatte dasselbe *20er-Haus*-Konzert auch in anderer Hinsicht Wirkung gezeigt. Claus Pack sah sich durch seinen positiven Eindruck dazu veranlasst, der medialen Präsenz der RAU auf die Sprünge zu helfen, und so erhielt Fritz Novotny kurzerhand die Gelegenheit, in einem Interview seine ästhetischen und musikalischen Grund- und Zielvorstellungen darzulegen. Das Gespräch fand am 28. Juli 1969 in den Räumlichkeiten des IKZ – während der Pausen der erwähnten Aufnahmesession – statt und wurde im September in der Wochenzeitung *Die Furche* abgedruckt.

„Novotny: Das Konzept unserer Musik würde ich als spontane Synthesen aus allen Tonarten bezeichnen. Wir verwenden drei bis fünf Tonarten, wie in der orientalischen Musik, und acht bis zwölf Tonarten, wie in der europäischen Musik [sic!]. *(...) Das heißt totale Improvisation und Themenformgebung. Der Großteil der Themen entsteht spontan, es werden aber auch Themenfragmente von uns nahestehenden Komponisten und aus der ganzen Weltmusik mit einbezogen. Sonst verwenden wir eigene Themen, auch solche, die wir schon in anderen Konzerten gespielt haben.*

F.: In welcher Form vollzieht sich bei Ihnen die Improvisation. Gibt es vorherige Absprachen über Dauer und Gliederung etc.?

N.: Es gibt Absprachen, es gibt aber auch totales Sich-Finden innerhalb des musikalischen Ablaufs.

F.: Sie nennen Ihre Gruppe ‚reform art unit' und drücken damit eine gewisse Distanz zum herkömmlichen Jazz aus. (...) Sie distanzieren sich auch von der Bezeichnung ‚Free Jazz'?

N.: Ja, weil sehr viele Musikerkollegen dieser Richtung Kopien von Vorbildern verwenden und dadurch eine geistige Verständigung der Musiker untereinander unmöglich machen.

F.: Die Form Ihrer Musik läßt sich also nur von einer Gemeinschaft von Musikern verwirklichen, die dieselbe geistige Konzeption besitzen und gestalten?

N.: Sicher. Wir haben aber auch andere Musiker gefunden und getroffen, die dieselbe Haltung haben.

F.: Soweit ich beurteilen kann, ist der Charakter Ihrer Musik vorwiegend meditativ. Stimmt das?

N.: Ja, in den harmonischen Teilen sehr oft drei- und fünftonbezogen, wie es in der orientalischen Musik üblich ist [sic!].

F.: Gleichzeitig frappiert aber die ekstatische Verdichtung des musikalischen Geschehens in den Höhepunkten.

N.: Wir bezeichnen das als Bewegung in der Bewegung.

(...)

F.: Wenn ich Sie recht verstehe, sehen Sie die Wurzeln Ihrer Musik mehr im [sic!] *Folklore aller Zeiten und Völker als im Jazz?*

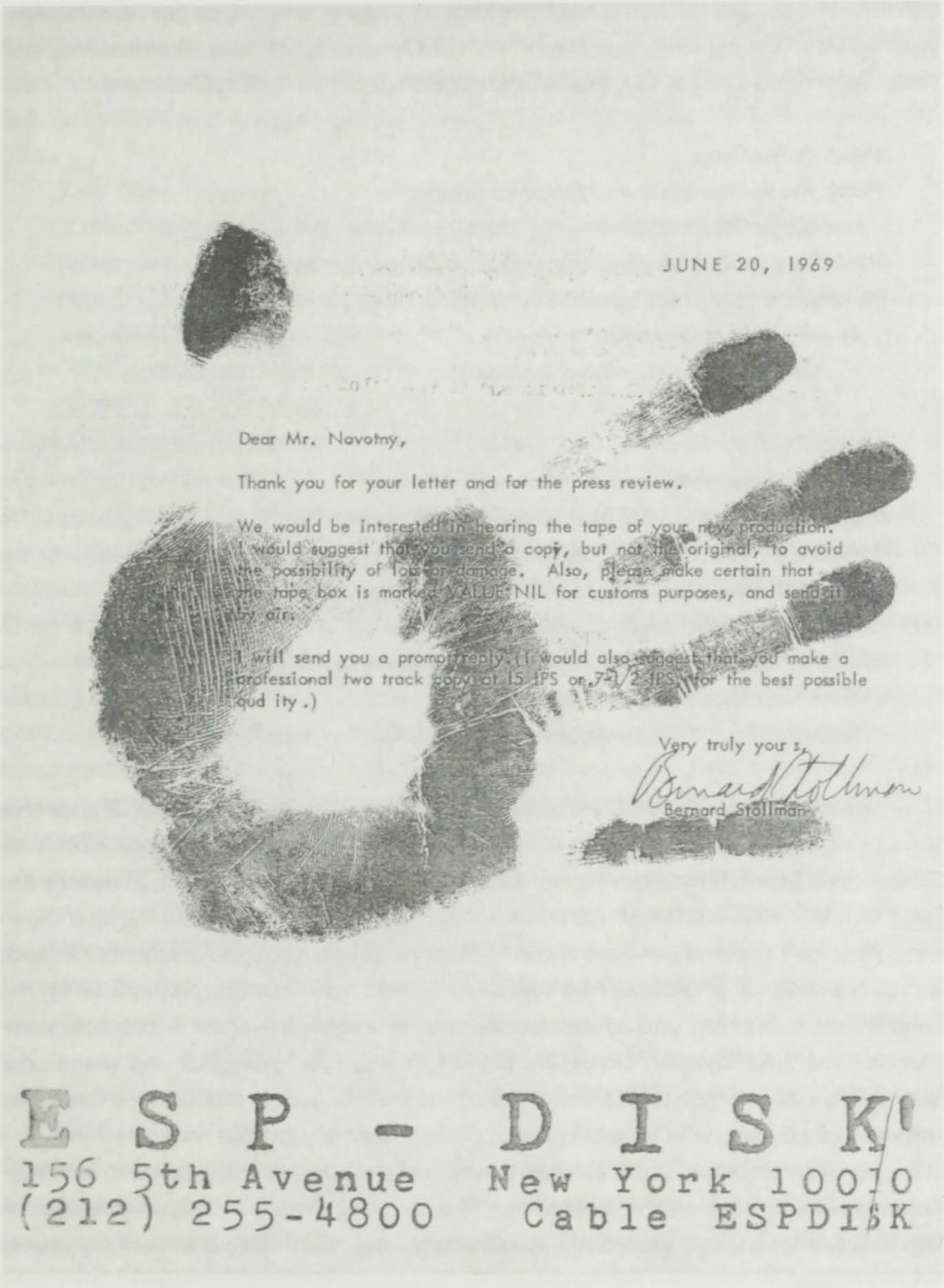
N.: Ja, und in allen Geräuschen und Lauten der Natur und der Technik.

F.: Was Sie anstreben, ist also eine totale Musik?

N.: Eine totale Musik, die alle momentan zeitlich bedingten Empfindungen und musikalischen Möglichkeiten umfaßt. Wir distanzieren uns absolut von jeder Protestmusik, da wir ein positives Konzept besitzen und glauben, daß die gesamte kommende Musik, also sowohl Jazz wie Pop wie Kunstmusik, wieder aus den Quellen der Folklore schöpfen muß, wie umgekehrt aber auch wieder das [sic!] *heutige Folklore – in Indien zum Beispiel – vom erarbeiteten Instrumentarium Gebrauch machen soll. Unsere Konzeption der Musik ist – gestatten Sie das oft mißbrauchte Wort – eine ‚kosmische', die die Gesamtheit der Erscheinungen und Bewegungen als Eines sieht."*[23]

Bezüglich des musikalischen RAU-Konzepts wird bestätigt, was bereits postuliert wurde: Sowohl gänzliche Vorgabenfreiheit als auch den Verlauf und das initiale Material betreffende *Head Arrangements* prägten die Interaktion. Als signifikant erweist sich im Interview, in dem sich Novotny in musiktheoretischen Belangen recht unbedarft zeigte, das fundamentale, erstmals explizit formulierte Rekurrieren auf den Einfluss der so genannten „Folklore", bei der es sich freilich teilweise um außereuropäische (indische, arabische) klassische Musik handelte; die signifikante Ablehnung der Nominalschublade „Free Jazz" war nicht zuletzt dadurch motiviert, in der Betonung eines nicht kopierten, singulären Standpunkts teilte die RAU die Haltung freilich mit der gesamten europäischen Avantgarde wie auch den *Masters of Unorthodox Jazz*. Zu deren von Barabbas formulierter *Overground*-Ästhetik[24] gab es augenscheinlich Anknüpfungspunkte: Zum einen ist da die gemeinsame Distanzierung von politisierender und ideologisierender Protesthaltung, zum anderen eine bestimmte spirituelle Ebene mit monadischer, allumfassender Perspektive – hier explizit als *„‚kosmische' Gesamtheit der Erscheinungen und Bewegungen"*, dort latent als *„zeitloses Erfassen von Nichtmessbarem"* formuliert. Dass die RAU dieses ästhetische Konzept der geographischen und temporalen Holistik in Ansätzen tatsächlich realisieren sollte, wird gezeigt werden.

Während im Interviewvorspann eine für Oktober geplante Avantgardejazz-Matinee von MoUJ und RAU im Rahmen von *Stimmen der Welt* im *Mozartsaal* des *Wiener Konzerthaus* angekündigt wurde, die freilich nie stattfand[25], und es sich bei den ebenfalls kolportierten Gesprächen über *„Konzerte in Holland, Norwegen, Belgrad"* vermutlich nur um (öffentlichkeitswirksames) Wunschdenken handelte, erhält man hier auch zwei Informationen, die nicht einer faktischen Grundlage entbehrten: Von Kontakten zu Michael Mantlers *Jazz Composer's Orchestra Association* (JCOA) und der bereits fixierten Herausgabe einer Schallplatte war dort die Rede. Tatsächlich: Höchstwahrscheinlich hatte Claus Pack in seinem Mentor-Elan über Michael Mantler den transatlantischen Kontakt zu *ESP Records*-Chef Bernard Stollman hergestellt und eine Angelegenheit ins Rollen gebracht, deren Verlauf und Resultat dem der *Masters* erstaunlich ähnlich sein sollte. Auf Packs Initiative hin (die möglicherweise auch Barabbas auf den gleichen Plan gerufen haben könnte) sandte Fritz Novotny ein Schreiben mit Informationen zur RAU, im Besonderen zum *20er-Haus*-Konzert samt Packs (übersetzter) Rezension, nach New York. Ein Brief selben Inhalts dürfte an



JUNE 20, 1969

Dear Mr. Novotny,

Thank you for your letter and for the press review.

We would be interested in hearing the tape of your new production. I would suggest that you send a copy, but not the original, to avoid the possibility of loss or damage. Also, please make certain that the tape box is marked VALUE: NIL for customs purposes, and send it by air.

I will send you a prompt reply. (I would also suggest that you make a professional two track copy at 15 IPS or 7 1/2 IPS for the best possible quality.)

Very truly yours,

Bernard Stollman

Bernard Stollman

E S P - D I S K'

156 5th Avenue New York 10010
(212) 255-4800 Cable ESPDISK

Brief von *ESP Records*-Chef Bernard Stollman an Fritz Novotny.

den seit 1964 dortselbst lebenden Wiener Mantler gegangen sein. Dies geht aus den Antwortschreiben der beiden hervor, die sich in Novotnys Besitz befinden. Skurrilerweise sind sowohl Stollmans (siehe S. 267) als auch Mantlers Brief mit 20. Juni 1969 datiert.

„Dear Mr. Novotny,
Thank you for the letter and the press review.
We would be interested in hearing the tape of your new production. I would suggest that you send a copy, but not the original, to avoid the possibility of loss or damage.
(...) I will send you a prompt reply. (...)
Very truly yours Bernard Stollman"

„Lieber Fritz:
Vielen Dank für den Brief und Information.
Einer meiner Freunde, Michael Snow, war vor einiger Zeit in Wien (ich glaube, auf Einladung des Österr. Film Instituts), und erzählte mir, dass es angeblich sogar in Wien neuen Jazz gäbe. Es freut mich, das jetzt bestätigt zu sehen.
Gibt es Schallplatten oder Tonbänder der beiden Gruppen, die ich eventuell hören könnte?
Vielen Erfolg und Grüsse an alle Beteiligten, Michael Mantler"

Die Angaben Michael Mantlers, der es für möglich hält, dass der Kontakt zu *ESP* ursprünglich über ihn gelaufen ist, sich aber sonst an nichts mehr erinnern kann[26], lassen sich verifizieren. Wie bereits im *Masters*-Kapitel 3.2.2.3.1 geschildert, hatten Malli und Novotny Anfang Oktober 1968 im *Wiener Filmmuseum* der Österreich-Premiere des halbstündigen Films *New York Eye And Ear Control* von 1964 beigewohnt, dessen Soundtrack eine (auch auf einer *ESP*-Platte erhältliche) Free-Session des Albert Ayler Trios (incl. Sunny Murray) mit John Tchicai, Don Cherry und Roswell Rudd darstellte. Regisseur war der aus Toronto stammende Filmer und Fotograf Michael Snow (* 1929), selbst Jazztrompeter und -pianist, der von 1962 bis 72 in einem Loft in Soho, New York, lebte[27], in dem Mantler und Carla Bley mit dem *Jazz Composer's Orchestra* proben durften. Novotny zufolge waren nach der Vorführung im *Filmmuseum* Leute aus dem Publikum zum persönlich anwesenden Snow gekommen, um ihn auf die Existenz ähnlicher Musik in Wien aufmerksam zu machen – eben von jenen Gruppen, über die Mantler nun durch Novotnys Schreiben erstmals Konkreteres erfahren hatte.[28]

Das weitere Geschehen, das sich über Sommer und Herbst 1969 hinzog, kann aus Novotnys Erzählungen und spärlichen Dokumenten nur annähernd rekonstruiert werden. Novotny witterte seine Chance und sandte sogleich eine Kopie des *On The Other Side*-Konzertmitschnitts an Stollman. Dieser wiederum konnte daran durchaus Gefallen finden und

schlug die Produktion einer LP vor. Dafür freilich bedurfte es neuer Aufnahmen: Jene vom April 1969 waren von untauglicher tontechnischer Qualität. Dieser Stand der Dinge ist mittels eines Novotny übermittelten Briefs Stollmans an Mantler, der sich beim *ESP*-Chef ebenfalls für seine Wiener Kollegen einsetzte, datiert mit 27. November 1969, nachvollziehbar.

> *„Dear Mike,*
> *In response to your suggestion, I wrote today to Claus Pack, enclosing our new catalogue (...).*
> *I like Fritz Novotny's work, and I am waiting for a new tape, which he promised to send me for release as an album.*
> *Sincerely, Bernard"*

Eilig hatte Novotny nach Stollmans Verständigung einen Tonstudio-Termin gebucht, und nur wenige Wochen später, am 13. Jänner 1970, fanden sich er, Malli (an Altblockflöte und Schlagzeug), Michlmayr (Bass und Violine), Mitterbauer (Trompete und Piano), Smekal (Orgel und Piano) und Wolf (Piano und Orgel) im *Overground*-bewährten *Austrophon Studio* im *Wiener Konzerthaus* ein, um in Quartett- bis Sextettbesetzung die Stücke *Sun & Stars, Stone & Flower, Compound, Fish & Bird, Back & Forth* und *On The Other Side* auf Tonband zu bannen.[29] Unmittelbar vorangegangen war dieser Session eine in beinahe gleicher Besetzung (Herbert Rainer anstelle Mallis) abgewickelten Probe bei Peter Wolf.[30] Bezüglich des musikalischen Konzepts dürften sich die RAU-Leute zu diesem Zwecke ungewohnt schaumgebremst gegeben haben, auch um – wie Novotny selbst gesteht – die Veröffentlichung nicht durch allzu kompromisslosen Avantgardismus zu gefährden. Der RAU-Leader wollte die erste LP *„bewußt brav angelegt wissen"*[31]:

> *„[Es war] meditative Musik, eine ‚ordentlichere' Musik, weil einfach über sehr genaue Rhythmus-Patterns – vielleicht waren auch ein, zwei ostinatolastige Stücke [dabei] – eben ordentliche Flöten- und Trompetensoli drübergeblasen wurden. Aber schon mit einer gewissen freien Aussprache, mit dieser Chorus[-Form]. Die Rhythmusstruktur war sicher traditionell, wie bei fast allen Wolf-Aufnahmen. Der Mitterbauer und ich konnten bei Herbert Rainer erstmals genießen, daß man free unheimlich wild drüberjagt und trotzdem wieder rechtzeitig im Rhythmus eintrifft, weil wir ja mit Malli und Kotrba immer frei gespielt haben."*[32]

Giselher Smekal ergänzt aus seiner Sicht, freilich nicht nur auf diesen Termin bezogen, Peter Wolf habe *„viele Elemente des Rock 'n' Roll eingebracht"*, während es ihm selbst gelang, *„als Gegengewicht die Klangfülle armenischer Prozessionsmusik, die Grundhaltung arabischer Maquam-Improvisation und die Zeitorganisation indischer Tala-Zyklen in die Musik der* Reform Art Unit *einzuführen"*[33]. Soloreihenfolge und instrumentale Gruppenkonstellationen wurden vorvereinbart. Dies geht auch aus den schriftlichen Skizzen hervor, die sich für die meisten Stücke erhalten haben. Strukturell sind zwei Konzept-Typen festzustellen. In der ersten, laut Novotny von Peter Wolf geprägten Gruppe, erkennbar

durch die paarige Titelgebung, orientierte sich die formale Anlage stereotyp am Prinzip These – Antithese – Synthese; die markierten Überschriften *„Stone – Flower – alles"* oder beispielsweise *„Sun – Stars – Galaxy"* fanden ihre Entsprechung in bestimmten, zumeist komplementär besetzten Instrumentengruppen, die sich im Schlussabschnitt zum Kollektiv zusammenschlossen. *Sun And Stars* vereinte alle sechs Musiker und mit Klavier, E-Piano und Orgel auch drei Keyboards; trotzdem sich Miles Davis kurz vorher, im Februar 1969 für *In A Silent Way* bereits erstmals dreier simultaner Tasteninstrumentalisten bedient hatte, stellte diese Konstellation zumindest im (weitgehend) freien Kontext ein Novum dar. Die zweite Gruppe sei mit einem schon bekannten Beispiel veranschaulicht: *On The Other Side*, im *20er-Haus*-Konzert noch das Motto, nun ein Stück und in derselben Besetzung realisiert, gliederte sich in vier Teile: Im ersten spielten Sopransaxophon und Klavier (Mitterbauer) das Thema (handschriftliche Anmerkung: *„oriental. Motiv langsam"*), das in eine Soloimprovisation Novotnys (Anmerkung: *„rasch"*), begleitet von Malli und Michlmayr, mündete (Teil 2), bis diese wiederum einem Duo von Klavier und Bass Platz machte (Teil 3), ehe sich im letzten, vierten Abschnitt alle vier Instrumente vereinten, möglicherweise unter erneutem Aufgreifen des Themas (Anmerkung: *„langsam"*). Auch *Compound* wurde im Quartett eingespielt, für zwei Stücke trat Peter Wolf hinzu *(Stone And Flower, Fish And Bird)*, für eines erweiterte Smekal die RAU zum Quintett (das im „Kraner-Brief" nicht genannte *Atlantis*).

Jene Skizzen, die sich heute im Besitz des Autors befinden, sind die exaktesten Hinweise auf die *ESP*-Aufnahmen der RAU und als solche von besonderem Wert, da sich die Aufnahmen nicht erhalten haben. Dies wiederum hängt mit dem weiteren Verlauf des *ESP*-Kontakts der RAU zusammen:

> *„Es war eben so, daß wir schon eine Vorstellung hatten, die ja in Österreich damals üblich war; wir wollten in Dollar den Gegenwert von 2000 Schilling für jeden Musiker. Das waren damals unsere Honorare. (...) Ich habe mir gedacht, wenn die MoUJ schon nicht durchkommen, vielleicht macht er, wenn er das Originaltape hört, das noch dazu konventioneller ist, uns dann doch dieses Angebot, das er den MoUJ verweigert. (...) Und daraufhin hat der Stollman ‚Vogel Strauß' gespielt."*[34]

Ein Statement, daß auch als Hinweis darauf gewertet werden kann, dass die *ESP*-Aufnahmen der *Masters* schon 1969 entstanden sind. Beflügelt von der – inkorrekten[35] – Vorstellung, die RAU könnte als erste europäische Formation eine Platte bei *ESP Records* herausbringen, sandte Novotny das Originalband eilig nach New York, ohne davon eine Kopie angefertigt zu haben. Die Folge: Er hörte und sah weder seine Aufnahmen noch etwas von Bernard Stollmann jemals wieder. Möglicherweise legte der für seine chronische Zurückhaltung bezüglich Musikergagen bekannte Produzenten-Anwalt die Realisierung des LP-Projekts aufgrund der Gagenforderungen Novotnys in die Schublade. Möglicherweise aber waren für das Nicht-Erscheinen des RAU-Albums auch andere, technische Gründe ausschlaggebend. Letztere Vermutung bestärkt eine Information des Plattensammlers Helmut Weihsmann, der laut Novotny in einem Katalog das RAU-Album unter dem Titel *New Jazz From Vienna* mit der Nummer *ESP 2002* annonciert gesehen haben will.[36] Vielleicht also

war die LP-Produktion *ESP*-intern bereits beschlossene Sache, ehe das Pressungsvorhaben beinahe der gesamten 2000er-Serie aus unbekannten Gründen gestoppt wurde, während ab 1972/73 bis zum *ESP*-Ende 1976 eine 3000er-Serie erschien.[37] Spätere Urgenzen im New Yorker *ESP*-Büro durch Michael Mantler und den Jazzposaunisten Heinz Czadek blieben ergebnislos. Die exakte Ursache, weshalb *New Jazz From Vienna* eine Veröffentlichung verwehrt blieb, dürfte – wenn überhaupt – nur durch persönliche Befragung Bernard Stollmans zu klären sein. Unbestritten hingegen ist der Umstand, dass auch die RAU – wie kurz zuvor die MoUJ und möglicherweise aus dem gleichen Grund – damals eine historische Chance verpasste.

So nachhaltig also die Folgen des ersten *20er-Haus*-Konzerts den weiteren Verlauf des Jahres 1969 bestimmten, so spärlich blieb in dieser Zeit die Konzerttätigkeit: Sie ruhte gänzlich. Was lag also näher, als sich dort, wo man erstmals wirklich öffentlich Anklang gefunden hatte, noch einmal ein Stelldichein zu geben – zumal sich auch der neue Museumsdirektor Alfred Schmeller avancierter Musik gegenüber offen zeigte. Drei Tage nach der *ESP*-Aufnahmesitzung und eine Woche vor dem zweiten Auftritt der *Masters*, am 16. Jänner 1970, trat die RAU in erprobter Sextettbesetzung und mit dem eben eingespielten Programm im *Schweizergarten* erneut zum Konzerteinsatz an.[38] Mit 203 zahlenden Zuhörern war das Konzert gut besucht[39], erstmals fanden sich auch zahlreiche Medienvertreter ein. Claus Packs euphorischer Artikel sei in Auszügen exemplarisch für das auch von Ruediger Engerth[40] und Peter Baum[41] repräsentierte positive mediale Echo zitiert:

> *„Ihre bewährte Besetzung – Sepp Mitterbauer (Trompete, Klavier), Fritz Novotny (Sopransaxophon, Japan-Gong, Flute Bells* [sic!]*, Flöten), Toni Michlmayr (Baß, Geige), Muhammad Malli (Schlagzeug und Schlagwerk, Klavier, Flöte) – spielte diesmal erweitert durch den beim letzten Jazzfestival durch seine brillante Begabung hervorgetretenen jungen Pianisten Peter Wolf (Elektroklavier, Klavier) und den bedeutenden jungen Nachwuchskomponisten Giselher Smekal (ebenfalls Elektroklavier und Klavier). Es war im wahrsten Sinne der Worte ein fulminanter und faszinierender Abend. Seit ihrem letzten Auftreten im vorigen Jahr – ebenfalls im Museum des 20. Jahrhunderts – hatte sich die ‚Reform Art Unit' bedeutend gesteigert und nützte in der neuen Besetzung den sich ergebenden Zuwachs an neuen profilierten Persönlichkeiten und Klangmöglichkeiten zu einem Konzert improvisatorischen Musizierens, das von überwältigender Dichte und lebendiger Bewegtheit war. Es begann mit ‚Stone and Flower', einer Einleitung von Malli, Michlmayr, Wolf am Elektroklavier und Mitterbauer am Klavier mit Clusters und Tontrauben, aus denen ein Baßsolo in einen erregten Teil zu Novotnys Sopransax überleitete. Klangplatten am Klavier steigerten zu einem frenetischen Teil, der zunehmend orientalischen Charakter bekam, lyrisch meditativ wurde. Brillante Einschübe von Peter Wolf führten zu einem Flötensolo (Novotny), das von Schlagzeugeruptionen Mallis unterbrochen wurde, während das folgende schöne Trompetensolo Mitterbauers dann im Baß ausklang. (...) Bewundernswert die (...) zu-*

nehmende Organisation und Ökonomie, die sie ihrem Material angedeihen lassen, die engagierte seelische Intensität, mit der sie ihre Musik projizieren und gestalten. Das Konzert bewies, daß sie in die vorderste Reihe der internationalen Avantgarde der improvisierten konzeptuellen Musik gehören, für den Wiener Konzertbetrieb ein Erlebnis darstellen."[42]

Pack platzierte eine abgewandelte und gekürzte Fassung jenes Artikels auch in der *Furche*.[43] Eine einzige ablehnende Reaktion stach unter den Lobeshymnen heraus. *Kurier*-Berichterstatter Igo Sicka, der schon beim Jazzfestival-Auftritt der RAU die Flucht ergriffen hatte, harrte diesmal etwas länger aus – um dann erneut vorzeitig das Weite zu suchen:

„Es ist fürwahr eine harte Geduldsprobe, den Avantgardemusikern der ‚Reform Art Unit' auf ihrer Suche nach neuen Ausdrucks- und Klangmöglichkeiten zu folgen. (...) Ganz allgemein auf der Strecke bleibt der Jazz. Schon vom Instrumentarium her wurzelt der überwiegende Teil des Repertoires in der Folklore eines anderen – uns fremden – Kulturkreises, in jenem Asiens. Allerdings – je näher das Gespielte inhaltlich dem Fernen Osten kommt –, Fritz Novotny versteht das auf der Flöte meisterhaft, umso eher anhörenswert werden die Töne. Das zweite Stück des Abends war so eine Oase. Selten und kurz gibt es auch in anderen Kompositionen Lichtblicke; allein, das meiste ist recht peinvoll für die Ohren. Den Musikern ist unbedingt hohes Können zuzubilligen (...). Am Anfang ist es noch eine Hetz: Man findet manche Passagen interessant, bewundert die musikalische Kühnheit; aber dann, man kann nur den Kopf schütteln ... Viel länger als eine Stunde können manche Ohren solch befremdliche Töne nicht ertragen, ohne daß deren Besitzer ernsten gesundheitlichen Schaden davonträgt. Als – endlich – die Pause kam, war des Chronisten Jahresbedarf an 3-5- und 7-12-Tönen [siehe Novotnys Aussagen im *Furche*-Interview; Anm.] *gedeckt, und er entfloh."*[44]

Unbeschadet dessen konnte die zweite konzertante Darbietung der RAU im *Museum des 20. Jahrhunderts* als erster medialer Erfolg betrachtet werden. Da auch hiervon kein Mitschnitt erhalten ist, blieb Peter Wolfs frei improvisierende „Phase" undokumentiert: Die Performance vom 16. Jänner 1970 blieb der einzige öffentliche Auftritt des jungen Pianisten mit der RAU. Seine Karriere zeichnete sich in einer anderen Richtung ab. Am 23. Mai 1970 fanden sich Kotrba, Malli, Novotny und Wolf sowie der Klarinettist Andreas Krajanek und der Tenorsaxophonist und Flötist Otto Poor zur letzten – belegten – Session in der Villa seines Vaters zusammen[45] (nachdem dort im Februar u. a. sogar Barabbas und Pechoc mitgejamt hatten[46] und Novotny Leszek Zadlo wieder begegnet sowie mit Radu Malfatti ins Gespräch gekommen war[47]). Zur selben Zeit hatte Wolf sein Trio bereits zum Quintett erweitert[48], spielte bald auch in der neu gegründeten *Fatty George Crew*, der 1967 gegründeten Karl-Ratzer-Gruppe *C-Department* und gründete noch 1970 gemeinsam mit dem Gitarristen das legendäre Quartett *Gypsy Love* sowie wenig später sein *Objective Truth Orchestra*.[49] Als national renommierter Jungstar tat auch er 1975 den großen Schritt über den „Großen Teich" in die USA, wo er sich im Handumdrehen zum gefragten Studiomusiker (Platteneinspielungen u. a. mit Frank Zappas[50]), vor allem aber zum renommierten Pro-

Konzert im *Museum des 20. Jahrhunderts*, 16. Jänner 1970. V. l. n. r.: Anton Michlmayr (Bass), Sepp Mitterbauer (Trompete), Peter Wolf (E-Piano), Giselher Smekal (Klavier), Foto: unbekannt.

duzenten von Pop-Bands wie *Chicago*, den *Pointer Sisters*, *Starship* oder *Meat Loaf* alias Marvin Lee Aday mauserte.

Wie auch die *Masters of Unorthodox Jazz* konnte die RAU nach ihrem zweiten *20er-Haus*-Konzert bereits auf eine gewisse Bekanntheit, auf ein *„beständiges Publikum"* bauen; zur unumstößlichen „Etablierung" fehlte freilich das, was die MoUJ bereits vollbracht hatten: die Veröffentlichung einer Schallplatte. Und so nimmt es nicht wunder, dass der rührige Fritz Novotny in seiner PR-Arbeit weiter in der Offensive blieb.

Zu einem geplanten Auftritt im April 1970 *„mit jungen Komponisten, die von der experimentellen und elektronischen Musik herkommen"*[51], wie Smekal die wohl vorrangig ihn selbst betreffenden RAU-Pläne ansprach, sollte es nicht reichen, dennoch standen die Mannen knapp sechs Wochen nach dem Sextettkonzert erneut im *Museum des 20. Jahrhunderts* auf der Bühne – in Quartettbesetzung, ohne Smekal und ohne den sich verabschiedenden Wolf. Im Rahmen der viel beachteten *Live-Ausstellung* der Architektengruppe *Haus-Rucker-Co*, die auch ein *Riesenbillard*-Feld inkludierte, griffen Malli, Michlmayr, Mitterbauer und Novotny am 6. März 1970 als *Reform Art Quartet* ein weiteres Mal zu den Instrumenten; 90 Zuhörer[52] und Claus Pack waren wieder zur Stelle. Seinem *Presse*-Kom-

mentar zufolge bot die RAU in der originalen „Ur-Besetzung" des ersten Auftritts im April 1969 ebensolche „Ur-Musik" – Peter Wolfs Einfluss hatte sich als ephemer erwiesen: *„Der freie Fluß ihrer in dauernder und unaufhörlicher Bewegung befindlichen Musik zwang ihnen oftmals eine Änderung ihres Programms insoweit auf, als die einzelnen Stücke manchmal nicht scharf getrennt in Erscheinung traten, sondern in verschwimmenden Konturen ineinander überflossen und dabei merkwürdige Beziehungslinien innerhalb des Zeitablaufs erhielten"*, mag als entsprechender Hinweis auf wiederum weniger präformierte Improvisation gewertet werden. Zudem konstatierte Pack eine Weiterentwicklung jedes einzelnen Musikers seit dem letzten Auftritt:

> *„So ist Novotny auf dem Sopransaxophon zu einer stark plastisch-dynamischen Behandlung des Einzeltons übergegangen, den er nun unter Betonung der Pausen bewußter mit schnellen Tonfolgen kontrastiert; seine Soli an diesem Abend (...) waren meist Höhepunkte des Konzerts. Sepp Mitterbauer geht augenblicklich durch eine Phase seines Trompetenspiels, die gleichermaßen von Miles Davis wie von Don Cherry inspiriert erscheint. Am Freitag spielte er ebenso souverän wie expressiv in den schnellen wie langsamen Passagen und strahlte dabei – auch am Klavier – komplexe Vitalität aus."*[53]

Exakt zwei Monate später sollten Novotny und Mitterbauer Packs Aussagen weitgehend bestätigen.

Am 5. Mai 1970 besiegelte eine Aufnahmesitzung der RAU mit Giselher Smekal endgültig dessen Mitgliedschaft. Zudem wurde aus dem selben Anlass eine andere personelle Erweiterung vorgenommen: Der Mezzosopran von Fritz Novotnys Ehefrau Christina, einer erprobten Chorsängerin und studierten klassischen Gitarristin *(Konservatorium der Stadt Wien)*, verstärkte erstmalig die Gruppe. Zur Aufnahme wurde erneut das *Austrophon-Studio* gewählt, was einerseits darauf hindeutet, dass die Resultate zumindest potenziell veröffentlicht werden sollten, andererseits wiederum, dass das Ausbleiben einer Antwort Bernard Stollmans möglicherweise bereits zu diesem Zeitpunkt erste Zweifel an einer baldigen Schallplattenpräsenz aufkommen ließ. *Flute Journey, Room & Picture, Bird of the Iron Feather, Song One, Rope Of Sand, Le Mort Du Soleil, Song Two* und *Song Three* hießen die Stücke, die an jenem 5. Mai eingespielt wurden[54] und die teilweise – freilich in keinem Fall unter diesen (originalen) Titeln – auf zwei Tonträgern veröffentlicht wurden: der zweiten produzierten MC der Jubiläumsreihe von 1990, *Conversation*, sowie der Anfang 1972 erschienenen Doppel-LP *Vienna Jazz Avantgarde*.

Ein Defilee von Novotnys Aerophonen prägt die elf Minuten freier Improvisationsmusik des Mittelteils von *Meditation, Conversation And Love* (10'55"; die drei Stücken konstituieren die A-Seite von *Vienna Jazz Avantgarde)*. Nicht der Demonstration seiner Vielseitigkeit dient der oftmalige Instrumentenwechsel freilich, dieser ist vielmehr Mittel zum Zweck: In kaleidoskopartig changierenden, schillernden Farben wird auf diese Weise ein gestischer Zustand abwechslungs- und spannungsreich beleuchtet, ein Soundgemälde in einen Zeitrahmen gesetzt. Das Stück weist keinerlei strukturelle Zäsuren oder dramaturgi-

sche Konturen auf, motivisches Material bleibt gänzlich ausgespart, nicht einmal nennenswerte interaktive Prozesse sind festzustellen. Fünf Musiker schwelgen auf *Conversation* in teils kontemplativ, teils expressiv angelegten Timbretexturen von stets überraschendem klanglichen Couleur.

Die Musik von *Love* (5'30") „startet" mit einem gestischen Impuls des Kontrabasses, dem sich sofort ein wabernder Soundschwall Smekals sowie eine rasche aszendierende Skalenbewegung der Trompete anschließen. Mitterbauer ist es auch, der – wie zuvor Novotny – das Stück quasi-solistisch dominiert. Saubere, „klassische" Intonation, teils mit hardboppiger *Attacca*-Phrasierung, teils in kürzelhafter Motivarbeit über melancholischen Orgel-Tenuti, prägen das Bild. Novotny tritt alsbald mit einer energiereichen, konsistenten Flöten-Klangschicht (rasche Binnenbewegung in engem Intervallrahmen) hinzu und – als Mitterbauer endet – in den Vordergrund. Nach 3'24" wird per Bandschnitt eine Zäsur gesetzt. Alle Instrumente setzen simultan neu ein, darunter auch Christina Novotny; ihre leisen, instrumental eingesetzten, ätherischen Vokalisen bilden eine diskrete klangliche Bereicherung. Mitterbauer übernimmt erneut mit strahlenden Trompetentönen die Initiative, kommentiert von Akkordeinwürfen der Orgel. Nach 5'30" wird ausgeblendet. Fritz Novotnys Aussage, die Piece sei weniger aus musikalischen denn aus nostalgischen Dokumentationsgründen veröffentlicht worden[55], ist nachvollziehbar.

Das dritte Stück (6'43") der LP *Vienna Jazz Avantgarde*, das Fritz Novotnys Angaben zufolge vom 5. Mai 1970 stammt, findet sich dort an zweiter Stelle der sechsteiligen, mit *The Bird of the Iron Feather* überschriebenen B-Seite, einer Giselher Smekal als „Komponist" zugeschriebenen, sehr heterogenen Stückesammlung. Den Beginn jenes Improvisationsausschnitts beherrscht eine Flöten-Kantilene Novotnys, schlüssig kontrastiert durch periodisch wiederkehrende athematische „Energiefelder", kommentiert durch Akkordeinwürfe der Orgel und kontrapunktiert von Bass und Schlagzeug. Anlässlich des zweiten Einsatzes von Novotny, diesmal simultan auf zwei Flöten, wendet sich Smekal wieder den gewohnten „Orgel-Punkten" zu. Nach 3'08" beginnt Mitterbauer, ruhige Trompeten-Girlanden über das pulsierende Soundgeflecht zu schichten; gegen Stückende sorgen zupackende jazzoide Attacken für zunehmende Bewegtheit. Den gesamten Stückverlauf über erweist sich Toni Michlmayr als klanglich und gestisch überaus präsent, zeitweise sogar im Vordergrund agierend. Mit seinen stufenweise aszendierenden Tremolos und einem prägnanten rhythmischen Motiv provoziert und befruchtet er so manche melodische Invention Mitterbauers.

Die Musik der drei Piecen war zweifellos die überzeugendste, die die RAU bislang produziert und konserviert hatte. Smekals Eintritt in die Gruppe bedeutete einen Qualitätsschub wie auch einen unüberhörbaren Schritt weg von der Jazz-Idiomatik. Auch Fritz Novotny wirkte am Instrument konsolidiert. Gerade im nichtsdestotrotz noch immer unfertigen, interimistischen, suchenden Eindruck, den sein Spiel hinterließ, dem Work-in-progress-Charakter, der die gesamte RAU prägte, lag der Rezeptionsreiz, bedeutete dies doch, dass kontinuierlich unerwartete, ungeplante Klangkonstellationen das Ohr über-

raschten; die gezeigte gestische Disziplinertheit, die klangliche Konsistenz sorgte dabei für jenes Minimum an innerem Zusammenhalt, das notwendig war, um die Grenze zur Beliebigkeit nicht zu überschreiten. Erneut festzustellen waren dabei die für die Musik der MoUJ als signifikant apostrophierten „emotionalen Mehrschichtigkeiten", die hohen Expressivitäts- und Intensitätsdifferenzen zwischen den einzelnen akustischen Schichten. Die dichte perkussive Agilität von Michlmayr und Malli rieb sich kräftig an den gläsernen, meditativen Orgelsounds und den lyrischen Flötenlinien oder kontrollierten Motiventwicklungen der Trompete – um nur eine typische Konstellation zu beschreiben. Sprach auch die insgesamt relativ schwach ausgeprägte Tendenz zur Interaktion für eine MoUJ-Parallele, so fand sich doch ein signifikanter Unterschied. Die Klangschichten der RAU-Musik waren trotz partieller „Autonomie" oft nur im Gruppenkontext denkbar. Für sich betrachtet, fehlte es beispielsweise den akustischen Strukturen Smekals (besonders an der Orgel) oder teilweise auch Novotnys, in besonderem Maße jenen seiner Gattin, an innerer Logik, an immanenter Kohärenz; erst in Zusammenhang mit dem übrigen Geschehen wurde ihr musikalischer Zweck – zumeist als Farbwert – hörbar. Die freie, im Prinzip statische Soundfluktuation, nicht die diskursive Ereignisabfolge wie bei den MoUJ stand im Vordergrund. Fanden sich dort fünf Individualisten zum gleichberichtigten Simultan-Monolog zusammen, so entstand die RAU-Musik durch gruppendienliches gemeinsames Arbeiten an einer nur im Kollektiv erreichbaren Soundqualität bei entsprechender Zurücknahme der eigenen Expressivität. Die *Masters* sahen jeweils sich selbst als Mittelpunkt des Gruppengeschehens, für die Mannen um Fritz Novotny lag dieser Mittel- und Zielpunkt zumindest teilweise außerhalb ihrer selbst: im Resultat des Zusammenklangs.

Hat sich Giselher Smekals Partizipation also bislang sehr wohl klanglich und gestisch, nicht aber konzeptionell in der Musik niedergeschlagen, so findet sich auf der MC *Conversation* Restmaterial, anhand dessen sehr wohl nachzuvollziehen ist, dass der Komponist – naheliegenderweise – auch strukturelle Ideen in den Improvisationskontext einzubringen suchte. Nicht die erwarteten rund 60, sondern nur gut zehn Minuten der auf der Kassette befindlichen Musik stammen allerdings tatsächlich vom 5. Mai 1970. Vermutlich durch eine Verwechslung sah sich in Gestalt der Stücke *One*, *Two* und *Three* die B-Seite (Parts vier bis sechs) der MC RAU 1001, also der Mitschnitt des ersten *20er-Haus*-Konzerts, ein zweites Mal veröffentlicht. Nur die beiden letzten Piecen mit den wenig aufschlussreichen Titeln *Four* und *Five* sind hier also von Belang, Ersteres sei exemplarisch näher betrachtet.

Four (5'30") zeigt eine deutlichere Strukturierung als alle vorherigen RAU-Piecen. Das Stück beginnt mit splitternden, knirschenden Klängen des gestrichenen – besser: gesägten – Kontrabasses, diskret grundiert von den gewohnten Orgel-Sounds und sporadisch kommentiert von einzelnen Beckenschlägen. Nach einer im dichten Tremolo endenden Steigerung streicht Michlmayr expressiv und in tonaler (Moll-lastiger) Kantabilität rhapsodisch weiter, ehe nach 1'20" Mitterbauer mit einem per *Crescendo* aus dem Nichts angebahnten Einsatz seine Trompete ins Spiel bringt und damit das Signal für den zweiten Stückab-

schnitt gibt. Unter den kühlen, kontrollierten Linien mit den unvermittelten Vorstößen in strahlende Höhen, die tatsächlich an Miles Davis denken lassen, pendelt Michlmayr nun in prononcierter *Marcato*-Akzentuierung und immer wieder zögernd, stockend, zwischen zwei, zueinander im Intervall der großen Sekund stehenden Tönen (f und es). Die in der abwartenden Grundstimmung dieser Partie aufgestaute Energie wird in einem nach 2'15" unvermittelt losbrechenden orgiastischen Powerplay-Sturm entladen; mit einem aszendierenden Signal übergibt Mitterbauer an Novotny für ein intensitätstrotzendes, konsistentes Solo athematischen Typs, ehe die Trompete selbst in dichten, treibenden Tonkaskaden das Geschehen weiterträgt. Mit Michlmayrs Violin-Einsatz nach 4'25" beruhigen sich die Gemüter wieder zunehmend in Richtung eines moderaten Ausklangs.

Auch wenn Fritz Novotny auf dem Musikkassetten-Inlet als „Komponist" aller *Conversation*-Stücke angeführt wird, ist *Four* mit hoher Wahrscheinlichkeit Smekal – der sich an jene Session kaum mehr erinnert – zuzuschreiben; ohne Zweifel ist es ein klug und spannungsreich disponiertes, dabei formal abgerundetes Stück, das die Handschrift eines rational ordnenden Urhebers trägt. Nach Meinung des Autors das bislang schlüssigste der RAU überhaupt.

3.3.2.3.3. Das multistilistische LP-Debüt: *Darjeeling*

> *„Ein Kritiker hat einmal geschrieben oder gesagt: ‚Barabbas und Malli haben die islamischen Namen, aber der Fritz ist der Muezzin – der spielt orientalisch!' Da habe ich gesagt: ‚Ja, aber das ist auf anderen Ebenen auch so.' (...) Da[mit] habe ich nicht unbedingt die* Wiener Schule *gemeint, aber das Experimentelle an sich: [Wie wir] in der* Unit *stellenweise überhaupt nicht mehr nach Jazz klingen zu wollen, das haben die* Masters *nie gehabt."*[1]

Auch wenn es vordergründig allein durch die identische Bass-Schlagzeug-Besetzung zahlreiche Parallelen zwischen der Musik von *Masters* und RAU zu geben schien, so wiesen die ästhetischen Konzepte doch gravierende Unterschiede auf. Was bei den MoUJ eher als beiläufige Andeutung aus dem idiomatisch Free-Jazz-lastigen Kontext herausstach, war für das Konzept der RAU essenziell: Der Einfluss asiatischer Musik, den Barabbas sporadisch in entsprechenden Melismen anklingen ließ, war für Novotny geradezu zum Markenzeichen geworden und hatte in der Stimulierung beruhigter, kollektiver Klang-Texturen auch das Gruppenkonzept maßgeblich geprägt. Das, was bei Brückl und Pechoc zudem an Klangfarben und Grammatik auf die europäische (Kunst-)Musiktradition verwies, fand in der RAU sein Äquivalent insbesondere in der von den Josef-Matthias-Hauer-Studien beeinflussten Klavierspielweise Mitterbauers und erfuhr nun durch Giselher Smekal einen zusätzlichen Schub, der auch – siehe *Four* auf *Conversation* – in klaren formalen Plots nach Art der neuen Musik resultierte. Eine paradoxe Nebenerscheinung war bei alledem freilich festzustellen: Trotzdem von den beiden RAU-Pianisten aus über Victor Sokolowski und den

Zwölftonspiel-Komponisten sogar eine personelle Verbindungslinie in die Nähe der *Zweiten Wiener Schule* führte, hatte Novotny mit Michlmayrs Wortschöpfung nichts am Hut und distanzierte sich explizit davon.[2] Dass der RAU-Chef etliche Jahre später den Terminus der *Wiener Schule Freiimprovisierter Musik* von sich aus aufgreifen würde, ahnte er damals freilich selbst noch nicht und sei hier nur angedeutet.

Im Sinne der drei unterschiedlichen stilistischen Einflussfelder der „Improvisationsreformer" – Musik aus Nah- bis Mittelost, europäische Avantgarde, Free Jazz – nahm auch das Debütplattenprojekt unvermittelt gänzlich andere Konturen an als erwartet. Ein drittes Mal gastierten Novotny und seine Mannen in der ersten Jahreshälfte 1970 im ehemaligen Weltausstellungspavillon im *Schweizergarten*, diesmal im Programm der dort im Rahmen der *Wiener Festwochen* erstmals eingerichteten Off-Bühne *Arena 70*, in deren Kontext nebst Autorenlesungen, Ballettabenden, Theaterauf- und Filmvorführungen Musik verschiedenster Genres konzertant dargeboten wurden. Exakt eine Woche nach dem Auftritt des „Meister"-Quintetts beim selben Festival, am 7. Juni 1970, einem Sonntag, stand nachmittags um 16 Uhr die RAU in Sextettbesetzung im Einsatz: Zu Malli, Michlmayr, Mitterbauer, Novotny und Smekal trat erstmals offiziell Ram Chandra, dem es terminliche Gunst ermöglicht hatte, zeitgerecht in Wien aufzutauchen. Der Auftritt sollte ein besonderer in der Geschichte der RAU werden. Auch wenn es anfangs so gar nicht danach aussehen wollte. Sepp Mitterbauer erinnert sich:

> *„Ich bin damals ziemlich ins Schleudern gekommen, ich hab' mir jahrelang die Platte nicht angehört, ich hab' das einfach mental nicht ausgehalten. Ich meine, ich stand zu der Musik, aber die hat mich damals scheinbar soviel Kraft gekostet, also ich habe mir bei diesem Konzert richtig den Arsch runtergespielt, danach war ich sowas von leer und wollte am liebsten die Trompete wegschmeißen. (...) Das war nur einfach die Situation: Ich war da[mals] 24, ich war fürchterlich aufgeregt, und das hat sich scheinbar so ausgewirkt, daß ich einfach mit viel Power gespielt habe. Ich kann mich erinnern, ich habe, glaube ich, eine ganze Woche danach nichts spielen können, weil meine Lippen total geschwollen waren. Es war auch die Aufstellung ganz eigenartig. Und soweit ich mich erinnern kann, war das das erste Konzert, wo ich nicht Klavier, wo ich nur Trompete gespielt habe, wo ich mich also nicht in das Klaviernest zurückziehen konnte. (...) Und ich habe da ziemlich herumgekämpft mit der Sitar, da hab' ich damals ziemlich Probleme gehabt, weil es mit der Harmonik unheimlich heikel war. (...) Wenn du einen falschen Ton spielst, das hörst du."*[3]

Giselher Smekal ergänzt:

> *„Wir haben für dieses Konzert in den Tagen vorher äußerst intensiv geprobt (...). Diese Arena-Veranstaltung damals im 20er-Haus hatte vom Veranstalter her doch einige Mängel. Wir haben selbst alles mögliche anpacken müssen, selbst Podeste und was weiß ich alles geschleppt, weil die Veranstalter hier uns ein anderes räumliches Konzept aufzwingen wollten, als wir hätten brauchen können. Und das konnte man teilweise gar nicht mehr ändern. Ich kann mich erinnern, daß die Aufstellung der Mu-*

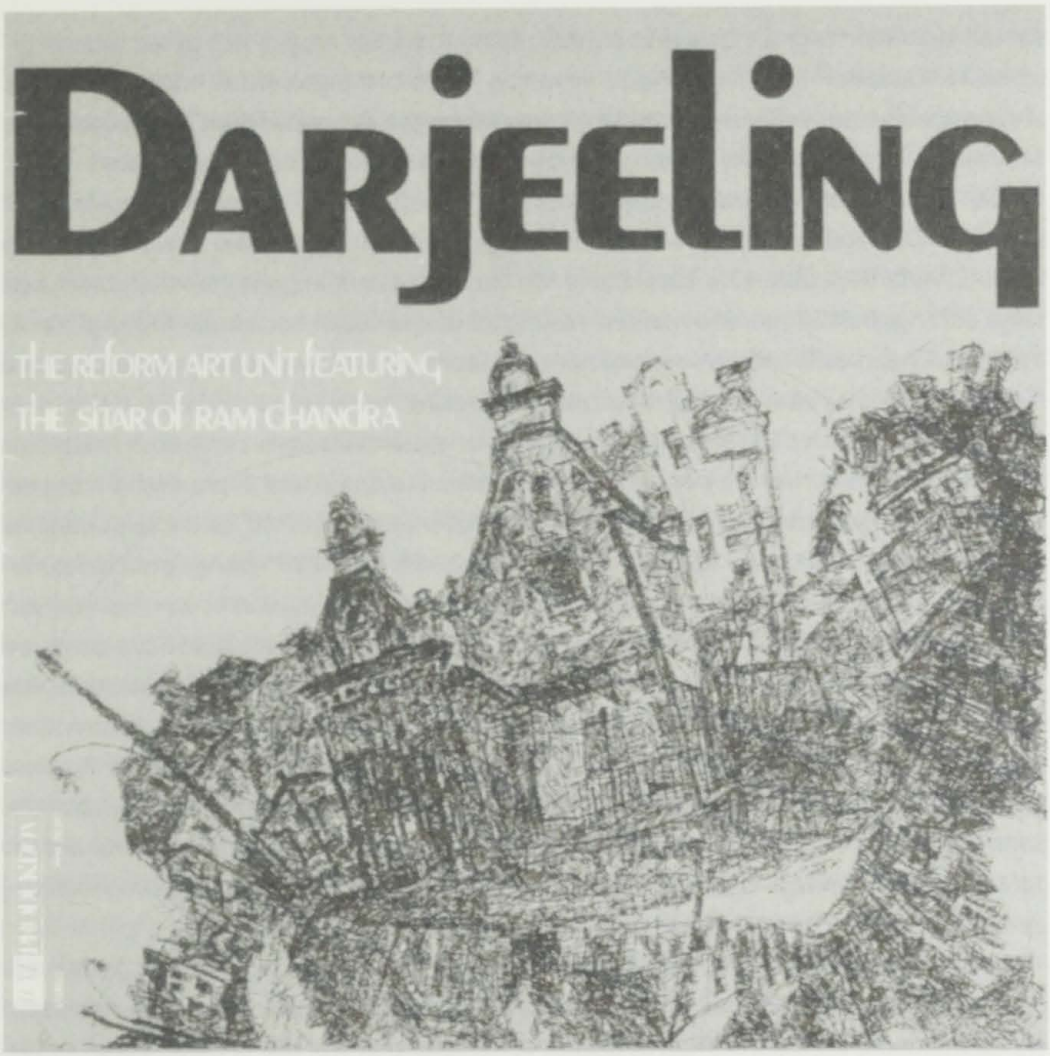
Das *„Darjeeling*-Konzert" im *Museum des 20. Jahrhunderts,* 7. Juni 1970. V. l. n. r.: Ram Chandra Mistry (Sitar), Giselher Smekal (Klavier), Fritz Novotny (Sopransaxophon), Sepp Mitterbauer (Trompete), Anton Michlmayr (Bass). Foto: Eduard Frischauf.

siker äußerst ungünstig war (...). Und auch der Mitschnitt (...) ist eigentlich auf unglaubliche Weise passiert: Man hat einfach vom Balkon Mikrophone runterbaumeln lassen und das war's. Jedenfalls hat die Sache mit den Einsätzen einfach nicht geklappt, wir hatten da wirklich große rein optische und akustische Probleme der Koordination, und ich kann mich erinnern, (...) daß sich die Konzepte eigentlich aufgelöst haben, daß wir zuletzt alles ziemlich frei gespielt haben. Es war nicht zu realisieren, und Malli und Novotny wollten nicht mehr und haben irgendwann einmal einfach drauflosgespielt. Und wir waren alle total sauer und haben am Ende die Instrumente eingepackt und sind ohne Gruß auseinandergegangen (...). Und ein paar Tage später haben wir uns die Bänder angehört und waren fasziniert."[4]

Die Faszination wuchs, und bei Fritz Novotny stellte sich die Gewissheit ein, *„daß wir damit etwas machen, was kein Musiker vorher gemacht hat. Daß nämlich der E-Musiker Smekal, der folkloristische Novotny, der hinduistische Dhrupad-Stil von Ram Chandra in der Mischung mit den Free- und Modern-Jazz-Allüren der restlichen* Unit-*Mitglieder einen neuen Stil, ein neues Amalgam entstehen [lassen.]"*[5] Noch ohne zu wissen, dass sich die *ESP*-Pläne zerschlagen würden, beschloss man kurzerhand, den Konzertmitschnitt auf Platte zu veröffentlichen. Novotnys Verhandlungsgeschick und Michlmayrs Kontakten zur Firma *WM Produktion* (bei der Peter Wolfs Trio-Album erschienen war) war es zu verdanken, dass die RAU im Gegensatz zu den MoUJ auf keine Eigenproduktion angewiesen war. Die Produktionskosten von rund 20.000 ATS brachten die Musiker dennoch selbst auf, die Hälfte der Summe entstammte dabei der Dotation des Theodor-Körner-Stiftungspreises, der Novotny 1970 für ein (niemals realisiertes) Buchprojekt zu *Neuer improvisierter Musik*[6] verliehen wurde.[7] Eine Grazer „Stadtschaftszeichnung" Walter Mallis schmückte die Frontseite, Claus Pack übernahm auch für die RAU die Aufgabe des Cover-Texters. Der Titel des Albums, das 1998 auf CD wiederaufgelegt wurde[8], lautete *Darjeeling* – nach einem der beiden im Konzert erklungenen Stücke, mit dem programmatisch auf die Partizipation Ram Chandras angespielt wurde, das aber auch frühere Querverbindungen zu Indien, etwa die Liebe zum Teetrinken, reflektierte.[9]

Nun, was verbarg sich in den knapp 40, am 7. Juni 1970 aufgenommenen Musikminuten von – Stück und Platte – *Darjeeling*, die, in zwei annähernd gleich lange Teile *(First und Second Part)* geteilt, hier auf Konserve gebannt wurden? Handelte es sich tatsächlich um ein Ereignis von jazzhistorischer Tragweite? Um die Verwirklichung von Novotnys Vision einer holistisch-„totalen" Musik?

Tatsächlich ist die Tonqualität der Aufnahme alles andere als hochklassig, besonders die Kollektiv-Passagen tönen oft dumpf und undurchhörbar-breiig. Nicht selten werden einzelne Instrumente unter der massiven Soundschicht gänzlich begraben bzw. dringen diese mangels ausreichender Nähe zum Mikrophon kaum durch. Erwartungsgemäß steht die klanglich reizvolle Sitar im Zentrum des Geschehens. Chandra eröffnet solo mit gedehnten, kontemplativen Einzelklängen, die auf einer pentatonischen Skala basieren (näherungsweise Übertragung: c'-es'-f'-g'-b'-c"). Auf dieser modalen Grundlage (Grundton c'



Das Plattendebüt der *Reform Art Unit: Darjeeling* mit dem Konzertmitschnitt aus dem *Museum des 20. Jahrhunderts* vom 7. Juni 1970. Cover: Grazer „Stadtlandschaft" Walter Mallis, März 1970.

dient quasi als Bordun, die anderen Skalentöne werden in zumeist aszendierender Reihenfolge gespielt), an die sich Chandra während des gesamten Stücks strikt hält und mit der er die tonale Basis vorgibt, musiziert der Bengale nun wie in einem klassischen indischen Konzert: Er stellt – gemäß der traditionellen *Alap*-Introduktion – langsam die Töne und Stimmung des *Raga* vor, variiert und improvisiert, so, als gäbe es kein Ensemble um ihn herum. Naturgemäß bewegen sich die anderen Instrumente anfangs sehr behutsam um die Sitar: Diskret treten nach rund 1' Michlmayr am Bass und Malli an den Jazzbesen hinzu, Ersterer umspielt dabei – getreu dem europäischen Kadenzschema – unter Verwendung von Ober- und Unterquinte den Grundton. Mitterbauers vitaler Trompeteneinsatz nach 2'50" stimuliert das Geschehen, auch er lehnt sich in seinen kurzen, ruckartig phra-

sierten Linien anfangs an Chandras pentatonischem Gerüst an, um sich in seinen energischen Tonkaskaden freilich peu à peu davon zu lösen. Die Impulsdichte steigt weiter; die anfangs bedächtig fließenden Sitarklänge beschleunigen sich zu raschen Tonrepetitionen, Mitterbauer steigert sich zu einem athematischen Powerplay und kontrapunktiert mit rasenden Klangfetzen wirkungsvoll Novotnys ab 4'20" intonierte, ätherisch-ruhige Sopransaxophon-Orientalismen, die ebenfalls in energetische Klanggirlanden münden. Smekals Piano-Einsatz bedeutet eine zusätzliche Verdichtung des Klanggeschehens, zumal sich seine anfangs behäbigen, dissonanten Akkordblöcke zuweilen in rasende Tastenglissandi auflösen. Chandras Tonrepetitionen nähern sich inzwischen einem Quasi-Tremolo an. Auch Novotnys Spiel hat eine hohes Energieniveau erreicht, während Mitterbauer bei seinem zweiten Einsatz nach 6'36" verhalten bleibt. Nun orientiert sich – wie zuvor auch Novotny – Smekal ebenfalls hörbar am pentatonischen System. Trompete und Sopran feuern mit extrem raschen Bewegungen die Intensität zusätzlich an, nach rund 10' ist die seit Chandras Solo-Beginn kontinuierlich angepeilte Klimax erreicht. Ab 11'20" beruhigt sich das Geschehen wieder. Mallis rund einminütige Pause markiert die Rückkehr zur meditativen Klanglichkeit des Beginns. Bis zum (unmerklich) ausgeblendeten Ende des Stücks bewegen sich Sitar, Bass, Drums und Piano in einem schillernden Klangmosaik in moderatem, sich wiederum leicht steigerndem Tempo nebeneinander her. Smekal entwickelt dabei immer wieder und partiell in Interaktion mit Chandra spannungsvolle, polymorphe Strukturen, teils traditionell-tonal (Blues-Anklänge), teils clusterträchtig-expressiv, teils seriell-abstrakt. Seine kontrollierte Zurückhaltung wie auch Mallis (moderate) Schlagzeugeruptionen ab 18' stehen dabei in reiz- und reibungsträchtigem Kontrast zur gleichmäßig dahinfließenden Sitar.

Nur in derartigen, auch die B-Seite bestimmenden, gemeinsam gezogenen „großen Bögen" von Spannung und Entspannung schien Ram Chandra die anderen Instrumentalisten wahrzunehmen, Kommunikation in Gestalt von Interaktion war nur in minimalsten Ansätzen vorhanden – wobei in dieser vom Sitar-Meister bestimmten Anlage formale Konventionen der indischen *Raga*-Improvisation somit auch für die Musik der RAU teilweise strukturell konstitutiv wurden. Gerade dadurch, dass sich die Musiker kontrapunktisch nebeneinander bewegten, entstand ein reizvolles, stilpluralistisches Kaleidoskop: Eine zuweilen logisch-kühle Motive weiterspinnende, zuweilen jazzige Trompete, ein orientalisierendes, dann wieder in heftiges Powerplay ausbrechendes Sopransaxophon, die unverrückbar im pentatonischen Zentrum thronende, statische Sitar, die abstrakten, zuweilen eruptiven Strukturen des Pianos, in denen die europäische Moderne, nicht aber armenische oder arabisch-indische Einflüsse – wie kolportiert wurde[10] – widerhallten, dazu die hochindividuelle, Free-Jazz-betonte Basis-Puls-Arbeit von Bass und Schlagzeug, all diese Elemente ergaben ein äußerst heterogenes Stilspektrum, in dem dennoch Kohärenz spürbar wurde. Jeder ging seinen Weg und man gelangte dennoch ans selbe Ziel – so könnte man etwas idealisiert diese Konzeption beschreiben. Was für diese Performance geprobt worden ist, lässt sich nicht nachvollziehen. Thematisches Material oder dramaturgische Ver-

laufsprädisposition sind auch hier nicht feststellbar; die Zäsuren scheinen mehr spontanes Zufalls- als tatsächliches Konzeptprodukt gewesen zu sein. Der freie Fluss der Improvisation schaffte sich selbst seine – durchaus stringente – Form.

Gleiches galt auch für das zweite Stück des Abends, das 20 Jahre später im Rahmen der MC-Jubiläumsedition der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde: *Yen Goku* nennt sich diese Piece und – nach ihr – auch die Kassette. MC-Seite A enthält eine gekürzte, rund 29-minütige Version von *Darjeeling* (an den vollständigen *First Part* wurde unmerklich der *Second Part*, einsetzend unmittelbar vor Mitterbauers Trompeteneinsatz nach 8'50", geschnitten). Aus urheberrechtlichen Gründen wurde auch sie mit *Yen Goku* überschrieben, obwohl das Stück dieses Namens (zu Deutsch: „Ein fernes Land") ausschließlich auf Seite B zu finden ist. Giselher Smekal ist der Urheber dieses Titels wie auch des auf der traditionellen japanischen Musikform *Togaku* basierenden, schon 1963 entworfenen, 1970 überarbeiteten Konzepts.[11] Die Komposition beschränkt sich auf eine grobe Improvisationsanleitung: *Yen Goku* gliedert sich in die vier Abschnitte *Netori*, *Jo*, *Ha* und *Hyu*, in denen sich das Basistempo – in alten europäischen Termini angegeben – kontinuierlich von *„Grave"* bis hin zu *„Presto"* im dritten Teil steigert, während der Schlussabschnitt von einem *„Allegro"*-*„Andante"*-Wechsel geprägt wird. Festgelegt sind neben dem Tonmaterial (bestimmte pentatonische Modi für jeden Abschnitt) die Einsatzreihenfolge der Instrumente, sowie ab Teil zwei die jeweiligen Solisten. An dieser Stelle sei nur vermerkt, dass zwischen Smekals Konzeptskizze und der Aufnahme vom *20er-Haus*-Konzert keinerlei Korrespondenzen festzustellen sind. Einzig die distinkte Differenzierung in Kollektive und Soli scheint in gewisser Weise ihren Niederschlag gefunden zu haben; möglicherweise diente das ausnotierte Konzeptpapier auch nur Smekal selbst – während der Proben – zur Orientierung, den übrigen Musikern dürfte es nicht vorgelegen haben. Schon im eingangs zitierten Smekal-Diktum war angeklungen, dass sich die erarbeiteten Stücke im Konzert auflösten, vom freien Expressionsdrang der Musiker weggerissen wurden: *„Ich wollte schon eben für dieses Stück einen bestimmten Klang haben, aber es war eben nicht drin. Es gab eben den* Reform Art Unit-*Sound, der dem nicht entsprochen hat"*, fügt der Komponist im Interview hinzu.[12]

Dass Smekals Entwürfe also für die gespielte Musik nur selten Relevanz hatten, ist insofern von Bedeutung, als dieser Umstand signifikant und repräsentativ für die musikalische Praxis und Ästhetik der RAU war. Notiertes Material sollte innerhalb der Novotny-Gruppe nicht zuletzt aufgrund des nur über rudimentäre Notenkenntnisse verfügenden Leaders bis heute weitestgehend ausgespart bleiben; so es doch zum Einsatz kam, riss der Impetus des freien Improvisationsflusses in den meisten Fällen die Vorgaben raschest mit sich fort. Man könnte auch sagen: Das Material wurde auf die Rolle von „Initialmotiven" zurückgestutzt. Mitterbauers einschlägige Aussage veranschaulicht dies:

> *„Wir haben uns immer genüßlich gefreut, wenn der Smekal mit Kompositionen gekommen ist, wir haben genau gewußt, wir halten uns überhaupt nicht an die Komposition. Aber scheinbar, durch das optische Bild, durch sein Dirigieren – ist [dennoch]*

eine Komposition daraus geworden, aber nicht unbedingt die, die notiert war. (...) Es ist dann zum Ritual geworden, zum Ritual des Nichtspielens der aufgelegten Komposition."[13]

Soweit zur Musik jenes Konzerts, soweit damit auch zur Musik der Debüt-LP der RAU. Tatsächlich handelte es sich dabei mondial um eine der frühesten Kooperationen eines Sitarspielers mit frei improvisierenden Musikern und – nach der Veröffentlichung der akustischen Begegnung Irene Schweizers, Manfred Schoofs und Barney Wilens mit Dewan Motihar 1967 in Villingen[14] – um die jazzhistorisch wohl erst zweite LP-Dokumentation einer solchen Zusammenarbeit. Und dass hier eine Art „frei improvisierte Weltmusik" entstanden war, die zwischen Asien, Europa und Afroamerika vermittelte, bestätigte tatsächlich Novotnys im Interview mit Claus Pack dargelegte Philosophie einer „kosmisch"-allumfassenden Musik.

Die unmittelbaren Reaktionen der Umwelt auf das spektakuläre Experiment waren am Presse-Echo zum Konzert ablesbar: Die Rezensionen trugen durch die Bank positiven Unterton. Ruediger Engerth sprach wohl von einem *„schwerer durchschaubaren Strukturgerüst"* (als beim Konzert der MoUJ), paradoxerweise aber gleichzeitig davon, Giselher Smekal hätte *„ein intellektuelles, architektonisch klar aufgebautes, strukturicheres Konzept in das Zusammenspiel der Gruppe"* gebracht.[15] Claus Pack bemühte sich in seinem Bericht ebenfalls um einen Vergleich zum vorangegangenen *Arena 70*-Konzert der *Masters*; die anhand der Mai-1970-Aufnahmen der RAU vom Autor herausgearbeiteten Differenzen finden sich darin bestätigt:

„Beruht die Musik der ‚Masters' auf melodischen und rhythmischen Linearstrukturen, so steht bei der ‚Unit' der Klang stärker im Vordergrund. Ihr Konzert am vergangenen Sonntag zeichnete sich durch die Mitwirkung des hervorragenden indischen Sitarspielers Ram Chandra Mistry aus, (...) dessen großartige Leistung – eine Musik voll religiöser und mystischer Intensität – sich nahezu nahtlos mit dem auch auf orientalischem [sic!] *Folklore basierenden Konzept der Gruppe verband. (...) Hatten die ‚Masters' erregende Beispiele vitalen expressiven Musizierens geliefert, so schenkte der Nachmittag mit der ‚Unit' eine Begegnung mit vorwiegend nach innen gerichteter und sich transparent entfaltender Musik, die beglückt entließ."*[16]

Wie erwähnt, erschien eine erweiterte Version des Pack-Artikels auch im deutschen *Jazzpodium*.[17] Die Nennung gleichfalls affirmativer Kurzrezensionen in den Tageszeitungen *Kronen-Zeitung*[18] und *Kurier*[19] (von Karlheinz Roschitz) rundet das Bild ab. Roschitz war es auch, der im halbstündigen ersten Teil von Wolfgang Lesowskys mehrmals im Fernsehen ausgestrahlter ORF-Produktion *Arena 70*, in dem auch zwei kurze Live-Ausschnitte des *Darjeeling*-Konzerts gezeigt wurden, vom RAU-Konzert als einem der drei wichtigsten musikalischen Festival-Programmpunkte und einer *„einer kleinen Sensation"* sprach. Im Film sind übrigens mit Blättern belegte Notenständer zu sehen – die von den Musikern jedoch nicht beachtet werden.[20]

Wie die *Masters of Unorthodox Jazz* kam auch die RAU 1970 auf vier öffentliche Darbietungen – in drei Fällen in identischem Veranstaltungsrahmen. Noch abzuhandeln wäre somit das Engagement in der *Jazz im Arkadenhof*-Reihe im Wiener Rathaus, wo die Novotny-Mannen gut einen Monat nach den MoUJ, am 26. August 1970, auf die Bühne gebeten wurden. Ohne Ram Chandra in Quintettbesetzung angetreten, wurde innerhalb jenes kurzen Sets – die RAU spielte nach der Dixieland-Band *Red Hot Pods* und vor Karl Ratzers Blues-Rock-Group *C-Department* (u. a. mit Hans Salomon, Robert Politzer und Franz Koglmann) – Giselher Smekals Komposition *Bird of the Iron Feather* (das teilweise schon am 5. Mai aufgenommen worden war) seiner Uraufführung zugeführt.[21] Zumindest wurde dies im Programmheft angekündigt, wo sich außerdem der stolze Hinweis fand, man erwarte spätestens für Anfang 1971 das Erscheinen einer RAU-LP beim New Yorker *ESP*-Label. Noch hatte man die Hoffnung nicht aufgegeben.

Das mediale Echo zeigte, dass die Wiener Jazz-Avantgarde außerhalb ihrer „Fluchtburg" *20er-Haus* noch weit von breiter Akzeptanz entfernt war. Einmal mehr enthielt die *Presse* den aufschlussreichsten Kommentar; wie vier Wochen zuvor ließ sich Claus Pack durch Wolfgang Kos vertreten:

> *„Die Unit spielte nur knappe 20 Minuten, nur Zeit also zum Einmal-kurz-Durchtauchen, lang genug aber, um das Publikum unruhig zu machen. Man spielte sich durch eine Giselher-Smekal-Komposition, ‚Bird on* [sic!] *the Iron Feather', und zwar im Klang voller, differenzierter, überraschungsreicher als vor vier Wochen die Masters. Fritz Novotny kam mit einem Koffer voll Flöten, Scratchers und der Blaskuriosa mehr und brauchte mehr Zeit zum Instrumentenkramen als zum Spielen, Giselher Smekal sollte die elektrische Orgel noch lauter, chaotischer spielen: Die Unit ist dann am besten, wenn der Klangkörper vibriert, die Musik hektisch wird, suchend, unwirsch."*[22]

Peter Baum sprach in den *Oberösterreichischen Nachrichten* von der RAU als *„interessanteste Formation beim dritten Jazzkonzert (...) im Arkadenhof"*[23], damit war diesmal die Ausbeute an Medienberichten der Avantgarde-Lobbyisten erschöpft. Der *Volksstimme*-Berichterstatter gestand den Freiimprovisatoren immerhin noch *„technisches Können"* zu[24], andere Kritiker sprachen hingegen von *„Zweckentfremdung der Instrumente"* und *„Publikumsbelärmung in Reinkultur"*[25] bzw. im Falle des einschlägig bekannten *Kurier*-Mannes Igo Sicka – von *„Ohrenpein, der zum Glück nicht lange währte"*[26]. Ein relativ neutral gehaltener Absatz über die RAU-Darbietung fand sich zudem in der *Kronen-Zeitung*[27]; beinahe alle wesentlichen österreichischen Tageszeitungen nahmen damit von der RAU – wenn auch nur im Tripelkonzertrahmen – Notiz.

Auch der Ausklang des Jahres 1970 gestaltete sich durchaus parallel zu dem der *Masters*. Wenn auch hier wie dort das *Arkadenhof*-Konzert der letzte Auftritt war, so tat sich in puncto Öffentlichkeitsarbeit doch noch Erfreuliches. Robert Schollums *kleines Wiener Jazzbuch* erschien und widmete auch der RAU einen Absatz[28]; in der englischen Ausgabe des in Warschau edierten *Jazz Forum*, des damals europaweit wahrscheinlich wichtigsten Fachmagazins für improvisierte Musik, wurde im Herbst 1970 ein – unsignierter – Artikel

abgedruckt, dessen Funktion, der Jazzwelt die Existenz einer Wiener *Reform Art Unit* zur Kenntnis zu bringen, ob seines Inhalts – Novotny wird aus dem *Furche*-Interview von Claus Pack zitiert – evident war.[29] An Zukunftsplänen wurden darin die Gründung eines *Absolutely Music Orchestra* mit Mitgliedern klassischer Symphonieorchester sowie bereits für März 1971 die Durchführung eines Fernsehworkshops mit vier Musikern der New Yorker *Jazz Composer's Orchestra Association* angekündigt. Letzteres Projekt sollte sich dabei nicht nur als ein Luftschloss entpuppen.

Verstärkt wurde der Publicity-Schub durch die anlaufende Öffentlichkeitsarbeit für den näher rückenden Erscheinungstermin von *Darjeeling*. Eine erste Anzeige der LP fand sich bereits im Jänner-Heft des *Jazzpodium*.[30] Am 12. und 19. Jänner 1971 lud Lothar Knessl Fritz Novotny bzw. Giselher Smekal zu spätabendlicher Stunde in die Ö1-Hörfunksendung *Studio Neuer Musik*. Zum ersten Termin wurden Entstehung und Konzept der RAU skizziert, eine Woche später Ausschnitten des *Darjeeling*-Konzerts Raum geboten.[31] Am 2. Februar 1971 ging – wie bei den *Masters* – im *Musikhaus 3/4* die offizielle LP-Präsentation mit einem „Pressekonzert" in ungewöhnlicher Triobesetzung (Malli/Mitterbauer/Novotny) vonstatten.[32] 1000 *Darjeeling*-Exemplare wurden in den folgenden Tagen von *WM Produktion* für 160,– ATS unter die Käuferschar und Medienleute geworfen. Was nicht ohne vielfältigen Widerhall blieb: Claus Pack enthielt sich naturgemäß nicht der Rezensentenstimme[33], selbst der von den konzertanten Darbietungen von RAU und MoUJ wiederholt in die Flucht geschlagene *Kurier*-Journalist Sicka konnte *Darjeeling* nicht ignorieren, wohl auch ob der *„tröstlichen Tatsache, daß man Herr über den Lautstärkenregler ist"*, und rang sich zu einem differenzierten Urteil durch.[34] Ruediger Engerths *SN*-Rezension[35] wurde für eine inhaltlich gleich lautende *Jazzpodium*-Besprechung überarbeitet, in der er *Darjeeling* mit viereinhalb von fünf möglichen Sternen bewertete:

> *„Eine armenische Melodie, Giselher Smekal bringt sie auf dem Klavier* [in den Aufnahmen nicht nachvollziehbar; Anm.], *und ein indisches Motiv, das Ram Chandra auf der Sitar spielt, bilden einen Dialog. Die rhythmischen und melodischen Bindungen, die die einzelnen Musiker der Reform Art Unit miteinander eingehen, sind einem ständigen Wechsel zwischen Intensivierung und Entspannung unterworfen. So entsteht der charakteristische Sound der Unit, der ihre neue Platte kennzeichnet. Der Titel weist auf die besondere Affinität der Gruppe zur indischen Musik hin. (...) Die philosophischen und klanglichen Grundlagen der asiatischen Folklore* [sic!], *die Ram Chandra der Unit vermittelte, haben alle Musiker nachhaltig beeindruckt. Doch muß neben dieser traditionsreichen asiatischen Musik noch eine zweite Einflußquelle genannt werden, die zum Sound der Gruppe wesentlich beitrug: die Wiener Schule der Zwölftonmusik. Trompeter Mitterbauer spielte im Josef-Matthias-Hauer-Kreis und Bassist Michlmayr fühlt sich Schönberg und Webern eng verbunden. Die Beziehung der esoterischen Klangwelt von Hauer zu fernöstlichen mythischen Motivierungen mag ein Schlüssel zu den Beiträgen sein, die Mitterbauer und Michlmayr zum Klangspektrum der Unit beisteuern. Smekal ist ein preisgekrönter Komponist moderner, stark aleatorisch be-*

stimmter Konzertmusik. Die ekstatische Perkussion von Muhammad Malli stellt das Bindeglied zwischen der Unit und einer anderen Wiener Gruppe der frei improvisierten Musik, den ‚Masters of Unorthodox Jazz', dar. Die Unit nimmt erlauchte Ahnen für sich in Anspruch, sie bekennt sich zu Einflüssen von Sun Ra, Albert Ayler, John Coltrane und Cecil Taylor."[36]

Günther Poidinger in der *Arbeiter-Zeitung*[37], Harry Königstedt im *Echo*[38], Posaunist Heinz Czadek im *anstoss*[39] und sogar die *Kärntner Tageszeitung*[40] brachten Artikel, die freilich zumeist mehr den Charakter vorsichtiger Erscheinungsanzeigen denn tatsächlicher Plattenbesprechungen hatten. Auch im Ausland stieß die Plattenproduktion der RAU ob ihrer exotischen instrumentalen Zusammensetzung auf Interesse. Am Abend des 18. März 1971 stellte der *Hessische Rundfunk* im zweiten Hörfunkprogramm die neue LP der *Reform Art Unit* vor.[41] *Darjeeling* zog geographisch noch weitere Kreise. Fritz Novotnys Erinnerung, die LP sei in Japan bei *Polydor* in Lizenzproduktion erschienen, wurde von der Firma *WM Produktion* auf Anfrage des Autors bestätigt.[42] Novotny berichtet weiters, *Darjeeling* sei auch in den USA mehrmals gesichtet worden, es ist also nicht auszuschließen, dass auch dort autorisierte oder unautorisierte Ausgaben existierten. Übrigens soll sich auch Don Cherry von der LP sehr angetan gezeigt haben.[43]

3.3.2.3.4. Die RAU auf eigenen Wegen: Ossiach 1971

„Die ‚Darjeeling'-Platte hat mir Fritz Novotny vor zirka (...) eineinhalb Jahren geschickt. Ich drehte meinen ersten Film im Fernsehen, für ‚Kontakt', da soll irgendein Jazzkonzert sein im Museum des 20. Jahrhunderts, die Gruppe ‚Masters of Unorthodox Jazz' bezeichnen sich als Gründer der Schule freiimprovisierter Musik, das wäre doch was. Ein bißchen Musik, ein Interview, so ‚Glauben Sie, gefällt Ihre Musik dem Publikum?', solche Fragen dann an das Publikum, dazu die ‚Beethoven-Environment'-Ausstellung (Mauricio Kagel), also gut, dreh's. Wenn's nichts wird, haun wir's weg. Einer sagt, die hätten nichts mehr auf dem Kasten. Okay. Wieso? Jazz ist doch progressiv und intellektuell. Und dann, als die Story abgedreht war und geschnitten wird, läutet das Telefon im Schneideraum und ein Herr Novotny ist dran. Das war was. Die ‚Reform Art Unit' hätte es schon viel länger gegeben, und warum die nicht auch im TV gewesen wären, und der Inder Ram Chandra, die internationalen Erfolge der Gruppe, und ob man nicht vielleicht erwähnen könnte – also hin und her – und zuletzt hat er mir ‚Darjeeling' geschickt."[1]

Im 1977 veröffentlichten *Protokolle*-Beitrag des ORF-Redakteurs und *AZ*-Mitarbeiters Walter Vogel, der sich auf das wichtige *20er-Haus*-Doppelkonzert von MoUJ und RAU vom April 1971 bezog, ist ein indirekter, anschaulicher Hinweis auf das – wie bereits angedeutet – nicht so ganz harmonische Verhältnis zwischen den beiden Formationen enthalten. *Masters* und RAU gab es bereits seit 1968 zumeist im Doppelpack. Wo die eine Gruppe auf-

trat, war oft die andere nicht weit. Beide Bands betraten im Laufe des Jahres 1970 vier Mal eine Konzertbühne, drei Mal taten sie dies kurz hintereinander innerhalb derselben Veranstaltungsreihe. Es lag auf der Hand, dass dies dem betont individualistischen Selbstverständnis der *Masters of Unorthodox Jazz*, die sich außerdem als alleinige historische Pioniere sahen, nicht entsprach. Kompliziert wurde das Verhältnis der Gruppen nun nicht zuletzt dadurch, dass sich mit Michlmayr und Malli zwei Musiker in beiden Formationen, somit gleichsam zwischen den Fronten befanden. Franz Koglmann als „neutraler" Beobachter erinnert sich: *„Es ist wahrscheinlich bekannt, daß es diesen blöden Prioritätenstreit gab, den habe ich immer für kleinkariert empfunden. (...) Es gab da immer ein bißchen Spannungen."*[2]

1971 sah es zunächst so aus, als würde der „Paarlauf" von *Masters* und RAU seine Fortsetzung finden. Die Umstände des oben angesprochenen Doppelkonzerts in Mauricio Kagels Filmrequisitenambiente wurden bereits beschrieben. Auch die *Reform Art Unit* sah sich auf der gemeinsamen Einladungskarte mit *„Improvisationsfragmenten zur Musik van Beethovens"* annonciert. Über das Konzert informiert Ruediger Engerths Rezension:

> *„Bei der Reform Art Unit stand ‚The b event' von Giselher Smekal* [3] *im Mittelpunkt, ein Stück, das harmonische und melodische Elemente aus der Musik Beethovens assoziiert, ohne direkte Zitate zu verwenden. Freilich reflektiert die Assoziationsmethode Smekals die Erfahrungen einer durch Einflüsse der seriellen Musik und durch aleatorische Einschübe bestimmten Betrachtungsweise. Das Werk von Smekal wurde eingebettet zwischen ‚Railway east', einen der ältesten Unit-Standards (aus 1966), und ‚From dulce solum', einer auf der Urpartitur der ‚Carmina Burana' (nicht auf Orff) beruhenden Improvisation. Die Realisation der Stücke [erfolgte] in einem fortlaufenden improvisatorischen Verfahren (...)."*[4] Peter Baum konstatierte in den OÖN, daß *„das selten eingehaltene Motto eher Aufhänger und Anlaß dafür war, so gut wie ausschließlich über Eigenkompositionen zu improvisieren"*[5]

Wichtigstes Ereignis des Jahres 1971 war für die RAU das erste Gastspiel außerhalb Wiens. Mit ihm trat die Truppe Novotnys, der schon durch mediale Öffentlichkeitsarbeit (*Jazzpodium, Jazz Forum* etc.), partiell auch mit dem LP-Kontrakt mit *WM Produktion* eigene Management-Akzente gesetzt hatte, erstmals auch außermusikalisch aus dem Windschatten der *Masters*.

Das 550 Einwohner zählende Ossiach am gleichnamigen Kärntner See war seit 1968 Schau- und Hörplatz des (Welt-)Musikfestivals Friedrich Guldas und seines Managers Siegmar Bergelt. Vom 25. Juni bis 5. Juli 1971 fand das *Musikforum Ossiachersee* – nach einer Pause 1970 – zum dritten (und letzten[6]) Mal statt: *Erste, zweite, dritte Welt – Weltsprache Musik* lautete diesmal das Motto und entsprechend bunt präsentierte sich das Programm. Klassische indische und arabische sowie tunesische Beduinenmusik trafen auf Renaissance-Kompositionen, Beethoven-Sonaten und Mozart-Klavierkonzerte (Gulda himself), (Free-)Jazz *(The Trio, Fritz-Pauer-Sextett, Dave Pike Set),* Fusion (Europapremiere von

Joe Zawinuls und Wayne Shorters ein halbes Jahr zuvor gegründeter Formation *Weather Report*!) und Pop *(Pink Floyd)*. Und: Für die Programmschiene *Offenes Nachmittagspodium*, mit der *„experimentierfreudigen Kräften, besonders aber der nachdrängenden Jugend Gelegenheit geboten [wurde], sich im internationalen Rahmen des Musikforums vorzustellen"*[7], hatte man fünf Ensembles bzw. Solisten ausgewählt, die die „Avantgarde" repräsentierten: *Anima Sound* (das deutsche Duo Paul und Limpe Fuchs), *Schallmoment* (ein Quintett um die Wiener *Spontan Music Trio*-Mitglieder Martin Wichtl und Helmuth Kurz-Goldenstein u. a. mit Cellist Thomas Stöwsand und Gitarrist Werner Raditschnig), das Free-Folk-Duo *Limbus*, der klassische Pianist Franz Hummel sowie die *Reform Art Unit*. Letztere angeblich auf ausdrücklichen Wunsch Guldas, für den die Band nicht zuletzt dank Ram Chandra Mistry vorzüglich in sein Festival-Konzept des interkulturellen Ideenaustauschs gepasst haben dürfte: In diesem Sinne bestand für sämtliche eingeladenen Musiker während des gesamten Festivals Anwesenheitspflicht.

Die Mannen der RAU nutzten die Gelegenheit vom ersten der drei *Nachmittagspodien* am 27. Juni an, täglich in der Ossiacher Forstschule oder im *Gasthaus Kölbl* zu Sessions anzutreten. Obwohl in Sextettbesetzung angekündigt, war man zu viert nach Kärnten gereist: Toni Michlmayr hatte aufgrund anderweitiger Verpflichtungen kurzfristig abgesagt, Ram Chandra sollte erst drei Tage später zur Band stoßen. Am 30. Juni war der Sitarspieler erstmals dabei, neben ihm und Christina Novotny gesellten sich auf Einladung Fritz Novotnys Thomas Stöwsand sowie der Bassist Barre Phillips (in *The Trio* mit John Surman und Stu Martin in Ossiach) zur Session. Das Resultat war offenbar derart erfreulich, dass man beschloss, das abschließende dritte *Offene Nachmittagspodium* am 3. Juli mit einem halbstündigen Konzert in derselben Besetzung (ohne Christina Novotny) im Stiftshof zu beginnen. Unterstrichen wurde der offizielle Charakter dieses Ereignisses durch seine mediale Ankündigung.[8] Zwei Tage zuvor, am 1. Juli, extemporierten Chandra, Malli, Mitterbauer und Novotny im *Gasthaus Kölbl* zudem mit Fritz Pauer und dessen Sextettmitglied Leszek Zadlo sowie zwei Bassisten, Dieter Feichtner aus Salzburg, der später am Synthesizer bei *ECM*-Projekten Barre Phillips und im John-Surman-Trio mitwirkte[9], und dem Deutschen Hans Hartmann.[10]

Das mediale Echo war entsprechend groß und reichte von der *Kleinen Zeitung*[11] über die *Oberösterreichischen Nachrichten*[12], die Wiener Blätter *Arbeiter-Zeitung*[13] und *Die Presse*[14] bis zu *Jazzpodium*[15] und *Jazz Forum*[16]. Aufgrund des dichten Festivalprogramms war es freilich zumeist nur ein (Neben-)Satz, in dem die RAU Erwähnung fand. Zudem wurden die Ereignisse gerade in Sachen frei improvisierter Musik von der Bekanntschaft Friedrich Guldas mit *Anima Sound* in den Schatten gestellt. Jazz-Apologet Gulda, der mit der im Februar 1971 eingespielten Doppel-LP *The Long Road To Freedom* (MPS) selbst zum freien Spiel durchgebrochen war, jamte in Ossiach erstmals mit Paul und Limpe Fuchs; die durchwegs anarchischen Performances auf selbst gebastelten Instrumenten und unter Einbeziehung spontaner Publikumsgäste waren der Beginn einer mehrjährigen intensiven Zusammenarbeit. Ein Stück des Fuchs-Duos fand sich schließlich auch auf dem 3-LP-Set, mit dem

die Höhepunkte des *Musikforums Ossiachersee* dokumentiert wurden. Mit dieser und der Ausnahme Franz Hummels wurden die Gruppen der Talentereihe, somit auch die *Reform Art Unit*, dort nicht berücksichtigt.[17] Auch in den vom ORF produzierten Dokumentationsfilm fand die RAU nicht Aufnahme.[18] Nichtsdestotrotz bedeutete das erste „Engagement" ausländischer Gäste durch österreichische Free-Jazz-Avantgardisten für Letztere einen weiteren, wichtigen Impuls. Zumal sich Novotny & Co. in der ungezwungenen Session-Atmosphäre durchaus akzeptiert, als Teil der internationalen Jazzgemeinschaft gesehen hatten. Während für die MoUJ derlei Auftritte unerreichbar blieben, war dies für die RAU freilich erst der Anfang.

Aus dem Jahr 1971 ist nur ein weiterer Auftritt der RAU, und zwar im Quartett Malli-Michlmayr/Mitterbauer/Novotny am 2. Juni in der *Galerie Blutgasse* (I., Blutgasse 2), bekannt[19]. Dass das Jahr dennoch mit Musik ausgefüllt war, lag an den intensiven Session-Aktivitäten. Mittlerweile hatten Novotny und Co. einen Kellerraum des Wiener *Künstlerhauses* (I., Karlsplatz), das ihnen dank *Freundeskreis*-Kontakten offen stand, zum neuen Probendomizil auserkoren – was umso wichtiger war, als das *Café Josephinum*, langjähriger Gravitationspunkt der Wiener Szene, Anfang April 1970 seine Jazzpforten schloss und nur mehr als Folk-Club weitergeführt wurde. Bereits im Februar 1970 war im *Künstlerhaus* unter Beteiligung von Novotny, Andreas Krajanek, dem E-Bassisten Helmut Kemptner, Michlmayr und Fritz Kotrba die erste – nachweisbare – Session über die Bühne gegangen, in den nächsten Monaten gesellten sich gelegentlich auch der Vibraphonist und Trompeter Gerhard Sturany und Claus Barabbas hinzu[20]; im August 1970 war sogar Horst Brückl mehrmals mit von der Partie, nebst Malli, Novotnys Ehefrau Christina, dem Tabla-Spieler und Smekal-Intimus Heinrich Stoffl und dem Percussionisten Heribert Brochier[21], im September ein letztes Mal Peter Wolf.[22]

Die Session-Aktivitäten erlebten um die Jahreswende 1970/71 auch deshalb einen Aufschwung, weil einige neue Ensembles die Szene betraten, die sich allesamt der freien Improvisation widmeten. Als bekanntestes ist das *Spontan Music Trio*, gegründet im September 1970, hervorzuheben, das in der Besetzung mit dem Saxophonisten und Flötisten, zudem promovierten Physiker und Chemiker Martin Wichtl (* 1941), Keyboarder Gus Seemann (* 1948) und dem Schlagzeuger und bildenden Künstler Helmuth Kurz-Goldenstein (* 1941) bis heute besteht.[23] Am 12. Jänner 1971 absolvierte im Mariahilfer *Haus der Begegnung* (VI., Otto-Bauer-Gasse) auch die schon mehrmals angesprochene Gruppe *World Ethnic Music Cooperative* (WEMCO) des damaligen Altsaxophonisten und heutigen Direktors des Wiener *Instituts für Soziosemiotische Studien*, Jeff Bernard, der seinen Vornamen einem adoleszenten Faible für den Blues-Sänger Blind Lemon Jefferson verdankt, ihr erstes Konzert.[24] Gerhard Sturany, Tenorsaxophonist Otto Poor, Percussionist H. C. „Cherry" Kerschbaum, Bassist Bruno Geir, Schlagzeuger Max Markes, bald von Wolfgang Poor abgelöst, gehörten anfangs mit zum „harten Kern" der Band, die bis 1984 bestehen sollte und keine Platten hinterlassen hat. Um Fritz Novotny und den amerikanischen Schlagzeuger Warren Seth Brickell, der damals gemeinsam mit den späteren *Geduldig &*

Thimann-Leuten Edek Bartz und Albert Misak musizierte, bildete sich Ende 1970 zudem eine frei improvisierende Gruppe, an der auch Mitterbauer zuweilen mitwirkte: das *Nature Music Ensemble* (NME). Während in Brickells Wohnung (I., Salztorgasse 5) von November 1970 bis Juni 1971 zahlreiche Sessions dokumentiert sind[25], dürfte das Ensemble über zwei nachweisbare Auftritte kaum hinausgekommen sein.

3.3.2.3.5. *Vienna Jazz Avantgarde*

Am 23. September 1971 versammelte sich die RAU ohne Ram Chandra, jedoch mit dem über das *Nature Music Ensemble* kennen gelernten Posaunisten Heinz Czadek, dessen ausführlicher Artikel über die Wiener Jazz-Avantgarde ungefähr zur selben Zeit im polnischen *Jazz Forum* erschien[1], im Tonstudio im *Wiener Konzerthaus*.[2] Heinz Czadek, am 20. April 1944 in Wien geboren, hatte an der Wiener Musikhochschule und am Bostoner *Berklee College of Music* studiert, war schon damals als Komponist und Arrangeur tätig[3] und spielte daneben in Ensembles verschiedenster stilistischer Ausrichtung. Ziel und Zweck des nunmehrigen Engagements war eine neue RAU-Plattenaufnahme, die Novotny mit *WM Produktion* ausgehandelt hatte, und die sogar im *Jazzpodium* – zusammen mit einer nicht realisierten *„Reihe von Konzerten in einem Wiener Palais"* – angekündigt wurde.[4] Sechs der an diesem Tag aufgenommenen Improvisationspiecen sahen sich mit dreien der letzten Studio-Session vom 5. Mai 1970 zusammengewürfelt und unter zwei (irreführend) Suiten-Charakter suggerierenden Stücktiteln zusammengefasst: drei Parts zu *Meditation, Conversation And Love*, die übrigen zu *The Bird of the Iron Feather:* Das Resultat war der *Reform Art Unit*-Anteil an der Doppel-LP *Vienna Jazz Avantgarde*.

Für die Seite A ausfüllende Trias, deren Titel offenbar von Coltrane inspiriert war, zeichnete laut Cover-Information Fritz Novotny verantwortlich, für die sechs Stücke auf Seite B Giselher Smekal, wiewohl unter den Namen seiner beim RAU-*Arkadenhof*-Konzert 1970 uraufgeführten Komposition Improvisationen von buntester Heterogenität subsumiert wurden. *Conversation, Love* und *The Bird of the Iron Feather, Part 2* wurden bereits im Zuge der Aufnahmen vom 5. Mai 1970 abgehandelt.

Die zwei Ensemblestücke, die an jenem 23. September 1971 eingespielt wurden, *Meditation* auf der einen, *Part 1* von *The Bird of the Iron Feather* auf der zweiten LP-Seite, schließen nahtlos dort an, wo die RAU im Mai 1970 aufgehört hat: Im sensiblen, disziplinierten Jonglieren mit Klang und kollektiver Dichte findet man sogar zu noch größerer innerer Geschlossenheit. In *Meditation* (5'29"), dem Opener des neuen Schallplattenwerks, verneigt sich Novotny hörbar vor John Coltrane. Mitterbauer pausiert, an die Stelle seiner Trompete tritt Czadeks sauber intonierte Posaune. Über einem mäßig schnellen, konsonant szintillierenden Soundkontinuum von Vibraphon (Smekal), *Arco*-Bass und Schlagzeug spinnt eingangs Czadek, dann aber primär Novotny am Sopransaxophon schlüssige, tonale Melodielinien. Novotny rekurriert dabei wiederholt auf bestimmte orientalisierende Me-

los-Phrasen, Czadek sekundiert teilweise imitativ im Hintergrund. Fünfeinhalb Musikminuten, die man als feierlich-entrückten, meditativen zweistimmigen Hymnus beschreiben könnte.

Die Musik der B-Seite – das sechsteilige *The Bird of the Iron Feather* – entstammt mit der Ausnahme des zweiten Stücks ausschließlich der Aufnahmesitzung vom 23. September 1971. Flöte und Bass eröffnen *Part 1;* Novotnys bukolische Flötenlinien werden dabei von einem gezupften *Rubato*-Thema Michlmayrs in C-Dur unterlegt, das in vielfältigen Variationen insbesondere des ersten Motivs die Bassstimme bis zum Stückende beherrscht und dergestalt für innere Kohärenz wie auch – die Bläser beeinflussende – tonale Prägung sorgt. Überraschungen bieten die Teile 3 bis 6: Die sechs RAU-Musiker werden in wechselnden Duokonstellationen – Posaune/E-Bass, Posaune/Trompete, Orgel/Schlagzeug, Sopransaxophon/Bass – vorgestellt: eine Folge des Vorschlags Mallis, das *Everyone A Master*-Konzept doch auch auf die RAU anzuwenden, dem Novotny – um Epigonentum zu vermeiden – nur in modifizierter Form zustimmen konnte[5].

Mit *Vienna Jazz Avantgarde* war Novotny indessen erstmals seinerseits zum Steigbügelhalter für die MoUJ geworden, indem er den Plattenkontrakt zum Doppel-LP-Projekt erweiterte und somit Barabbas die Veröffentlichung der eineinhalb bis zwei Jahre zuvor für *ESP Records* aufgenommenen Musik ermöglichte. Die Hälfte der Produktionskosten von rund 20.000 ATS (Auflage: 1000 Stück) konnte mittels einer Förderung des *Wiener Kunstfonds* der *Zentralsparkasse* bestritten werden. Auch *WM Produktion* übernahm einen Teil der Finanzierung, indirekt subventioniert wurde das Plattenprojekt zudem von Maler Franz Ringel, der die Farbreproduktion seines provokanten *Dreibein*s für das Front-Cover, immerhin etwa 8000 ATS teuer, aus eigener Tasche bezahlte.[6]

Anfang Februar 1972 wurde *Vienna Jazz Avantgarde* in die Schallplattengeschäfte ausgeliefert. Weniger zahlreich als bei *Darjeeling*, aber doch fand auch diese Vinyl-Geburt Niederschlag in den Printmedien. Günther Poidinger, mittlerweile einer der „Lobbyisten" der Wiener Freiimprovisatoren, sprach von *„einer der wichtigsten und bedeutendsten Plattenproduktionen der letzten Jahre in Wien"*[7], Lothar Fischmann artikelte vorsichtig im *anstoss*.[8] Peter Baum apostrophierte Ringels Hüllenporträt als *„peinlich"*[9], in der in München herausgegebenen *Neuen Musikzeitung* befand Werner Panke die LP als *„gegenüber früheren Einspielungen* [sic!] *dieser Gruppe einen Schritt weiter"*, und er konstatierte weiters: *„Übernahmen aus dem Jazz werden reduziert, an deren Stelle fließen Folklore-Eindrücke ein. (...) Dadurch gewinnt die Musik an Wärme und Lebendigkeit. Einige Praktiken aus der Handwerkskiste seriöser Musiker vervollständigen das Hörbild. Behutsam werden hier indes elitäre Auswüchse (...) vermieden."*[10] Im *Jazzpodium* erschien keine Rezension, es reichte bloß für eine Veröffentlichungsnotifikation.[11] Von Claus Pack und Ruediger Engerth konnten ebenfalls keinerlei Rezensionen ausfindig gemacht werden.

3.3.2.3.6. Der Fernseh-Workshop mit Carla Bley und Michael Mantler

Bevor *Vienna Jazz Avantgarde* der Öffentlichkeit übergeben wurde, landete Fritz Novotny einen nächsten Projekt-Coup. Schon 1970 war der umtriebige RAU-Leader-Manager an Johann Fritz, den Generalsekretär der *Österreichischen* wie auch der in Wien ansässigen *Europäischen Jazz-Föderation* mit dem Wunsch herangetreten, der freien Improvisation eine Öffentlichkeitschance im Rahmen des jährlich in Zusammenarbeit mit dem ORF abgehaltenen TV-Jazz-Workshops zu geben. Offenbar hatte er Gehör gefunden, bereits im *Jazz Forum*-Artikel vom Herbst 1970 fand sich der Workshop mit Musikern aus dem Umkreis der New Yorker *Jazz Composer's Orchestra Association* angekündigt. Damals – wie erwähnt – mit März 1971 terminisiert[1], wurde das Projekt verschoben, im November 1971 mit der Begründung, die RAU-Musik sei zu experimentell, zugunsten eines Workshops mit Joe Zawinuls *Weather Report* sogar abgesetzt, nach medialem Protest – Fritz Novotny hatte *AZ*-Redakteur Günther Poidinger mobilisiert[2] – freilich wieder ins Programm genommen. Schließlich konnten der 18. und 19. Jänner 1972 als Produktionstage fixiert werden. Die *Reform Art Unit* traf dabei in der während der Plattenaufnahmen erprobten Sextettbesetzung tatsächlich auf prominente Gäste: Ram Chandra (obwohl reguläres RAU-Mitglied, wurde er offiziell als Star-Aufputz eingeladen), Michael Mantler, zu dem seit 1969 Kontakt bestand, sowie dessen Ehefrau Carla Bley. Letztere war dabei für den ursprünglich (vermutlich aufgrund seiner hohen Meinung von *Darjeeling*) eingeladenen Don Cherry eingesprungen, der aufgrund eines Engagement-Rufs von Alter Ego Ornette Coleman kurzfristig abgesagt hatte. Franz Koglmann war als Zuhörer anwesend.[3] Die Komplikationen, die sich im Vorfeld des Projekts ergeben hatten, sahen sich auch während dessen Durchführung prolongiert. Sepp Mitterbauer gibt im Interview Folgendes zu Protokoll:

> *„Wir waren vertraglich verpflichtet, eine bestimmte Zeit dort* [im Fernsehstudio; Anm.] *zu sein, das war einfach tödlich. Wir waren in der Früh dort, zur Frühstückszeit, und die Leute sind alle noch in der Kantine gesessen, dann ist alles aufgebaut worden und die Lichteinstellung [gemacht worden] – das hat ein paar Stunden gedauert, bis wir erst den ersten Ton spielen haben können, das hat zur Stimmung natürlich nicht unbedingt beigetragen. Und als wir spielen hätten können, hat der ‚Feuerwerker' da drüben gesagt: ‚Is' leiwand, jetz' is' Mittagspause, gemma in die Kantine.' Und wir sind dort gesessen und haben die schönsten Stücke dann alleine in der Mittagspause gespielt, als niemand da war. Die eigentlichen Aufnahmen haben so um vier oder fünf am Nachmittag begonnen, und irgendwann ist der Ofen aus. (...) Soweit ich mich erinnere, war der Anlaß* [zum Eklat; Anm.]*, daß der Günther Schifter als der damals Verantwortliche vom Rundfunk uns unbedingt kostümieren wollte (...) fürs Fernsehen. Ich habe mir das gefallen lassen, mir war's wurscht, dem Malli war's nicht wurscht, der (...) hat dann ziemlich diskutiert. (...) Der Mantler und die Carla Bley haben sich das halt nicht gefallen lassen. Und dann ist eigentlich der Schifter schwach geworden und hat sie beschimpft."*[4]

Vermutlich auch, weil es sich um den ersten *Jazz-Workshop* handelte, der in Farbe ausgestrahlt wurde, veranlasste Regisseur Günther Schifter, Fachmann für traditionellen Jazz (Radiosendung *Schellacks*), die „Kostümierung" der Musiker. Während sich die RAU-Leute – mitunter nach längeren oder kürzeren Diskussionen – fügten, waren Carla Bley und Michael Mantler nicht für diese Idee zu gewinnen. Als Bley mit einem eigenen schwarzen Kleid erschien, verursachte Schifter mit ausfälligen Bemerkungen über die beiden US-Gäste gegenüber Moderator Ernst Grissemann[5] einen unrühmlichen Zwischenfall. Der auch medialen Widerhall fand: Fritz Novotnys sofortiger Telefonanruf bei Günther Poidinger resultierte in einem weiteren *AZ*-Artikel mit der Überschrift *Skandal beim TV-Workshop des ORF*:

> *„Regisseur Schifter, für den der Jazz bei Benny Goodman aufhört, beschimpfte die Bley und Mantler, ‚den St. Pöltner' und ‚die Amerikanerin', die man hier nicht brauche, derart, daß beide das Studio verließen (zuvor hatten sich noch Kameraleute und Regisseure über den Sex der Bley ausgelassen). Erst nach Intervention der Unit, die nicht vertragsbrüchig werden wollte, spielten Mantler und die Bley die restlichen Nummern fertig."*[6]

Über die Musik, die an diesen zwei Tagen *„in frostiger Atmosphäre"*[7] eingespielt wurde und die von alldem nicht in den Hintergrund gerückt werden soll, lässt sich aus zwei Quellen berichten: Zum einen natürlich anhand der von Ernst Grissemann, damals Ö3-Chef, moderierten, 40-minütigen Sendung *Jazz Workshop*, die als erste Musik-Farbproduktion des ORF am 25. Oktober 1972 im Hauptabendprogramm von FS 2 ausgestrahlt wurde.[8] Und zum anderen durch die RAU-*Millennium-CD*, auf der Novotny fast 30 Jahre später zwei der lange Zeit verschollenen Stücke veröffentlichte.

Der Reihe nach: Die kühle Atmosphäre wird gleich zu Beginn der Workshop-Sendung spürbar: Günther Schifter flaniert durch das Bild und fragt Ernst Grissemann, wann dieser den SOLCHE Musik spielen würde. Die Musiker werden mit kurzen Live-Statements sowie mit Aufnahmen aus ihrem Privatleben (mit Kindern) vorgestellt, die stilistischen Einflüsse besprochen, die Frage thematisiert, weshalb sie mit ihrem Können nicht einträglichere Genres wie Popmusik oder konventionellen Jazz – mittels Einspielungen von *Sonny & Chèr* bzw. Toots Thielemans veranschaulicht – praktizieren würden. Drei Stücke werden gespielt, das erste mit dem Titel *Keys of Stone – Strings of Water*[9] (3'10") in ungewöhnlicher Besetzung: zwei Klaviere (Czadek, Mitterbauer), E-Orgel (Smekal) und E-Bass (Michlmayr) generieren nach einer graphischen Partitur Smekals abstrahierte Klangfelder; über drei schwingende Lautsprecherboxen, die vom herumeilenden Malli in Pendelbewegung gehalten werden, wird ein Tonband zugespielt, das auf Basis von Wasserklängen vorgefertigt wurde. Die Stücke zwei (9'30") und drei (nach 5' ausgeblendet) scheinen frei improvisiert, zu den RAU-Musikern gesellen sich nun Michael Mantler, dessen Trompetenton dem Mitterbauers verblüffend ähnlich ist, und die am Klavier ebenso vorsichtig agierende Carla Bley. Die Sitar gibt die meditative, ruhige Grundstimmung vor, im ersten Stück mündet das schwebend-atmosphärische Klanggeschehen nach rund 3' in ein extrem verhaltenes Trio von

Sitar, Piano und E-Orgel, im zweiten, geprägt von lockerer, loser Klang-Fluktuation, greift Bley anfangs zu einem seltsam trötenden, selbst gebauten Blasinstrument Novotnys (pakistanische Oboe mit Klarinettenmundstück und einem kurzen Aquariumschlauch als Mittelteil!), während dieser u. a. Maultrommel zupft und Mantler seinem Trompetenmundstück leise Blasgeräusche entlockt. Im Interview, in dem Grissemann Bley auch auf ihr nach fünfjähriger Arbeit vor der Veröffentlichung stehendes Mammut-Opus *Escalator Over The Hill* anspricht, gibt sie sich kühl und kurz angebunden.

Die *Millennium-CD* enthält – in leicht gekürzter Form – die beiden Oktett-Stücke. Ersteres wird unter dem Namen *Yen Goku* Giselher Smekal zugeschrieben, das zweite als Novotnys *Darjeeling Spirit* ausgegeben.

Das Rauschen im Blätterwald war stark: Eigene Ankündigungsartikel in den Printmedien – von den *Oberösterreichischen Nachrichten* aus der Feder Peter Baums[10] über die *Neue Kronen-Zeitung*[11] sowie die Grazer *Neue Zeit*[12] bis hin zur *Kärntner Tageszeitung*[13] – verstärkten die Wirksamkeit der wohl öffentlichkeitsträchtigsten Tat, die der Wiener Jazz-Avantgarde bis dato gelungen war. Die unmittelbare mediale Nachbereitung des Workshops resultierte in einem *Jazzpodium*-Artikel Claus Packs[14], einem Kurzbericht im *Jazz Forum*[15] sowie einem ausführlichen Porträt der Wiener Jazz-Avantgarde durch Lothar Fischmann in der publicitygenerösen AZ[16] und einem kleineren Beitrag desselben Journalisten im *anstoss*[17]. Zweiterer Fischmann-Text informierte über eine nicht unbedeutende Nachwirkung der Workshop-Kooperation von RAU und JCOA: Letztere band in ihren Versuch, den *New Music Distribution Service*, ein europaweites Vertriebsnetz für frei improvisierte Musik, aufzubauen, neben *Incus* in England, *Instant Composers Pool* in den Niederlanden, Gunter Hampels *Birth Records* und den Labels FMP, ECM und *Enja* in Deutschland auch *WM Produktion* bzw. die *Reform Art Unit* ein.[18] Die LPs wurden wechselseitig auf Kommissionsbasis übernommen, nachdem nach einigen Monaten freilich nur wenige Exemplare von *Escalator Over The Hill* in Wien an den Jazzfan gebracht werden konnten bzw. die JCOA die LP *Vienna Jazz Avantgarde* unter dem RAU-Selbstkostenpreis verkaufte, wurde die Zusammenarbeit alsbald wieder aufgekündigt, der Vertrieb des neuen JCOA-Labels WATT allein ECM übertragen, die ihn über nationale Subvertriebe noch heute innehat. Eine weitere wichtige Chance der Wiener Jazz-Avantgarde auf internationalen Austausch zerschlug sich, ehe sie genützt werden konnte.

3.3.2.3.7. Die ersten Auslandsgastspiele: Ljubljana 1972 und Altena 1973

Und die RAU holte alsbald zum nächsten Schlag aus. Während innerhalb der *Masters of Unorthodox Jazz* im Februar 1972 Unstimmigkeiten deren Anfang vom Ende besiegelten, trieben Novotny und Co., beflügelt vom nunmehr starken medialen Rückenwind auch der *Vienna Jazz Avantgarde*-Rezensionen, neuen Ufern entgegen. Heinz Czadek war nach dem Fernseh-Workshop wieder aus der RAU ausgeschieden, ohne mit der Gruppe zu

einem Live-Auftritt gekommen zu sein. Auch das Kapitel freie Improvisation dürfte für ihn damit beendet gewesen sein, er spielte in den folgenden Jahren in der *ORF-Bigband* und im Mainstream-Club *Jazzland* in traditionsorientierten Formationen wie der – später von ihm geleiteten – *Printers Jazzband* (mit der er noch 1972 gemeinsam mit Ben Webster konzertierte[1]) sowie der *Teddy Ehrenreich Bigband* oder Gruppen um Saxophonist Christian Plattner. Ab 1974 unterrichtete er auch am *Konservatorium der Stadt Wien*[2], deren Bigband er lange Jahre leitete, heute ist er zudem am Jazzinstitut der Grazer Musikuniversität als Ordinarius für Jazztheorie, Arrangement und Komposition tätig.

Mit der Einladung der RAU zum 13. Jazzfestival in Ljubljana kamen die Wiener Avantgarde-Improvisatoren zu ihren Auslandsdebüt. In Sextettbesetzung beschlossen Novotny und Co. am 11. Juni 1972 als letzte von vier Gruppen den letzten der vier Veranstaltungstage – und damit ein mit internationaler Prominenz (Mr. Acker Bilk, Klaus Doldinger, Charles Tolliver, Bill Evans etc.) aufwartendes Großereignis in der slowenischen Hauptstadt. Fritz Novotny:

> *„Das ist zustande gekommen über Alexander Skalé, auch durch Melita Geršak, die Freundin von Malli, die ja im* Radio Television Ljubljana *Jazzsendungen machte* [u. a. über die MoUJ; Anm.]. *Die Melita Geršak hat dann dem Skalé gesagt: ‚Die* Reform Art Unit *muß runter!', weil ja die* Masters *damals nur mehr hie und da [existent] waren."*[3]

Während Mitterbauer, Novotny und Smekal im Zuge der Vorbereitungssession in Ljubljana unvermittelt Kontakt mit dem amerikanischen Saxophonisten J. R. Monterose knüpften, der – wahrscheinlich mit Horace Parlans Gruppe am Festival zugegen – am Sopran einstieg[4], gelang mit dem RAU-Open-Air-Konzert im *Theaterhaus* nach Einschätzung des Leaders kein großer Wurf: *„Ich habe keinen Flötenkoffer [mit]gehabt, die Musik war ja aufgebaut darauf. Ich habe den Flöten- und den Pfeifenkoffer verwechselt [gehabt] (...). Das ganze musikalische Konzept war geschmissen. Dann hat der Ram Chandra die Sitar (...) 20 Minuten lang um Mitternacht gestimmt und repariert mit Kombizange. Das war nicht sehr lustig."*[5]

Das Konzert lässt sich auf der MC *Reform Art Unit live in Ljubljana* (RAU 1004) nachhören; der auf diese Weise gewonnene Eindruck bestätigt Novotnys Unzufriedenheit. *Motion In Motion*, so das Motto des Konzerts und der Titel des rund 40-minütigen, auf der MC-Hülle Novotny zugeschriebenen Stücks (vgl. die Formulierung *„Bewegung in der Bewegung"* im Novotny-Interview von Claus Pack 1969), beginnt tatsächlich mit einer rund dreiminütigen Präambel, die Chandra offenbar für das Stimmen seines Instruments benötigte, und die – in der klassischen indischen Musik nicht ungewöhnlich – nahtlos in den Improvisationsteil übergeht. Archaisch wie auf *Darjeeling*, jedoch diffuser, anarchischer und aufgrund der unzulänglichen tontechnischen Qualität der Aufnahmen noch schwerer durchhörbar, wird hier drauflosmusiziert. Generell wirkt die Musik demgegenüber stärker solistisch orientiert, wiederholt ist nach Quasi-Soli Zwischenapplaus zu vernehmen. Die „mollpentatonische" *Raga*-Basis des *Darjeeling*-Konzerts bleibt erneut das gesamte Stück hindurch unangetastet.

Trotz heftiger Beifallsbekundungen durch das Auditorium am Ende spricht denn auch die einzige aufgefundene deutschsprachige Festivalrezension im *Jazzpodium* davon, dass die RAU als letzter Programmpunkt, nach den *Johnny Thompson Singers*, einen schweren Stand hatte und dass *„ihre leise Musik, die indische Klänge mit meditativer Free-Jazz-Methode zu verbinden sucht, (...) an diesem Abend allerdings auch nicht sonderlich inspiriert [war]"*[6]. Der Rezensent des *Jazz Forum* konnte das Konzert aus terminlichen Gründen nicht mehr mitverfolgen, fand die RAU aber immerhin eine Erwähnung wert.[7]

Gleichsam auf dem Rückweg aus Ljubljana kam die RAU zu weiteren Konzertehren. Im Rahmen des umfangreichen musikalischen Begleitprogramms der zum vierten Mal veranstalteten *Woche der Begegnung* in Klagenfurt fanden sich die Freiimprovisatoren in einem Doppelkonzert mit dem Wiener Komponisten Dieter Kaufmann (* 1941), seit 1970 Leiter des *Lehrgangs* (später: *Instituts*) *für Elektroakustische Musik* an der Wiener Musikhochschule, wieder. Giselher Smekal hatte diesen Auftritt über seine Kontakte zur österreichischen Sektion der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* (IGNM) ermöglicht. Die zum *Nachtstudio* umfunktionierte Galerie des Klagenfurter *Stadthauses* fungierte an jenem 12. Juni 1972 ab 22 Uhr als Uraufführungsbühne für Kaufmanns Monodrama *Spiegelstimme*[8], im Anschluss daran lieferte die ursprünglich als Quartett – ohne Mitterbauer und Michlmayr – angekündigte RAU ihre akustische Visitenkarte ab. Ein knapp 20-minütiger Konzert-Ausschnitt wurde 18 Jahre später unter dem Titel *Klagenfurt Motions* ebenfalls auf der *Live in Ljubljana*-MC der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Laut *Kleine Zeitung „erging sich anfangs Giselher Smekal im abgestandenen Jugendwerk ‚Statisches aus 1964', woran sich die Improvisation im Free-Stil schloß"*[9]. Bedeutung in puncto Öffentlichkeitswirksamkeit kam jenem Auftritt neben den zahlreichen printmedialen Reaktionen, vor allem in Kärntner Periodika[10], primär aber durch die Tatsache zu, dass der ORF das *Nachtstudio* einen Monat später, am 13. Juli 1972, spätabends im Hörfunkprogramm *Österreich 1* ausstrahlte. Auch sollte sich der dergestalt geknüpfte Kontakt zu Dieter Kaufmann zukünftig wiederholt als nützlich erweisen. Bedeutung in anderer Hinsicht kam dem Klagenfurter Konzert insofern zu, als ein knapp 15-jähriger Schüler im Publikum saß, der sich an den starken Eindruck, den dieses Konzert auf ihn hinterließ, noch heute erinnert. Sein Name: Wolfgang Puschnig.

> *„Ich kann mich an das Konzert erinnern, es war ein Erlebnis für mich. Ich habe zwar überhaupt nicht kapiert, was sich da abspielt, es war natürlich irgendwie einfach ein Chaos. Ich habe damals auch keine Ahnung von irgendwelchen Jazz-Stilistiken gehabt, aber es war ein angenehmes Chaos, es hat mir gut gefallen. Vor allem haben die ja damals diesen Sitar-Spieler dabei gehabt, und in dem Alter damals war ich auch total [neugierig] auf indische Musik ..."*[11]

Während die RAU also mit diesen immer noch wenigen, aber sehr publicityträchtigen Events unübersehbar eigene Wege ging, endete das Jahr 1972 mit dem letzten wirklichen Doppelkonzert der Wiener Jazz-Avantgarde. Am 22. November, knapp einen Monat nach Ausstrahlung des *Jazz-Workshops*, zelebrierten das *Masters*-Quintett und das RAU-Sextett

Kunst in der Kassenhalle in der Wiener *„Z"-Zentrale*. Ein letztes Mal trat Claus Pack als Rezensent eines Konzerts einer der Formationen in Erscheinung: *„Das Konzert war ein voller Erfolg; mit Recht, denn die ‚Reform Art Unit' bot vor der Pause eine einzige lange Improvisation, die sich gewissermaßen um die faszinierende Musik ihres indischen Mitgliedes, des großartigen Sitar-Spielers Ram Chandra, gruppierte, der im klassischen Sitarstil eine Musik rein religiöser Versenkung spielte. Sie fügte sich ausgezeichnet in das Konzert der Gruppe ein, das eher ein kontemplatives, intensives und dem* [sic!] *östlichen Folklore aufgeschlossenes ist."*[12] Durchwegs positiven Unterton trugen auch die kurzen Erwähnungen der RAU in den Konzert-Berichten von *AZ*[13] und *OÖN*[14].

Auch das Jahr 1973 brachte drei RAU-Konzerte in repräsentativem Rahmen. Novotny hatte seine Formation im Konzertzyklus *Frische Musik International* platzieren können, den die *Jeunesses musicales* in der Saison 1972/73 im *Wiener Konzerthaus* veranstaltete. Zeitgenössische Kompositionen (Ensembles *Musique Vivante*, *Kontrapunkte* u. a.) wurden dort in erste Linie präsentiert, jedoch auch klassische japanische Biwa- und Kabuki-Musik und eben Freiimprovisiertes: Am 10. Jänner 1973 bestritt das RAU-Sextett mit dem Beinamen *The Indian-Austrian Music Ensemble* das 4. Konzert der Abonnementreihe. Die Performance unterteilte sich laut Programmblatt in fünf Parts diverser Stildemonstrationen: *„New Folk"* (Novotny, Malli), *„Free Jazz"* (Mitterbauer, Novotny, Michlmayr, Malli), *„Raga"* (Chandra), *„Musica Nova"* (Smekal, Mitterbauer, Michlmayr) und *„Free Music"* (Sextett) sollten an jenem Abend erklingen, ein Programm, das einer Zerlegung der RAU in ihre Bestandteile, sprich: die unterschiedlichen stilistischen „Roots" der einzelnen Musiker, gleichkam. Diese dramaturgische Konstruktion schien jedoch nicht unbedingt den Zuspruch des Publikums gefunden zu haben, wie die einzige erreichbare Konzertrezension in der *Volksstimme* zeigt:

> *„Fragwürdig und überholt wirkte der Versuch Giselher Smekals, mittels einer Musikclownerie Kritik am etablierten Konzertgeschehen zu üben. Lustlos gespielter Free Jazz und ein allerdings ausgezeichneter Sitar-Vortrag sollten Aufschluß über die musikalischen Intentionen der Gruppe geben. Der zweite Teil bewies bloß, wie schwierig das Zusammenspiel zwischen einem durchaus europäischen Instrumentarium und der einer völlig anderen Musiktradition entstammenden Sitar ist."*[15]

Aufgrund des geringen Besucheranklangs des Konzerts, aber auch des gesamten Konzertzyklus blieb eine derartige Einbindung der RAU eine Eintagsfliege. *Frische Musik International* gab's schon in der Saison 1973/74 nicht mehr.[16]

Organisatorisch gekoppelt war jenes Konzert mit einem weiteren *Jeunesse*-Auftritt der RAU am 13. Jänner im *Kaiser-Leopold-Saal* der *Alten Universität* Innsbruck im Rahmen des zehnwöchigen Performance-Reigens *Musik unserer Zeit*, veranstaltet vom Tiroler *Forum für aktuelle Kunst*. Der Programmablauf dürfte mit dem des Wiener Konzerts identisch gewesen sein.[17]

„Die Reform Art Unit wird in diesem Sommer auch in Deutschland zu hören sein: u. a. wurde sie zum New Jazz Meeting nach Altena und zu den Heidelberger Jazztagen eingeladen. Hin und wieder wird das Sextett noch durch den Flügelhornisten und Trompeter Franz Koglmann erweitert. Die Gruppe kann im Mai und Juni gebucht werden über Fritz Novotny", konnte man im Februar 1973 im *Jazzpodium* lesen.[18] Ein neuer Qualitätssprung im Werdegang der RAU schien sich anzukündigen: der Einstieg in Europas größte Jazzfestivalszene und bedeutendsten Tonträger-Absatzmarkt Westdeutschland, selbst Heimat zahlreicher der interessantesten Protagonisten frei improvisierter Musik. Und ein neuer Name war erstmals in Zusammenhang mit der RAU genannt worden: Franz Koglmann. Er, der beim *Arkadenhof*-Konzert der Novotny-Gruppe im August 1970 erstmals der Wiener Jazz-Avantgarde anhörig geworden war, war im Jahr darauf über Fritz Kotrba in deren Kreis eingeführt worden. Der Kontakt zur RAU blieb vorerst verbaler Natur. Beim TV-Workshop mit Mantler und Bley im Jänner 1972 war Koglmann als Zuhörer mit dabei, am 9. März 1972 partizipierte er gemeinsam mit Malli, Mitterbauer und Novotny erstmals nachweislich aktiv an einer der RAU-Sessions im *Künstlerhaus*.[19] Sporadisch tauchte er auch weiterhin bei den informellen Improvisationstreffen der *„Reformer"* auf, so auch im März 1973 im IKZ, das wieder verstärkt aufgesucht wurde, nachdem der *Künstlerhaus*-Kellerraum nach dem Auftritt in Ljubljana nicht mehr als Probendomizil zur Verfügung stand.[20] Im Gegensatz zu den *Masters* sollte Koglmann, der im April 1973 seine Debüt-LP *Flaps* aufnahm, ein Gastspiel in der RAU nicht versagt bleiben.

Das Engagement bei den *Heidelberger Jazztagen* zerschlug sich, nicht jedoch die mittels Demokassetten-Sendung Novotnys erwirkte Einladung auf die sauerländische Ritterburg von Altena, wo am 23. und 24. Juni 1973 das *4. Internationale New Jazz Meeting* abgehalten wurde (1974 entsprechend dem neuen, nahe gelegenen Veranstaltungsort in *Jazzfestival Balver Höhle* umbenannt). Das Programm dieses renommierten Forums für avancierte, im Besonderen frei improvisierte Klänge war mit prominenten Namen gespickt: Gunter Hampels *Galaxie Dream Band*, Albert Mangelsdorff, das tschechische *Tandem* Jiří Stivin/Rudolf Dašek, Terumasa Hino, *Anima* (wie sich *Anima Sound* mit Friedrich Gulda nun nannten) fehlten neben vielen anderen nicht. Die *Reform Art Unit* reiste in Septettbesetzung an, die Stamm-Mannschaft wurde durch Franz Koglmann verstärkt. Im Programmfolder als *„auf der Wellenlänge von Carla Bley"* musizierend angekündigt, betraten die Wiener als zweite Band des Festivals, nach dem Bassklarinettentrio Willem Breuker/Gunter Hampel/Jef Sicard und unmittelbar vor einem Soloauftritt Alexander von Schlippenbachs, am 23. Juni die Bühne. Als sie nach absolviertem Set, in dem Walter Malli erstmals im RAU-Kontext sein Sopransaxophon zum Einsatz brachte[21], selbige wieder verließen, hatten sie die große Chance, die dieser Auftritt bot, vermutlich im wahrsten Sinn des Wortes „verspielt". Er sollte für relativ genau 14 Jahre das letzte Auslandsgastspiel einer Novotny-Gruppe gewesen sein.

„Die Reform Art Unit hatte die weite Reise aus Wien nicht gescheut, um hierzulande zu zeigen, was man bei ihnen unter neuem Jazz versteht. Liegt es nun daran, daß sie sich

dort in einer gewissen Isolation befinden und auch relativ wenig spielen: Ihr Konzept wirkte verkrampft und auch der Versuch, Volksmusik ironisch zu verfremden, war nur in der Idee humorvoll. Der Inder Ram Chandra mit seiner Sitar konnte da auch nichts hinzufügen und wirkte eher wie ein Fremdkörper, lediglich die Trompeter Franz Koglmann und Sepp Mitterbauer konnten dem New-Jazz-Fan gefallen", resümierte Peter Rudolv im *Jazzpodium* seine Eindrücke.[22]

In anderer Hinsicht konnte die RAU hingegen einen unerwarteten Zugewinn verbuchen. Während Fritz Novotny bereits am Sonntag die Heimreise antrat, schlossen Mitterbauer, Malli und Koglmann[23] überraschend Bekanntschaft mit einem an diesem Tag mit einer Pariser Großformation in Altena gastierenden Österreicher: Es handelte es sich um den Wiener Josef Traindl, der als Mitglied der elfköpfigen *Machi Oul Big Band* des exilchilenischen Pianisten Manuel Villaroel den zweiten Festivaltag eröffnete. *„Bei der Machi Oul Big Band war ich, solange sie existierte, von '71 bis ca. '77"*, erinnert sich der Posaunist.

> *„Jeder hat sich ein bisschen an der Organisation beteiligt, ich als einziger Deutschsprachiger habe 1973 ein Festival in Deutschland ‚aufgerissen', in Altena, woraus später das* Jazzfestival Balver Höhle *entstand. Dort habe ich die* Reform Art Unit-*Musiker und Franz Koglmann kennen gelernt, und zwar bei der Gelegenheit, als sie mit Jef Sicard, einem unserer Saxophonisten, auf englisch zu konversieren versuchten. Bei genauerem Hinhören bemerkte ich, dass diese Leute untereinander Wienerisch sprachen, worauf ich nicht umhin konnte, mich einzumischen und ihnen die Kommunikation zu erleichtern. Von da an trafen wir uns bei meinen Wien-Besuchen des Öfteren zu Sessions und Gedankenaustäuschen nebst einigen Gläsern Wein – ich spielte mit Harun Ghulam Barabbas'* Athanor, *als Gast in der* Reform Art Unit *und in verschiedenen Formationen mit Franz Koglmann und Walter Malli."*[24]

3.3.2.3.8. *„Geräusche aus Natur und Technik"* – Exkurs zu Fritz Novotnys musikalischer Philosophie

In der *Jazzpodium*-Ausgabe vom März 1973 war ein Artikel Fritz Novotnys abgedruckt, dessen Titel *Jetztmusik* und Inhalt Rückschlüsse auf die musikphilosophische und -ästhetische Basis des RAU-Leaders zuließen.[1] Durchwegs eigenwillig, jedoch argumentativ nachvollziehbar bricht Novotny, der sich als *„Musiker, dem Avantgarde nie ein Schlagwort, sondern stets ausschließlich (...) Ausdruck tiefster Empfindung war und ist"*, beschreibt, der frei improvisierten Musik im Allgemeinen und der Musik seiner RAU im Besonderen darin eine Lanze:

> *„Wenn man beim offenen Fenster Platten hört, mischen sich auf wunderbare Art Vogelgezwitscher, Hundebellen, Autogeräusche, Straßenkehren, Passantengespräche, das Klingeln des Telefons oder der Wohnungstür, vielleicht auch noch ein Familiengespräch mit dem gerade spielenden Ensemble (...). Der Egoist will meist nur die Platte*

hören, vielleicht aber auch einen Hintergrund schaffen, der neben dem Alltagsgespräch ebenso vertraute Rhythmen und Melodien beinhalten soll. Hier wird unbewußt eine Realität akzeptiert, die man dann bei der spontanen Aufführung einer Improvisationsgruppe eventuell als entartete Musik bezeichnet."

Der Versuch einer sehr subjektiv formulierten, fünf Kategorien umfassende Typologie von (frei) improvisierenden Musikern schließt an, wobei *„der schöpferische Folkloremusiker, der sich da beispielsweise aus Ziegeln ein Vibraphon baut oder eine Baumstammtrommel, ein Gerümpel-Perkussionsinstrument, sich seine Blasinstrumente formt und sich freut, wenn man damit nicht nur neu klingt, sondern auch ernsthaft eventuell mit anderen Komponisten oder Musikern mit diesem neuen Material arbeiten kann"*, als Idealtyp präsentiert wird. Unausgesprochen ist klar, dass sich Novotny dieser Spezies zugehörig fühlt.

Ein *„Aufruf an Zuhörende und Künstler"* beendet den Text: *„Gehe in die Industrie und Werkstätten und höre Maschinen"*, fordert der RAU-Leader. Und weiter: *„Fahre mit den Fischern oder mache mit Bergsteigern eine Tour* [Letzteres ein Novotny'sches Hobby; Anm.]. *(...) Wenn man dieses und ähnliches unternimmt, lernt man die Vielfalt von Melodien und Geräuschen in Natur und Technik [zu] unterscheiden. Wenn Du Musiker bist, kannst Du diese Dinge umsetzen und in Dein Spiel integrieren, als Hörer werden Dir viele komplizierte Dinge einfacher erscheinen."*

Mit *„Musik aller Zeiten und Völker"* hatte Fritz Novotny sein holistisches Konzept bereits 1969 umschrieben, obiges Zitat führte nun erstmals tiefer in seine musikästhetische Gedankenwelt: Der Ansatz, jegliche Art von bewusst wahrgenommenem Sound, Klang, Geräusch als Musik zu begreifen, korrespondiert auffällig mit grundlegenden Anliegen John Cages, wiewohl Novotny von diesem 1973 kaum mehr als den Namen kannte. Jeder Klang wird demnach zum autonomen, singulären akustischen Ereignis, wobei irrelevant ist, in welcher Absicht er hervorgerufen wird. Auch für Novotny könnte man sagen: Den nicht intendiert oder „zufällig" generierten, daher nicht semantisch „beladenen" Akustika (siehe Cages Pausenkomposition *4'33"*), die sich damit auch der – gerade in der Improvisation omnipräsenten – Klischeebildung entziehen, gilt das Hauptohrenmerk. Somit auch verstärkt dem statischen Klangzustand, weniger der diskursiven akustischen Information; dem Einzelereignis, nicht dem Zusammenhang. Dies jedoch rückt Novotny a priori nahe an die musikalische Kontemplation: Musik und Meditation verbinden sich bei ihm zu einem untrennbaren Ganzen. Den nah- bis fernöstlichen Musikkulturen kommt er auf diese Weise näher als durch direkte melodische oder rhythmische Übernahmen.

Ein wesentliches Charakteristikum der Novotny'schen und damit auch der RAU-Musik liegt hier begründet: der sich zunehmend erweiternde aerophone und percussionistische Multiinstrumentalismus. Das Jonglieren mit Klangfarben, Sound-Schattierungen, Timbre-Schichten war und ist zentrales Anliegen, weniger das epische Fortspinnen bestimmter melodischer Partikel. Novotnys Instrumentenarsenal ließe sich aus diesem Grund mit den Registern einer Orgel vergleichen, ist deshalb als essenzielle musikalische Gesamtheit zu betrachten, und nicht als periphere Erweiterung des Hauptinstruments Sopransaxophon.

Dementsprechend sekundär ist auch Novotnys begrenztes technisches Vokabular auf den einzelnen Instrumenten. Derselbe emotionale Inhalt, meditative Ruhe oder – im größtmöglichen Kontrast – explosive Energie wird in kaleidoskopartig szintillierenden Klangfarben illuminiert.

Der Instrumentenwechsel hat freilich noch eine andere Funktion: jene der fruchtbaren Irritation der Mitmusiker, des Konterkarierens von vorhersehbaren Gruppenprozessen und somit des Auflösens von interaktiven Routine-Verfestigungen.

„Ich war der einzige, wirklich lebendige Kontrapunkt. Als Mitterbauer immer jazziger wurde und phasenweise eine reine Cherry-Davis-Mischung im Solo hingelegt hat, ging ich zum Glockenspiel und habe unheimlich provokant gespielt, als würde ich eine Küchenlade aufräumen. Das hat ihm sehr bald diese Jazzartigkeit abgewöhnt. (...) Und das siehst du dann auch später (...), daß ich an den unmöglichsten oder gerade an den jazzartigsten Stellen von Koglmann, Mitterbauer, Traindl (...) mit diesem Glockenspiel und anderen Glocken wirklich hineingestört habe, aber nur kurz und dann wieder zart ‚begleitet' habe mit ‚richtigen' Noten. Dann hat sogar der unterkühlte Koglmann am Flügelhorn eine Attacke geritten, er war plötzlich anders."[2]

Gemahnt Novotnys Multiinstrumentalismus an jenen der Mitglieder des *Art Ensemble of Chicago*, so ist er doch mitnichten von ihnen inspiriert; beeinflusst haben ihn diesbezüglich vielmehr Yusef Lateef sowie der New Yorker Free-Jazz-Saxophonist Giuseppi Logan, wie der Wiener selbst zu Protokoll gibt.

Untrennbar verbunden ist Novotnys Ästhetik und Praxis des Multiinstrumentalismus und der Simultanität heterogener Klänge freilich auch mit außermusikalischen Faktoren, mit solchen einer distanzierten, ironischen Weltsicht im Allgemeinen, wie mit bestimmten literarischen und bildnerischen Anregungen im Besonderen. Novotny bestätigte diese bereits 1985 gegenüber Manfred Winter:

„Bei mir hat sich diese Vorliebe für möglichst viele unterschiedliche Instrumente durch meine Beschäftigung mit anderen Kunstsparten entwickelt. Durch die Beschäftigung mit bildender Kunst und Literatur vor allem. Bei Hermanovsky-Orlando etwa können die verschiedensten Bilder ohne erkennbaren roten Faden wechseln. (...) Dieser Irrwitz war der Anlaß für meine Bestrebungen, viele Instrumente zu haben, etwas anklingen zu lassen am Saxophon, dann eine Glocke zu Boden fallen zu lassen, auf einer Trompete weiterzuspielen und – ganz zusammenhanglos – auf der Blockflöte weiterzuspielen, so etwas hat mich von Anfang an fasziniert."[3]

Im Interview mit dem Autor führt er weiter aus:

„Die Inspiration liegt natürlich zwischen [James Joyce] und Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Beim Herzmanovsky wird oft die unwichtigste Szene zur wichtigsten; (...) diese [Karl-]Valentinsche Haltung des Herzmanovsky in der Kritik unserer sogenannten unantastbaren Bürger war für mich wichtig, und hat mir auch den Witz (...) verliehen, auch mit einer gewissen Heiterkeit absurde Klänge in die Musik einzuführen. Solange ich ein Glockenspiel oder irgendwelche Beckenschläge untergebracht habe,

war ja die Geschichte in einem normalen, regulären Konzert auch musikalisch irgendwie für mich vertretbar. Wenn ich aber dann begonnen habe, zu einem Sitar-Solo einen ehemaligen Teddybäreninhalt brummend am Mikrophon zu verwenden oder mit einer Maultrommel sehr läppische Dinge völlig exzentrisch unterzubringen, da gehört auch jene Skurrilität und jener Humor der Herzmanovskyschen Art dazu, daß man sich das überhaupt traut. (...) Das heißt, das ungewollteste Instrument mit der ungewolltesten Klangaussage kann dann das völlig richtige sein."[4]

Der Kreis schließt sich. James Joyce (1882–1941), auf dessen *Ulysses* sich Novotny wiederholt bezog, sowie Fritz von Herzmanovsky-Orlando (1877–1954), der – wie Albert Paris Gütersloh eine künstlerische Doppelbegabung als Schriftsteller *(Der Gaulschreck im Rosennetz)* und Maler – zeit seines Lebens mit berüchtigtem Humor ein sarkastisch-karikierendes Bild der (post)monarchischen österreichischen Gesellschaft zeichnete, standen für die Qualität existenzialistischer Alogik, die theoretisch wie auch in der Praxis dem oben formulierten Postulat eines holistischen Klang-Denkens, das auch Nichtintendiertes, Zufälliges integrierte, nahe kam. Multiinstrumentalismus, Klangorientiertheit und musikalische (Selbst-)Ironie waren eng verzahnte, grundlegende ästhetische Facetten der Musik Fritz Novotnys und damit – teilweise – auch der RAU. Womit auch eine wichtige Differenz zur Musik der MoUJ – Stichwort: simultane Schichtenbildung – feststeht: Autonome Strukturen können, müssen aber im Falle der RAU nicht entstehen; auch das scheinbar Unwesentliche, auch einzelne Klänge, akustische Farbspritzer ohne eigenen Ausdruckswert, werden ins Spielgeschehen geworfen, um in diesem aufzugehen. Eine liberale Klang-Ästhetik des instrumentalen Laisser-faire spricht allem Erklingendem Berechtigung zu, da sie alles nur als verschiedene Facetten ein und desselben Klang-Kosmos sieht. Zweierlei findet hier seine Begründung: das für den Autor bestehende Faktum, dass die RAU ihre Umwelt im Laufe der Jahre aufgrund völliger Unvoreingenommenheit gegenüber spontanen musikalischen Prozessen um spannende Musik bereichert hat, wie auch der Umstand, dass dieselbe Gruppe den hohen Risken jener Musikästhetik zuweilen Tribut zollen musste und mitunter die Grenze zu Beliebigkeit und Belanglosigkeit überschritt.

3.3.2.3.9. 1973–1975: Ein *Musikprotokoll*-Auftritt und viele, viele Sessions – Günther Rabl

„Es war nicht so, daß wir weniger in der Öffentlichkeit gestanden wären. Es war so, daß die Auftritte zuerst im kleineren Rahmen waren, dann die Auftritte immer größer und die Gagen immer höher geworden sind, und das hat natürlich mit sich gebracht, daß wir so billige Geschäfte nicht mehr angenommen haben. Das war die Strategie damals, und dann waren natürlich auch weniger Auftritte da", kommentiert Mitterbauer[1] das plötzlich aufgerissene Karriereloch. Die überraschende eineinhalbjährige Konzertpause nach dem Auftritt in Altena erweckte den Anschein, das *Masters*-Syndrom würde auch auf die RAU über-

greifen. Im Gegensatz zu Barabbas & Co. blieben die Novotny-Mannen zumindest unter der Oberfläche sehr aktiv. Die Session-Küche brodelte weiterhin. Nach dem Ende der Meetings im *Künstlerhaus* zog man sich für kurze Zeit erneut in die Privatwohnungen zurück, ab August 1973 avancierten im Besonderen die heimatlichen vier Wände der deutschen Gitarristin Ingrid Fessler zum Mittelpunkt der Ex-tempore-Sitzungen. Auch Richard Pechoc und Horst Brückl ließen sich dort zuweilen blicken[2]; am 8. September 1973 jamte Fritz Novotny in einem Jazzlokal (VIII., Lederergasse 17) wieder einmal mit Leszek Zadlo und seinen Bandmitgliedern Peter Ponger, Dieter Feichtner und Gerhard Herrmann.[3] Im Dezember wurde man auf der Suche nach einer neuen Sessionlokalität fündig: Zumindest einmal wöchentlich wurde ab diesem Zeitpunkt in einem Probenkeller nahe dem Prater (II., Ausstellungsstraße 7) musiziert, Fessler, Koglmann, Zadlo, aber auch Barabbas und Pechoc zählten hier neben den regulären RAU-Mitgliedern wiederholt zu den Anwesenden.[4] Schon im Februar 1974 allerdings gaben die RAU-Musiker jenes Domizil zugunsten einer neuen, nun tatsächlichen „unbegrenzten" Sessionfazilität auf: Man übersiedelte an den östlichen Stadtrand Wiens, nach Hirschstetten (XXII. Gemeindebezirk), wo anfangs eine Scheune, später ein Zivilschutzbunker auf dem Schrottplatz-Gelände der Firma *Baumann* den schrägen Experimenten Zuflucht boten. Erneut mischte sich Franz Koglmann unter die Teilnehmer der relativ konstant zwei Mal wöchentlich stattfindenden Improvisationstreffen, auch Fritz Kotrba war im März 1974 erstmals seit einer *Künstlerhaus*-Session im Dezember 1970 wieder dabei; Barabbas, die primär in der Pop-Szene tätige Schlagzeugerin Angela Berann[5], Ram Chandra, Albert Misak, Markus Pillhofer (an Tenorsaxophon und Piano), Herbert Rainer und der norwegische Geiger und Percussionist Eli Rösegg waren bis April neue Partizipanten.[6] Ab dem 23. dieses Monats jamten Kotrba, Malli, Mitterbauer, Novotny und Smekal regelmäßig zumindest wöchentlich in Duo- bis Quintettbesetzung. Die letzte Eintragung in Novotnys Notizbuch datiert vom 14. Juni 1974.[7] Dass indessen den ganzen Sommer über geprobt wurde, beweist ein erhaltener Sessionmitschnitt vom August 1974, auf dem auch Koglmann und Brückl zu hören sind. Mit dem Hirschstettner Alteisenplatz hatte die RAU endlich wieder ein langfristiges Session-Basislager zur Verfügung. Es sollte bis zur Jahreswende 1977/78 Heimstätte bleiben.[8]

Dermaßen instrumental „fit" geblieben, konnte die *Reform Art Unit* im Oktober 1974 mit mehreren Konzerten wie Phönix aus der Asche steigen. In der September-Ausgabe des *Jazzpodium* sah sich die Gruppe mit der für die Monatsmitte geplanten Veröffentlichung ihres neu aufgenommen Albums *Darjeeling News* angekündigt. Zudem arbeiteten die Musiker – so die Meldung – gerade *„an einem Film von Fritz Novotny mit dem Titel ‚Bewegung in der Bewegung'"*. Und weiter: *„Am 5. Oktober spielt die RAU im Theater am Kornmarkt in Bregenz, am 11. 10. im Rahmen des Steirischen Herbsts bei Straßenkonzerten in Graz und am 12. 10. im Grazer Orpheum."*[9]

Die angeführten Konzerttermine waren das Einzige, was an dieser Meldung Hand und Fuß hatte. Der Novotny-Film dürfte vorerst über das Stadium eines Wunschtraums nicht hinausgekommen sein und wurde erst zwei Jahre später in anderer Form realisiert; die LP

Die *Reform Art Unit* mit einem prominenten Gast beim *steirischen herbst* in Graz, 11. Oktober 1974 (Straßenkonzert am Hauptplatz). V. l. n. r.: Walter Malli (Schlagzeug), Fritz Novotny (Sopransaxophon), Peter Kowald (Bass). Foto: Peter Hermann.

Darjeeling News hingegen erschien niemals. Möglicherweise handelte es sich dabei um den Plan, die Aufnahme aus Graz unter diesem Namen, mit dem offensichtlich an das Debüt *Darjeeling* angeknüpft werden sollte, zu veröffentlichen.[10]

Immerhin blieben also die Konzerte. Der Auftritt am anderen Ende Österreichs, im Bregenzer *Theater am Kornmarkt*, machte am 5. Oktober, einem Samstag, den Anfang. Fünfeinhalb Jahre nach seinem letzten RAU-Engagement beim *8. Österreichischen Jazzfestival* im *Wiener Konzerthaus* war Fritz Kotrba, diesmal an Congas und Percussion, wieder mit von der Partie; Ram Chandra, Malli, Mitterbauer, Novotny und Smekal ergänzten das Sextett. Michlmayr war für sämtliche Oktober-Konzerte vorgesehen gewesen, sagte jedoch ab und beendete damit seine RAU-Mitwirkung; der Auftritt in Altena im Juni 1973 avancierte nachträglich zum Abschiedskonzert des Bassisten.

„Zahlreiche Abgänge von Zuhörern zeigten an diesem Abend, daß das überdurchschnittlich jugendliche Publikum stark überfordert war", protokollierte der Rezensent der *Vorarlberger Nachrichten* in seinem mit *Ein Aufbruch zu neuen Erfahrungen* überschriebenen Konzertbericht[11]: Offenbar im Gegensatz zum Auditorium erwiesen sich die Medien der RAU-Musik gegenüber aufgeschlossen. Auch wenn man andernorts resümierend von *„ein paar guten Musikern, aus verschiedenen Musikrichtungen zusammengewürfelt, in einer schlechten Gruppe"* sprach[12], fielen die Urteile differenziert bis freundlich aus. Kriti-

siert wurde vor allem die mangelnde Integration der Sitar, die dadurch wie ein Fremdkörper gewirkt hätte.

Das Gastspiel in Bregenz war nur der Vorgalopp zum großen Event des Jahres 1974, einem der wichtigsten in der Geschichte der Wiener Free-Jazz-Avantgarde: RAU, MoUJ und das Koglmann-Lacy-Quintett waren ins Programm des *Musikprotokolls* im *steirischen herbst* aufgenommen worden. Erstere Formation sah sich im Programmheft mit Karl Anton Fleck angekündigt, der in dieser Zeit mit *Malli's Free Samba Bassoonery* wieder an die Öffentlichkeit trat, aber niemals – auch an diesem Termin – mit der RAU konzertieren sollte. Als Fritz Novotny nach dem Bregenzer Konzert offenbar einen Bassisten in seiner Gruppe vermisste, griff er zum Telefon und wählte die Nummer des damals im Albert-Mangelsdorff-Quintett tätigen Buschi Niebergall, die er vermutlich im *Jazzpodium* gelesen hatte. Das Resultat war ein erfreuliches:

> *„Er sagte: ‚Ja, Fritz, die* Reform Art Unit *ist mir ein völliger Begriff. Es wäre mir eine Ehre, da mitzuspielen, aber ich kann nicht, ich habe mit dem Albert einen Job. Ruf doch bitte hier mal Peter Kowald an, ich geb' dir seine Nummer.' Anruf bei Peter Kowald, ich sagte ihm (...): ‚Übermorgen, beim* steirischen herbst *in Graz, da brauche ich sicher einen Bassisten. Du kannst frei spielen, obwohl ein indischer Musiker dabei ist. (...)' Sagt der Peter Kowald: ‚Nee, ich sag' nur schnell mal der Familie ‚Tschüß!', packe meine Baßgeige ein und fahre sofort los. Wenn ich schon das Geld nehme, bin ich auch bei den Straßenkonzerten dabei.' Er ist die ganze Nacht und den Tag durchgefahren, ist in Graz angekommen, (...) und hat schon das erste Straßenkonzert mitgespielt."*[13]

Ehe sich's die RAU-Mannen versahen, stand einer der Protagonisten nicht nur der deutschen frei improvisierenden Szene in ihrer Septettmitte. Nach den noch offiziösen Sessions in Ossiach war damit die erste tatsächliche Kooperation der Wiener Jazz-Avantgarde mit einer Magnifizenz des europäischen Free Jazz perfekt. Und Kowald und die Wiener harmonierten bestens, bereits am 11. Oktober in den Straßenkonzerten vor dem Hauptgebäude der Grazer Universität (10 Uhr) und am Hauptplatz (12 Uhr), ebenso am 12. Oktober beim offiziellen Konzert der RAU im *Orpheum* (dem früheren *Haus der Jugend*), das um 17 Uhr den Auftrittsreigen der Wiener Gruppen eröffnete: Die MoUJ folgten um 19.45 Uhr im *Kammermusiksaal*, das Koglmann-Lacy-Quintett um 22 Uhr in der *Industriehalle* (vgl. Kapitel 3.2.2.3.5). Anhand des ORF-Mitschnitts lässt sich das Gelingen der deutsch-österreichischen Kooperation nachvollziehen. Eines der vier Stücke, Giselher Smekals *Yesterday Flowing Trough A Green Heaven*, wurde auch als Teil der 6-CD-Kompilation *Moderne in Österreich 1968–1997: 30 Jahre Musikprotokoll* veröffentlicht.

Einen überwiegend negativen Eindruck machte das Konzert offenbar auf die Presseleute. Während die *Masters* durchwegs wohlwollende Zensuren erhielten, waren die der RAU zumindest reserviert: *„Während die Masters wenigstens mit handfesten Effekten auftrumpften, verlor sich die ‚Reform Art Unit' in endlosen, kaum gegliederten und substanzarmen musikalischen Meditationen. Als besondere ‚Attraktion' hatte sie den Sitar-*

spieler Ram Chandra Mistry mitgebracht, von dem jedoch wegen der Selbstvergessenheit, mit der die Gruppe ihre Instrumente bearbeitete, fast nie etwas zu hören war", schrieb der Redakteur der *Wahrheit*, der steirischen Ausgabe der *Volksstimme*.[14]
In der *Neuen Kronen-Zeitung* wurde dieselbe Kritik laut, zudem „*ein mit dem Unterarm anschlagender und dem Publikum zuprostender Pianist*" (!) moniert.[15] Nicht eben zurückhaltend gab sich auch Christian Michelides in seiner Beurteilung für die *Süd-Ost-Tagespost*:

> „*Was sich als Free Jazz betitelte, war weder Jazz noch frei, sondern Namensmissbrauch. Will man den Jazz durch solch dilettantische Gruppierungen wie die Reform Art Unit als Kunstform gänzlich in Mißkredit bringen? Indische Sitarklänge wurden von arhythmischen wilden Schlagzeugbehämmerungen und Klavier-Ellenbogentechnik sowie wüstem Saxophongebläse übertönt; als Dämpfung erwarteter Kritik ließ man verkünden, wohlklingendes Zusammenspiel und Synthese der verschiedenen Musikrichtungen seien nicht beabsichtigt.*"[16]

In dieselbe Kerbe schlug auch der Berichterstatter der *Kleinen Zeitung*, dieser konstatierte jedoch immerhin als „*Glanzlichter*" Mallis Sopransaxophon-Interludien sowie „*einige subtile Dialoge von Piano und Sitar*"[17].

Nichtsdestotrotz hatte die Wiener Jazz-Avantgarde endlich wieder ein kräftiges Lebenszeichen von sich gegeben, das letzte gemeinsame von RAU und MoUJ übrigens; dieses mutete durch die ORF-Hörfunk-Ausstrahlung – in der Ö1-Sendung *Studio Neuer Musik* – der Konzertmitschnitte noch ergiebiger an.

Nach dem ereignisreichen Oktober 1974 wurde auf dem *Baumann*-Gelände weiterhin heftig gejamt, und wieder einmal erwies sich dabei die personelle Flexibilität der RAU als Prämisse für einen Innovationsschub. Gerade das Jahr 1975 sollte diesbezüglich mit zukunftsträchtigen Weichenstellungen aufwarten. Offenbar bald nach dem Grazer Auftritt schied nach Michlmayr mit Giselher Smekal ein weiteres langjähriges Mitglied von der RAU; sein durch persönliche Differenzen mit Novotny motivierter Exodus sollte im Gegensatz zu dem des Bassisten freilich nicht irreversibel sein. Am 15. März 1975[18] wurde anlässlich eines RAU-Konzerts im *Z-Club* der junge Mödlinger Komponist Bruno Liberda (* 1953) vorgestellt. Novotny hatte ihn, der an der Wiener Musikhochschule Violoncello und Komposition (bei Roman Haubenstock-Ramati) sowie seit 1973 ebendort elektroakustische Musik bei Dieter Kaufmann studierte[19], laut eigener Erinnerung nach einem Aufführungsabend junger Komponisten in der innerstädtischen *Alten Schmiede* kennen gelernt. Liberda hatte im Gespräch eigene private Improvisationsexperimente am Synthesizer erwähnt und fand sich sogleich nach Hirschstetten zu einem informellen Gedankenaustausch eingeladen.[20] Das Konzert Mitte März im *Z-Club*, das von der nunmehr zum Quartett geschrumpften RAU-Stammbesetzung (Kotrba/Malli/Mitterbauer/Novotny) plus Liberda bestritten wurde, blieb wahrscheinlich das einzige mit dem Komponisten. Wie auf einem Kassettenmitschnitt jener Performance nachzuhören ist, brachte die Präsenz des Synthesizers keine essenziellen Impulse. Liberda, dessen Motivation für die seiner Erinnerung nach nur „*drei oder vier Pro-*

ben" während Zusammenarbeit lautete, *„die (Gruppen-, Klang-)Dynamik einer Formation weitab klassischer Ensembles zu erfahren"*, und der bestätigt, dass seine Vorstellungen und die der RAU im Grunde imkompatibel waren[21], garnierte den Improvisationsprozess bloß mit ungewöhnlichen Sounds aus der akustischen Retorte. Für Bruno Liberda, heute etablierter Komponist, sollten mit Ausnahme einer kurzen, privaten Begegnung mit Dave Liebman Jahre später in New York diese Erfahrungen mit Improvisation singulär bleiben.[22] Die Lücke, die Giselher Smekal hinterlassen hatte, konnte durch ihn nicht gefüllt werden.

Von Günther Rabl lässt sich dergleichen nicht behaupten. Der Bassist, geboren am 14. Oktober 1953 in Linz, war als 16-Jähriger zum Kontrabass gekommen und hatte seit 1972 – im Jahr seines HTL-Abschlusses – in Oberösterreichs und Salzburgs Jazzszene in Konzerten und Sessions u. a. mit Allan Praskin, Mario Rechtern, Harry Klaffenböck, Bill Elgart, Dieter Feichtner, auf die partiell zurückzukommen sein wird, und als regulärer Bassist im Quartett Leszek Zadlos gespielt. Seit 1974 studierte er ebenfalls elektroakustische Musik bei Dieter Kaufmann.[23] Vermutlich tauchte er Ende März 1975 erstmals bei einem *Baumann*-Meeting auf. Novotny hatte ihn im Zuge seiner Mitwirkung an Sessions des Zadlo-Quartetts kennen gelernt, und nach einem Trio-Treffen in der Wohnung des aus Innsbruck stammenden, in Wien ansässigen bildenden Künstler und Cellisten Helmut Christian Degn (* 1948)[24], den mit Rabl eine private Duo-Kooperation verband, die beiden Chordophonisten eingeladen, mit der RAU zu jamen.[25] Während Degns Gastspiel von kurzer Dauer war[26], erwies sich die Bekanntschaft Günther Rabls als Glücksfall. In ihm fand Fritz Novotny einen echten Nachfolger für Michlmayr, nachdem eine reguläre RAU-Mitgliedschaft Peter Kowalds, die Novotny angestrebt hatte, aufgrund dessen dichtem Terminplan nicht möglich war. Rabls erste wichtige Tat für die Improvisationsgruppe war eine personelle: Ungefähr zeitgleich mit seiner ersten Mitwirkung an einem RAU-Konzert, am 26. Oktober 1975 im Theater des Wiener *Künstlerhauses*, wurden Novotny und Co. im Rahmen einer *Baumann*-Session zum ersten Mal eines Geigers namens Paul Fickl ansichtig und -hörig. Fickl hatte wie auch Novotny ab und zu das Duo Degn/Rabl zum Trio erweitert. Indem er auf Vermittlung des Kontrabassisten im November 1975 zur *Reform Art Unit* stieß, erfuhr die Gruppe ihre wesentlichste personelle Erweiterung seit 1969/70.

3.3.2.4. Einzug der Postmoderne: Die *Three Motions*-Zeit 1975–1985

3.3.2.4.1. Paul Fields und die LP *„Reform Art Unit"*

Die musikalische Sozialisation Paul Fields'[1], dessen Familienname in den 70er Jahren noch auf „Fickl" lautete, zeichnete sich durch exakt jenes Charakteristikum aus, das ab Ende 1975 auch seine (bis zum Zeitpunkt der Verfassung der vorliegenden Arbeit andauernde) Mitgliedschaft in der *Reform Art Unit* und ihren Nebengruppen prägte: Viel(st)seitigkeit. Geboren am 28. Juli 1943 im niederösterreichischen Harmannsdorf, rund 20 km nördlich von Wien, wuchs er in einem sozialen Umfeld auf, in dem Musik konstitutiver Bestandteil war. Schon ab dem vierten Lebensjahr wurde er vom Vater, einem ehemaligen k. u. k. Militärkapellmeister, im Geigen-, von der Mutter im Klavierspiel unterwiesen. 1955, nach dem frühen Tod des Vaters, übersiedelten Mutter und Sohn nach Wien, wo Fields das ungeliebte „Pflicht-Instrument" Violine am städtischen *Konservatorium* im Vorbereitungslehrgang zu studieren begann. Im Alter von 17 Jahren, nach Abschluss einer dreijährigen Lehre als Buch-, Kunst- und Musikalienhändler beim *Musikverlag Doblinger*, folgte das reguläre Konservatoriumsstudium in den Fächern Violine und Gesang.[2] Seine stimmlichen Möglichkeiten hatte der damals intensive *Staatsopern*-Besucher erst kurz zuvor auszuloten begonnen und dank musikalischer Begabung rasch entwickelt. Den Traum von der Sängerkarriere als Heldenbariton zerstörte jedoch nach nur zwei Studienjahren ein Bronchienkatarrh mit folgender Aphonie.

Zukunftsträchtiger gestaltete sich da der im Nebenfach genossene Klavierunterricht, der Fields einen uns schon bekannten, seit 1940 am *Konservatorium der Stadt Wien* unterrichtenden Herrn namens Victor Sokolowski – noch einige Jahre vor Smekal und Mitterbauer – als Instruktor beschert hatte:

> *„Dieser Sokolowski war damals im Konservatorium sehr verschrien, als Verrückter und Spinner und so. Ich habe [Bescheid] gewußt über den Ruf dieses Mannes. (...) Er war irgendwie eigentümlich und hat mich schnell mit Josef Matthias Hauer, mit der Zwölftontechnik konfrontiert. Mir hat das irgendwie zugesagt, weil ich damals schon zuhause oft statt dem Üben am Klavier quasi frei improvisiert habe. Nur: Damals habe ich nicht gewußt, daß das freie Improvisation ist. Ich habe mich hingesetzt und habe stundenlang quasi phantasiert. Aber komischerweise nur am Klavier, nicht auf der Geige, damals. Er* [Sokolowski; Anm.] *wollte, daß ich [mit der] Geige aufhöre und nur Klavier studiere. Ich habe mir gedacht, er ist schon ein komischer Kauz (...), mir war er aber nicht unsympathisch. (...) Eines Tages habe ich geglaubt, jetzt ist er wirklich verrückt geworden; da habe ich ungefähr ein halbes Jahr Klavier bei ihm studiert [gehabt]. Fragt er, ob ich jetzt eine Stunde Zeit habe, weil er möchte, daß ich nachmittags die Prüfung für die Oberstufe mache – die Unterstufe überspringe, die Mittelstufe überspringe und gleich die Prüfung für die Oberstufe mache. (...) Wir hatten noch nicht einmal etwas Gescheites gelernt. Er hat gesagt, irgendeine Bach-Invention, das*

Die *Reform Art Unit* auf dem Probengelände in Wien XXII, Hirschstetten, um 1977. V. l. n. r.: Giselher Smekal, Fritz Novotny (sitzend), Paul Fields, Sepp Mitterbauer, Walter Malli. Foto: unbekannt.

Hauer-Stück, das ich mit ihm erarbeitet habe, also quasi nach Hauerschem System – unter Anführungszeichen – ‚komponiert' habe, und [einen] Brahms-Walzer – vierhändig mit ihm – sollte ich spielen, und das wäre dann das Prüfungsprogramm. Sag' ich: ‚Ich kenne aber keine Bach-Invention.' Sagt er: ‚Na, das lernen wir gleich!' Er hat mir eine aufgeschlagen und gesagt: ‚Üben Sie das, lernen Sie das!' Da bin ich hingegangen, habe halt wollen greifen, was das ist, [da] hat er mir den Klavierdeckel zugehaut und gesagt: ‚So werden Sie's nie lernen! Erst müssen Sie's da [Handbewegung zum Kopf; Anm.] *haben, dann können Sie's am Klavier probieren.' Da ist er mit mir auf den Gang gegangen und hat gefragt: ‚Wie beginnt das Werk?' Sage ich, aha, in der linken Hand mit dem und dem Ton. Sagt er: ‚Nein. Rechte Hand: Violinschlüssel, linke Hand: Baßschlüssel, Viervierteltakt, C-Dur usw.' (...) Wir haben es am Gang theoretisch gelernt, dann sind wir raufgegangen, ich habe es gespielt, und das ist eines der wenigen Stücke, an das ich mich heute noch erinnern und [das ich] fehlerfrei spielen kann. Das kann ich wirklich inwendig. Weil er hat immer gesagt: ‚Inwendig muß man ein Werk lernen, nicht auswendig.' Das war der Sokolowski. Es war eine sehr gründliche Schule."*[3]

Wie bereits angeklungen, war die Bekanntschaft mit der Zwölftonspiellehre Hauers im Rahmen des Klavierunterrichts keine oberflächliche:

> *„[Sokolowski hat] auch das Notensystem erklärt und wie das ins normale Notensystem übersetzt wird. Und daß die Noten nicht nur hingemalt werden, sondern daß das eine Ideologie ist. Er hat mir das dann auch mit dem Sternensystem erklärt, den Zusammenhang, das kosmische Spiel usw. Also ich habe das wirklich gründlich theoretisch gelernt, aber auch aktiv. Das war meine erste Konfrontation mit der zeitgenössischen Musik, wenn man so will."*[4]

Ein Engagement im Orchester des *Kursalons Hübner* im Stadtpark im Sommer 1962 hatte den Verlust des Stipendiums und so den nicht ganz freiwilligen Abgang aus dem *Konservatorium* und das Ende des Unterrichts bei Sokolowski zur Folge. 19-jährig wurde Fields Berufsmusiker, studierte freilich noch parallel zur Arbeit – u. a. im Bühnenensemble des *Theaters der Jugend*, als Substitut bei den *Niederösterreichischen Tonkünstlern* sowie in den Orchestern Leo Jaritz' (am Tenorsaxophon) und Johannes Fehrings – zwei Jahre lang Violine an der Musikakademie. Als Fehring 1965 die Leitung des Bühnenorchesters im *Theater an der Wien* übernahm, folgte ihm Fields dorthin.

Stichwort „Tenorsaxophon": Der adoleszente Paul Fields hörte auch gerne nichtklassische Musik: Bill Haley, Elvis Presley, aber auch Jazz; im Besonderen galt den Dixielandern Chris Barber und Monty Sunshine, zudem Sonny Rollins seine aurale Aufmerksamkeit. Letzterem eiferte Fields am Tenorsaxophon, Vorletzterem auf der Klarinette nach; als ihm 17-jährig beide Instrumente geschenkt wurden, stieg Fields noch am selben Tag im *River Boat Jazz Club* (IV. Bezirk) bei den *Blue Danube Stompers* ein und machte dank seines ausgezeichneten Gehörs (und trotzdem ihm *Lead sheets* ein spanisches Dorf waren) eine derart gute Figur, dass er in jener Band fortan regulär die Position des Klarinettisten besetzte. Auch am Tenorsaxophon mischte Fields in jungen Jahren in verschiedenen Evergreen- und Standard-Jazz-Formationen mit. Schon als Teenager also erarbeitete er sich instrumental wie stilistisch ein breites Betätigungsfeld.

Neben der Tätigkeit im *Theater an der Wien* verdiente Paul Fields ab der zweiten Hälfte der 60er Jahre auch als viel beschäftigter Studiomusiker sein Brot. Nach eigenen Angaben gibt es von den Anfängen des Austro-Pop 1970/71, von Wolfgang Ambros, Georg Danzer, André Heller, Stefanie Werger usw. bis hinein in die 80er Jahre – als Fields zunehmend auch als Arrangeur arbeitete – kaum Produktionen, an der er als Violinist nicht beteiligt war. Er begleitete u. a. Peter Alexander und Shirley Bassey auf Tourneen und musizierte viel und gern – etwa in einem Schrammel-Quartett – mit Toni Stricker, damals Konzertmeister des Theaterorchesters. Dank Stricker, mit dem ihn eine enge Freundschaft verband, und der wenige Jahre später ins Burgenland übersiedelte, um dort pannonischen Balladen zu frönen[5], entwickelte er eine *„innere, wirkliche Beziehung zur Violine"*[6].

1975, noch während seiner 1977 endenden Tätigkeit am *Theater an der Wien*, passierte es also: Fields, der ein von Jazzrock (in Peter Wolfs *Objective Truth Orchestra*) bis zu Klezmer-Musik (als langjähriges Mitglied von *Geduldig & Thimann*), ein von Schlager bis zur

klassischen Moderne (Ligeti, Berg, Bartok) reichendes, in Studio-Produktionen von *„Disco-Genudel bis zum Operettenfilm"*[7] erprobtes und somit beinahe allumfassendes stilistisches Spektrum überblickt(e)[8], betrat neues Terrain: das der freien Improvisation.

> *„Nachdem mein Wirkungsgrad sehr breit war, war das für mich nicht so eine extreme [Neuigkeit]. (...) Ich weiß nur, daß ich eines Tages mit dem Günther Rabl zu spielen angefangen habe. Und zwar hat der einen kongenialen Partner auf der Geige und Streicher gesucht. Und wenn damals jemand mit Streichern zu tun gehabt hat, (...) dann ist man eben zu mir gekommen. Und dann habe ich mich halt mit meinen engsten Mitarbeitern, wo ich gewußt habe, es kann nicht viel passieren, mit dem Rabl getroffen, und [wir] haben die ersten Gehversuche mit freier Improvisation gemacht. (...) Zwei, dreimal haben wir es gemacht, dann hat der Günther einmal angerufen: ‚Treffen wir uns, spielen wir ein bißchen allein.' Sag' ich: ‚Gerne!' (...) Dann haben wir regelmäßig zu zweit gespielt, und eines Tages sagt er: ‚Du, möchtest du nicht einmal mitkommen?' Er ist damals eingestiegen in die* Reform Art Unit, *der Günther Rabl, und dann bin ich einmal hingegangen; beim* Baumann, *das war so ein Atombunker, haben wir damals gespielt."*[9]

Der Ort ist bekannt, auch das ungefähre Datum (November 1975) der Erstbegegnung wurde bereits angeführt. Was aber tat sich im Verlaufe dieser entscheidenden RAU-Session?

> *„Das erste Mal waren also der Günther Rabl, der Novotny, der Malli und der Mitterbauer dabei, (...) wenn ich mich richtig erinnere. Mein erster Eindruck (...) war überraschend, schockierend, ich habe mir gedacht: ‚Um Himmels willen, was passiert da? Was wird das? Gibt's ein Konzept oder macht jeder den anderen nieder?' (...) Und ich hab' halt dann, wenn ich geglaubt habe, ich muß auch mitplaudern bei der musikalischen Plauderei, (...) auch was geplaudert, hab' halt versucht, irgendwie da [mitzuspielen]. Mit dem Rabl habe ich sowieso schon korrespondieren können (...). Na, und anscheinend waren die überrascht, daß ich das relativ brauchbar gemacht habe. Und kurzerhand wurde die* Railway East-*Platte aufgenommen im* Müller-Studio."[10]

Einmal mehr bewährte sich Fritz Novotnys liberale, trotzdem nicht unselektive Personalpolitik: Paul Fields sah sich raschest ins RAU-Kollektiv integriert. Nur wenige Wochen nach jenem ersten informellen improvisatorischen Austausch war der 32-Jährige als fixes Ensemblemitglied an der nach vierjähriger Pause ersten, insgesamt dritten Plattenproduktion der *„Reformer"* beteiligt. Und es war ein Paukenschlag, mit dem sich die RAU aus dem Bunker zurückmeldete: Am 4. und 5. Dezember 1975 wurden im *Müller Sound Studio 1* (XVI. Bezirk) in Quintettbesetzung (Fields, Malli, Mitterbauer, Novotny, Rabl) drei Stücke eingespielt, die, auf zwei Vinylseiten veröffentlicht, eines der bemerkenswertesten Tonträger-Opera nicht nur der österreichischen Jazzgeschichte darstellen sollten. Für den Autor ist *„Reform Art Unit"* – so der schlichte LP-Titel (der zur Abhebung vom Gruppennamen unter Anführungszeichen gesetzt wird) – bis heute die aus dem Œuvre von Novotnys Ensembles am weitesten herausragende Produktion.

Dass *„Reform Art Unit"*, finanziert aus Fördermitteln des *Bundesministeriums für Unterricht und Kunst* (Lebenskünstler Novotny übte nur sporadisch Nebenjobs aus, etwa als Vertreter für Dentistenprodukte oder Schwachstromanlagen[11]), selbst produziert und im Eigenverlag *(r. a. u.-records)* ediert wurde, da die Musiker dachten, die LP sei unverkäuflich und könne, wenn überhaupt, nur als Geschenk veräußert werden[12], mag als erster Hinweis auf die Radikalität und Genre-Inkompatibilität der aufgenommenen Musik dienen. Diese wurde von den beiden neuen RAU-Mitgliedern, insbesondere vom musiktheoretisch und an kontemporärer komponierter Musik interessierten Günther Rabl wesentlich geprägt. Fritz Novotny expliziert im Interview die konzeptionelle Ausrichtung jener Studio-Session und leitet die nähere Betrachtung des ersten Stücks *Railway East* ein:

> *„Wir waren wegen der Neuen Musik dort. (...) Der Grund war, [daß mit Rabl] solche experimentellen Stücke, wie sie kein anderer Musiker der* Reform Art Unit *anzubieten hatte – Smekal war zu dieser Zeit nicht da – [machbar waren]. Wir sagten, ich will das, Rabl das, wir wollen strenge e-musikalische Konzepte.* Railway East *wurde, ohne es geplant zu haben, gespielt. Irgendwann am letzten, zweiten Aufnahmetag sagte ich aus irgendeinem Grund zu Paul: ‚Wir kennen uns jetzt kurze Zeit durchs Spielen beim* Baumann, *spielen wir doch so etwas Pseudo-Swingendes, wie wir es dort hatten!' Und da ist dann dieses anfangs coltraneske Thema entstanden, wo der Pauli sich wegswingt und ich mit diesem atonalen Husten beginne, und dann eben diese Coltraneschen Sequenzen [spiele]. (...) Und dann haben wir uns angeschaut und gefragt: ‚Warum haben wir das eigentlich gemacht?' Und dann habe ich erfahren, daß der Freund Frischauf, der uns immer fotografiert hat, genau an dem Tag im Krankenhaus seinem Lungenkrebs erlegen ist. Wissend, daß er diese Musik der* Reform Art Unit, *wenn sie so meditativ und coltranesk war (...), besonders geschätzt hat, sagten wir, wir machen keine reine E-Musik-Platte, wir nehmen* Railway East *dazu, quasi in memoriam Eduard Frischauf."*[13]

Die angesprochene Gedenkmusik, die in einer Sessionpause unbeabsichtigt auf Band aufgenommen wurde und aus diesem Grund aus dem Konzeptrahmen der LP fällt, erstreckt sich über 18 Minuten und 25 Sekunden und nimmt damit Seite A zur Gänze ein. Der Titel kommt dem aufmerksamen Leser nicht zu Unrecht bekannt vor: *Railway East* bedeutet ein Wiederaufgreifen eines Stücktitels aus den Ur-Anfängen des *Reform Art Trios*, dessen thematische Implikationen nicht konkretes motivisches Material, sondern vermutlich bloß eine bestimmte instrumentale Stimmung, Atmosphäre konstituierte. Die vorliegende Version von *Railway East* bestätigt Kotrbas Aussage: Entgegen Novotnys Schilderung weist sie keinerlei wie auch immer geartete musikalisch-thematische Spezifika auf, die eine fixe Verbindung mit dem Titel erahnen lassen – mit der eventuellen Ausnahme eines schlichten Umstands: Fritz Novotny eröffnet am Sopransaxophon. Im relativ traditionsloyalen musikalischen Habitus passt sich *Railway East* nahtlos dem retrospektiven Widmungsanlass und der „nostalgischen" Titulierung an. Ein reifes Stück Musik wird erimprovisiert, ein Stück, dem man trotz seiner Länge und dank seiner Fülle an Kontrasten, Stimmungen und

Farben nicht müde wird zuzuhören. Die Einbeziehung eines weiteren Chordophonisten bei gleichzeitiger Reduktion der Besetzung auf Quintettformat sorgt für mehr Luzidität, Transparenz im Klangbild, eine „Kammermusikalisierung", auch aufgrund der gebotenen stärkeren Zurückhaltung des Schlagzeugs. Und jene vermehrte Durchhörbarkeit des Stimmengeflechts bürgt für Mehrdimensionalität, Vielschichtigkeit, Reibung und folglich – Spannung. Das freejazzoide Powerplay, bei der RAU ohnehin niemals stark ausgeprägt, ist nur mehr eines unter vielen Ausdrucksmitteln. Auch anderweitig können sowohl Günther Rabl als auch Paul Fields als Volltreffer verbucht werden: Rabl wirkte *arco* und *pizzicato* in mannigfalter interaktiver Weise als ideenreicher, den Spielprozess stimulierender Impulsgeber und beweist damit eine erfrischend konträre Spielauffassung zu Toni Michlmayr, dessen Klangschichten eher auf kontrapunktische Konsistenz abzielen; Fields' Violine bedeutet eine reizvolle neue Farbe im RAU-Kollektiv und zudem – wie bereits erwähnt – eine akustische „Entschlackung" des klanglichen Erscheinungsbildes. In seinem Oszillieren zwischen Swing, Volksmusik, Neuer Musik und Geräuschproduktion deutet sich zudem bereits jener eklektizistische Zug an, der für Fields' RAU-Beiträge und über ihn für das gesamte Ensemble prägend werden sollte. Dessen ungeachtet stellt *Railway East* zweifellos eines der traditionellsten musikalischen Gebilde dar, das die RAU jemals zu Vinylrille gebracht hat: Die distinkten solistischen Parts, die *Beat*-bezogenen swingenden Reminiszenzen sowie die kollektiven Steigerungen stehen in bester (free)jazzoider Tradition.

Die Stellung von *Railway East* im Schaffen der RAU lässt sich freilich erst im Kontext der gesamten Platte ermessen. Die weiteren Stücke *Stillstand* und *Metallische Gebilde* waren nicht nur bezüglich der Platzierung auf der LP Antipoden, auch musikalisch kontrastierten sie schärfstens mit der gegenüberliegenden Plattenseite. Der Traditionalismus der spontanen musikalischen „Verschnaufpause" *Railway East* erklärte sich auch aus dem kompromisslosen Radikalismus dieser beiden Stücke. In ihrer kollektiven Disziplin sowie der konzeptionellen Fokussierung instrumentaler Timbres bei weitestgehender Negierung diskursiver Entwicklungen und interaktiver Kommunikation war der Inhalt der B-Seite von *„Reform Art Unit"* ein Extrembeispiel für in keinster Weise notatorisch darstellbare Musik. *Stillstand* basierte auf einem Konzept Günther Rabls, das nach überwiegender Erinnerungsmeinung ohne jedwede schriftliche Vorlage realisiert wurde. *„Es war ein rein abgesprochenes Konzept"*[14], meint Novotny, der dabei von gleich lautenden Aussagen Mallis und Fields' (wenn auch nicht Mitterbauers) bestätigt wird, und antwortet weiters auf die Frage, welcher Art Rabls instrumentale Verhaltensanweisungen gewesen wären: *„Tastend, leise (...), länger liegende Notenklänge; das war ein sehr sanftes Konzept. Die Luft, das Gehauchte war eine Ergänzungsidee von mir zum Rabl. Ich habe gesagt: ‚Tun wir überhaupt auf den Instrumenten nicht spielen, sondern nur hauchen und blasen!'"*[15] Abgesprochen und per Handzeichen „abgerufen" schien auch die grobe zweiteilige Faktur von *Stillstand*, die dem in seine Bestandteile zerlegten Stücktitel Rechnung zu tragen schien: Auf *„still"* folgte *„Stand"*.

Dementsprechend dezibelarm beginnt die Piece mit ruhigen Blas- und Hauchgeräuschen der drei Bläser Mitterbauer, Malli (zum ersten Mal auf Platte am Sopran) und Novotny. Nach und nach treten aus der leise rauschenden Sound-Fluktuation die „originalen" instrumentalen Timbres hervor und kreieren ein immer noch sehr zurückhaltendes, weitestgehend abstraktes Klangkontinuum von reizvoller Polychromie. Vermutlich auf ein abgesprochenes Zeichen hin stabilisiert sich das frei flirrende Stimmgeflecht, das auch durch trompeterische Lyrismen und vereinzelte gedämpfte Klavierklänge bereichert wird, nach 5' und „erstarrt", *steht still*. Von Rabl initiiert, schichten sich Trompete, Sopran (Novotny, später Wechsel zur pakistanischen Oboe), Violine und Bass nun – gleichsam in parallelen Lagen – in Liegeklängen übereinander, deren ostentativ statischer Gestus nur geringe innere Intervallverschiebungen (zuweilen in Richtung konsonanter Dreiklangharmonik) zulässt und die in ihrer außerordentlichen Homogenität und Geschlossenheit momentweise an eine E-Orgel erinnern. Nur Walter Mallis Sopran schrillt, zirpt und quietscht rasant und in höchsten Höhen und sorgt so für einen denkbar reibungsträchtigen Kontrapunkt. Nach 7'30" beginnt auch Mitterbauer, sich langsam vom statischen *Tenuto*-Gebot zu lösen und nützt die gewonnene Autonomie zum Interplay mit Malli. Gegen Ende des 10'50" dauernden Stücks zerfasern die Parallellinien zuhörens in Richtung eines glockenspielangereicherten, lockeren, schlagzeuglosen Klangteppichs mit Violin-Sopransaxophon-Duett (Fields/Malli) und enden unvermittelt.

Metallische Gebilde nennt Fritz Novotny als Urheber und verdankt seinen Titel möglicherweise unbewusst dem graphisch notierten Stück *Gewisse kristallinische Gebilde* Manfred Schoofs aus dem Jahr 1967.[16] Ein schon für *Stillstand* wesentliches Element wird in diesen 11'50" nun primär fokussiert: Die Positionierung des Intervallrahmens am obersten Ende des instrumentalen Ambitus. Flirrende, sirrende Klänge dringen hier an des Hörers Ohren. Per Violinbogen gestrichene Schlagzeugbecken, vor allem aber die in allerhöchsten Höhen quietschenden Sopransaxophone (Malli kann hier ausspielen, was er zweieinhalb Jahre zuvor von Steve Lacy gelernt hat) und die Trompete, die – einer Anweisung Novotnys folgend – auf den Becken aufliegend geblasen werden, sowie flageolettangereicherte, zwitschernde und knirschende Violin- und Bass-Sounds generieren ein höchst abstraktes, „kaltes" *metallisch*-verwaschenes Klangbild.

Eine einzige, statische Klangidee konstituierte im Prinzip das gesamte Stück – eine Konzeption, die sich bei Novotny wiederholt finden sollte, und die in *Metallische Gebilde* ihre erste, spektakulärste und wohl auch gelungenste Ausformung fand. Nicht untypisch für Novotny war auch der drehbuchartige, filmisch-visuelle Plot, der ihm bei der Realisierung vorschwebte, und bei dem es sich zweifellos um ein handfestes musikalisches Programm gehandelt hätte – hätte er nur die Musik dezidiert danach ausgerichtet. Sämtliche beteiligten Musiker, die der Autor interviewte (Fields, Malli, Mitterbauer), geben nämlich an, dass ihnen die folgende musikalische „Geschehnisillustration" niemals zu Ohren gekommen sei. Novotny dürfte aber zumindest die atmosphärischen Grundzüge von *Metallische Gebilde* den Musikern auf Basis dieses in seinem Kopf vorhandenen Programms verdeut-

licht haben, da sich seine Schilderung zumindest ansatzweise im musikalischen Resultat nachvollziehen lässt.

> *„Man geht auf einen Hügel zu. Oben ist eine sehr abstruse, sehr abstrakte Plastik. Sie hat etwas Bedrohliches, ist aber sehr weit weg. Diese Bedrohlichkeit wird immer größer, wenn du näher kommst – und hier beginnt das Musikstück mit dem Einsatz der Instrumente. Man geht auf diese Plastik zu, die Bedrohung ist absolut, die Plastik füllt das gesamte Gesichtsfeld [aus], sie bedroht dich wirklich. Wir gehen an ihr vorbei, im Vorbeigehen bewältigen wir die Bedrohung, das Stück kann melodisch werden – das sind diese Aylerischen Themen zwischen den beiden Sopranen. Bevor es dann wieder in das übliche melodische Stimmgeflecht [mündet], bis zum Crescendo (...), passiert etwas völlig anderes: Alle, die da vorbeigewandert sind, drehen sich noch einmal um, und durch den Schatten und die Lichtsituation wirkt diese Plastik – obwohl sie schon wieder weiter weg ist – doppelt bedrohend am Horizont auf die Leute, die gerade vorbeigegangen sind – und da möchte ich wieder voll die metallischen Sequenzen haben."*[17]

Woher der Anstoß für den mit diesen Stücken vollzogenen, plötzlichen stilistischen Kurswechsel kam, lässt sich exakt bestimmen: Günther Rabl rannte mit seinen elektroakustischen und kompositorischen Interessen sowie klaren musikalischen Konzepten bei Fritz Novotny offene Türen ein. Denn: Tendenzen in einschlägige Richtungen hatte die RAU schon früher hören lassen. E-musikalische Elemente waren schon in Mitterbauers und Smekals Klavierspiel evident, auch die Klangästhetik Novotnys (auf *Vienna Jazz Avantgarde*) lässt sich in diese Richtung deuten; die musikalischen Vorstellungen des Bassisten boten nun mehr zufällig als geplant ein Ventil, um an dieser Seite des musikalischen Interessenspektrums Dampf abzulassen; dies relativiert auch die Tatsache, dass sich *Stillstand* und *Metallische Gebilde* im Gesamtwerk der RAU wie Fremdkörper ausnehmen. Bedeutend war zweifellos der Umstand, dass mit jenem und Rabls Stück bar jeglicher notatorischer Prämissen, ausschließlich mit (frei)improvisatorischen Mitteln Musik erarbeitet wurde, die in ihrer Annäherung an das Klangbild neuer komponierter Musik (im Besonderen an Klangflächenkompositionen wie György Ligetis *Atmosphères* oder Friedrich Cerhas *Spiegel*) einzigartig ist und in ihrer Qualität den Resultaten bekannterer Formationen der britischen Free Music-Szene, etwa *AMM* oder dem *Spontaneous Music Ensemble*, wie auch Vinko Globokars *New Phonic Art*, nicht nachsteht. Die Fokussierung des Klangs ist denn auch ein wichtiger Gegensatz zur dominierenden abstrakten Diskursivität der angeführten Gruppierungen. Ein weiterer ist zu nennen: Obwohl idiomatische Reminiszenzen weitestgehend ausgeklammert werden, versagt sich die Musik von *Stillstand* und *Metallische Gebilde* dennoch nicht jeglicher expressiver oder interaktiver Emotion; sinnliche Spuren tauchen wiederholt in allen Instrumenten auf und geben der Musik im Wissen, keine wie auch immer geartete Material- oder Ausdrucksgrenze krampfhaft beachten zu müssen, eine Aura der Gelöstheit, Entspanntheit. Abwechslungs- und spannungsreich, dennoch geschlossen, schlagzeuglos und klangzentriert, und deshalb die Gefahr interaktiver Klischees a priori

umgehend, entstand an jenen beiden Dezembertagen des Jahres 1975 schlicht fesselnde Musik, die konzeptionelle Strenge und gestalterischen Freiraum in unverkrampfter und kreativer Synthese verband. Übrigens bekundeten Novotny zufolge auch Friedrich Cerha und Gösta Neuwirth (den *Metallische Gebilde* sehr stark an sein 1976 komponiertes *Streichquartett* erinnerte[18]) Interesse an der LP.

Diese war in kürzester Zeit auf dem Markt, was heißen soll: im Hause *Styria-Musik* (I., Lobkowitzplatz 1), das den Vertrieb übernommen hatte, erhältlich. Schon Ende Februar 1976, zweieinhalb Monate nach der Aufnahme, sah sich *„Reform Art Unit"* im österreichischen Wochenmagazin *profil* annonciert[19], die März-Ausgabe des *Jazzpodium* enthielt dieselbe Nachricht[20], einen Monat später wurde in der englischsprachigen Ausgabe des *Jazz Forum* die LP *„Reform Art Unit"* gar in einer Werbeeinschaltung des Wiener *Jazz Forum Distribution Center* angeboten.[21] Milo Fine, US-amerikanischer Korrespondent letzteren Magazins, gab sich in seiner ersten von vielen Besprechungen eines Tonträgers *„einer der unbekannteren europäischen Gruppen"* denn auch ungeteilt positiv, sprach generell von *„qualitativ hochwertiger Free-Musik"*, verglich Walter Malli mit dem frühen Sunny Murray, Paul Fields mit Leroy Jenkins und postulierte in Bezug auf die B-Seite: *„Die Musik bleibt interessant von der ersten Figur in* Stillstand *bis zum donnernden strukturellen Crescendo in* Metallische Gebilde."[22]

Auch im *Jazzpodium* fand sich diesmal ein (im Gegensatz etwa zu Schwendter oder Pack) „unbefangener" Rezensent für ein Tonträgerprodukt der Wiener Jazz-Avantgarde. Günther Buhles formulierte in der Mai-Ausgabe den schon in der Einleitung der vorliegenden Arbeit zitierten, für die gesamte Wiener Jazz-Avantgarde signifikanten Satz, nach dem die RAU noch immer nicht Anschluss an die europäische Free-Jazz-Szene gefunden habe (vgl. Kapitel 1). Buhles konstatierte assoziative *„Ähnlichkeiten mit manchen Aufnahmen Gunter Hampels oder der Musik um die Engländer Derek Bailey, aber auch Anklänge und Bezüge zur Tradition des modernen Jazz"* und missverstand die – irreführende – Bemerkung auf der Plattenhülle *„since 1957 the older musicians of RAU are making music by spontaneous improvisation which has no connection to any other previous sounds"* als *„intellektualistischen Anspruch auf Traditionslosigkeit"*. Und weiter, dabei offenbar primär auf *Railway East* Bezug nehmend, formulierte er:

> *„Im Unterschied zu manchen anderen Beispielen der europäischen Free-Music vermittelt sie über weite Strecken ein Gefühl von ‚swing', auch die metrisch ganz freien Passagen sind nicht ohne rhythmische Spannung. Wechselnde Instrumentierungen und der Gebrauch nicht ganz alltäglicher Instrumente wie Xylophone und orientalische Holzblasinstrumente verleihen dem Klang Farbigkeit. Den Kern der Gruppe aber bilden die durchaus konventionell gespielten Instrumente Trompete, Sopransaxophon, Kontrabaß und Schlagzeug. Deutlich geben jene Passagen, in denen eben jener Kern Verbindungen zur Jazz-Tradition herstellt, der Musik Struktur. Der ‚swing' wiegt schwerer als das perkussive Zufallsspiel, die ungewöhnlichen Klangspiele stehen lediglich als Bindeglieder zwischen oft eindeutig diatonischer Melodik, die durchaus*

auch das ist, was man so allgemein modebewußt als ‚lyrisch' bezeichnet. Was mir jedoch besonders gefällt, ist die Helligkeit und Leichtigkeit des Ensemble-Klangs; die Instrumente der RAU, die ja durchwegs in höherer Stimmlage angesiedelt sind, schenken dieser Gruppenmusik in den gelungensten Momenten eine ätherische Transparenz und Gelöstheit."[23]

Kritische Zustimmung wie von Seiten des *Jazzpodium*-Kritikers kam auch vom Rezensenten eines weiteren international bedeutsamen Jazzmagazins: Im US-Periodikum *Cadence* verglich Carl Brauer den Multiinstrumentalismus und den *„sense of theatre"* der RAU-Mitglieder mit jenem des *Art Ensemble of Chicago*, schränkte allerdings treffend ein: *„But whereas the AEC explores the sound of the black experience, the RAU explores the sounds per se. The RAU also has no individual with the instrumental strength of a Lester Bowie or Roscoe Mitchell (...). The music produced is collective music in the truest sense."* Und weiter hieß es: „Railway East *is the most accessible and also the most successfull of the three compositions. The other two pieces are sound explorations that never really jell due to a rather aimless quality. Nevertheless, this is a group that bears watching."*[24]

Erstmals war das Presse-Echo ein wirklich internationales. Von den heimischen Medien konnten indessen nur in der *Arbeiter-Zeitung* (wie gehabt Günther Poidinger)[25] sowie im Musikmagazin *experimenta* Besprechungen ausfindig gemacht werden – letztere, kritisch begeisterte, stammte dabei aus der Feder des Komponisten und heutigen Musik-Chefs des ORF-Landesstudios Salzburg, Wolfgang Danzmayr.[26]

3.3.2.4.2. Das Festival *Euro-Avantgarde-Improvisationen* und die Gründung von *Three Motions*

Mit dem Band-Eintritt Rabls und Fields' schien auch die öffentlichkeitsarme „Bunker-Zeit" der RAU zu Ende zu gehen. Inoffizieller Präsentationstermin von *„Reform Art Unit"* war der 1. März 1976, und mit demselben Auftritt eröffneten die Mannen um Novotny ein besonderes Event, das zu den historischen Meilensteinen auf dem langen Weg der RAU zählt. Wieder einmal nützte Fritz Novotny seine guten Kontakte und fand beim ehemaligen *Freundeskreis*-Mitglied und nunmehrigen *Z-Club*-Verantwortlichen Reinald Stremitzer Unterstützung für ein sechstägiges Improvisationsfestival unter dem Titel *Euro-Avantgarde-Improvisationen*. Die *Zentralsparkasse* stellte Lokalität und Budget, Novotny bestimmte die Programmauswahl.[1] Die *Reform Art Unit* eröffnete in erweiterter Besetzung (zum Quintettkern stießen zum vorerst letzten Mal Ram Chandra, dessen starres Sitarspiel seinen Kollegen zunehmend Unbehagen bereitete, sowie erstmals Josef Traindl, nachdem er im Sommer 1975 mehrmals an *Baumann*-Sessions partizipiert hatte), verwandte bzw. befreundete Ensembles sowie ein Überraschungsgast folgten: am 2. März Gunda Königs und Dieter Kaufmanns ein Jahr zuvor gegründetes *K & K Experimentalstudio*, das elektroakustische Werke von Kaufmann, Anestis Logothetis, Bruno Liberda, Wilhelm Zobl u. a. zur Auf-

führung brachte, sowie Ram Chandra solo; am 3. März *Malli's Free Samba Bassoonery* (stellvertretend für die nicht mehr auftrittsfähigen MoUJ) und das Pariser Quartett *Armonicord* mit den Saxophonisten Jouk Minor und Jean Querlier, Josef Traindl und Drummer Xavier Breteau; am 5. das Quartett Alexander von Schlippenbachs, bestehend aus den langjährigen Trio-Partnern Evan Parker und Paul Lovens sowie Peter Kowald; den Festivalabschluss bildete am 6. März die *Euro-Free-Music-Session* eines 13-köpfigen Festivalorchesters, das sich aus sechs RAU-Musikern (sämtliche außer Chandra), den vier Mannen des Schlippenbach-Quartetts, Minor und Breteau (und Traindl) von *Armonicord* sowie dem Gast Franz Koglmann zusammensetzte.[2]

Die Einladung Schlippenbachs überraschte; nicht weil Novotny – über Vermittlung Kowalds oder Niebergalls – eines der prominentesten europäischen Ensembles freier Musik nach Wien lotste, sondern vielmehr aufgrund der bekannten Ablehnung im Besonderen des deutschen Free Jazz von Seiten der Wiener Avantgarde (vgl. Michlmayrs Ausspruch in Kapitel 3.2.2.3.2.3), die laut Novotny ihren Ursprung bereits in Schlippenbachs kritischen und – für den RAU-Leader – *„höchst unqualifizierten"*[3] *Jazzpodium*-Urteilen über in Wien geschätzte Protagonisten des US-Free-Jazz, konkret: Albert Ayler und Giuseppi Logan, im Jahr 1965 hatte.[4] Eine gewisse Skepsis und Reserviertheit schlug dem Pianisten laut Novotny nun noch immer entgegen: Schlippenbach wurde gesehen als einer, *„der nicht begreift, wie wichtig die Dinge des Zufalls sind, der nur methodisch von der Komposition kommt. ‚So einen brauchen wir nicht in Wien', habe ich gehört. Ich habe ihn trotzdem eingeladen!"*[5] Die emotionale Abneigung war auch ästhetisch begründet. Zwischen dem stets formbewussten, Prästabiliertes und Indetermination unter Einfluss formaler Konzepte der neuen Musik ineinander verschränkenden Deutschen und den noch immer weitestgehend auf notierte Vorlagen verzichtenden Österreichern klafften konzeptionelle Welten.

Dennoch verlief der orchestrale Festivalabschluss ohne Komplikationen. Geprobt und aufgeführt wurden u. a. die Stücke *Jede Menge Schwerpunkte* von Schlippenbach, Koglmanns *Der Vogel* (vier Monate zuvor in Paris mit Steve Lacy und Traindl für seine zweite LP *Opium/For Franz* aufgenommen), Novotnys *La Belle* (enthalten auf der 2001 veröffentlichten *Millennium-CD*) und Mallis *Semmering* sowie – wiederum auf Initiative des Pianisten – Willem Breukers *Out Of Burtons Songbook*.[6] Wie anhand eines unveröffentlichten Kassettenmitschnitts nachzuhören ist, hatte das Konzert freilich eher Session-Charakter; thematische oder formale Konturen sind darauf kaum (einmal z. B. in Gestalt eines Blues-Shuffle-Ostinatos am Piano) auszunehmen. Anschauliches Beispiel ist etwa das „Konzept" von Novotnys *La Belle:* Der RAU-Leader eröffnete mit aylerhaft vibrierenden Linien am Sopran, ehe sich der kollektive orchestrale Improvisationsstrom Bahn brach und alle einzelnen Differenzierungs- und Strukturierungsbemühungen (so diese überhaupt vorhanden waren) weg- bzw. überschwemmte – auch potentielle dramaturgische Reibungspunkte zwischen Schlippenbach & Co. und den Wienern wurden dergestalt übertüncht. Dennoch wurden anlässlich dieses ersten wirklichen Austauschs zwischen Wiener Free-Jazz-Avantgarde und der europäischen Internationale offenbar beidseitig divergierende Ästhetiken festgestellt:

Die Zusammenarbeit blieb für die Musiker des Schlippenbach-Quartetts wie auch der *Reform Art Unit* eine Eintagsfliege ohne weitere Folgen.

Die medialen Vor- und Nachwirkungen waren vielfältig und zahlreich. Kleinere und größere Ankündigungsartikel waren bereits in beinahe allen österreichischen Tageszeitungen, von der *Arbeiter-Zeitung*[7] über *Neue Kronen-Zeitung*[8] und *Kurier*[9] bis hin zur Kärntner *Volkszeitung*[10], detto im Wochenmagazin *profil*[11], abgedruckt worden. Auch im *Jazzpodium* fanden sich sowohl Festival-Vorbericht[12] als auch Rezension[13], Letztere eine überarbeitete und erweiterte Fassung von Ruediger Engerths ausführlichem *Salzburger-Nachrichten*-Bericht.[14]

Das finale Orchesterkonzert war das erste Stück Musik, das Fritz Novotny zudem in anderer medialer Form zur Geltung bringen sollte. Am 17. Juli 1976 gestaltete der RAU-Leader mit dem Mitschnitt der *Euro-Free-Music-Session* seine erste Radiosendung, ausgestrahlt im Programm von *Österreich 1*.[15] Ein weiterer ehemaliger Bekannter aus dem *Freundeskreis*, der ORF-Mitarbeiter Bernt Burchart, ebnete Novotny den Weg, indem er den an ihn ergangenen (Teil-)Auftrag, in sechs Radiosendungen die historische Entwicklung des Jazz darzustellen, an den RAU-Saxophonisten delegierte. So fügte sich eins ins andere: Nach Ende der Serie trat zu Novotnys Erstaunen Erich Kleinschuster, den er 1971 in Ossiach kennen gelernt und der im selben Jahr die *ORF-Bigband* gegründet hatte, an ihn heran und unterbreitete ihm das Angebot, nunmehr regelmäßig als freier Mitarbeiter in der Jazzredaktion des ORF mitzuwirken. Gesagt, getan: Fortan moderierte Novotny als Avantgarde-Spezialist abwechselnd mit Roland Batik die jeweils samstags ab 23.05 Uhr in Ö1 ausgestrahlte Sendung *Jazz Forum*. Eine seiner ersten Conférencen, jene am 23. Oktober 1976, widmete Novotny beispielsweise den vier frei improvisierenden „Art"-Ensembles *New York Art Quartet*, *Art Ensemble of Chicago*, *New Phonic Art* und – naturgemäß – *Reform Art Unit*.[16] Sechs Jahre lang, bis 1982, sollte er in Diensten des ORF stehen.[17] Die RAU war in dieser Zeit im Äther so präsent wie nie zuvor und nie danach.

Das Jahr 1976 wartete mit einem weiteren wichtigen Ereignis auf. Zwei Monate nach den *Euro-Avantgarde-Improvisationen* war dieselbe Bühne im *Z-Club* Schauplatz eines Band-Debüts. Ein Trio namens *Three Motions* (TM) gab sich am 5. Mai erstmals die Ehre eines Konzerts. Was dieses Trio mit der RAU zu tun hatte, lässt sich als „Ausgliederung" einer *Band within the band* oder auch dem Terminus einer „Filialgruppe" beschreiben. Novotny:

> *„Gegründet wurde es* [das Trio; Anm.] *Ende '75 oder Anfang '76, aufgrund der Aufnahme mit den* Metallischen Gebilden *(...) und* Railway East, *das uns eigentlich ‚passiert' ist.* Railway East *hat einen sehr starken meditativen Charakter und eine sehr coltraneske Auflösung drinnen (...). Der Grund war, daß der Paul gefragt hat, ob wir nicht öfter so meditative, modale Geschichten spielen. Ich sagte: ‚Eigentlich ja, aber nicht in dieser Gruppe (...). Die zweite oder Hauptseele ist die e-musikartige Tendenz, machen wir eine Gruppe, wo wir zwischen Folklore, Experiment und modalen Skalen arbeiten.'"*[18]

1978, zwei Jahre nach der Gründung, hatten die Konzeptvorstellungen hingegen folgende Kontur:

> *„Die Intentionen für die Gründung der* Three Motions *waren, eine Gruppe ohne Kesselmundstücke und die durchgehenden Baßlinien eines E- oder Kontrabasses zu schaffen. Somit sensiblere Klangeffekte – wie z. B. solche von Violine und Orff'schem Instrumentarium, deren zartes Klangbild nicht durch starke metrische und akustische Mittel beeinträchtigt werden soll – zu erzeugen. Zusätzlich ist es von großer Wichtigkeit, daß der Schlagzeuger in dieser Gruppe Multi-Instrumentalist ist und somit sich über lange Strecken reine Bläsersätze entwickeln können (mit Reed-Instrumenten), die bewußt zwischen Modern Jazz und atonalem Free Jazz bis zur ätherischen Transparenz und Gelöstheit der Konzert-Avantgarde-Praktiken angesiedelt sind."*[19]

Der Entschluss Fields' und Novotnys, außerhalb des gewohnten Gruppenkontextes gemeinsam improvisatorisch aktiv zu werden (wie es Letzterer schon 1971 im *Nature Music Ensemble* sporadisch praktiziert hatte), signalisierte, wie rasch der Violinist mehr als ein „Mitglied" der RAU geworden war. Auch seinerseits fungierte er wiederum als „Brücke" für neue RAU-Einsteiger: Walter Schiefer hieß der erste von ihnen, und überraschenderweise war er es, der statt Malli zum schlagzeugenden Dritten im TM-Bunde gekürt wurde.

Auch das musikalische Aktivitätsspektrum des 1946 in Wien geborenen Walter Schiefer[20], der (wie kurze Zeit Walter Malli) bei Richard Hochrainer an der Wiener *Musikakademie* sowie bei Erich Bachträgl studiert hatte, war ein äußerst breit gefächertes: Neben seiner professionellen Anstellung als Schlagwerker bei den *Niederösterreichischen Tonkünstlern* und als Lehrbeauftrager für klassische Percussion an der *Hochschule für Musik und darstellende Kunst* trommelte er gleichermaßen in Ensembles für alte Musik (etwa dem *René Clemencic Consort*[21]) wie im *Jazzland* für Art Farmer, Bud Freeman und Teddy Wilson und in Traditional-Jazz- und Mainstream-Formationen (etwa der 1977 gegründeten Gruppe *Together*[22]). Fritz Novotny dürfte Schiefer schon seit 1971 durch gemeinsame Sessions mit den Musikern von WEMCO bekannt gewesen sein, 1973 bis 1976 hatte er immer wieder in Jeff Bernards Gruppe mitgewirkt.[23] Auch der Unterhaltungsmusik war Schiefer keineswegs abhold: Aus seinen Engagements u. a. bei Shirley Bassey, Peter Alexander, André Heller und Toni Stricker, mit dem er in den folgenden Jahren zwei LPs aufnahm[24], dürfte die Bekanntschaft mit Paul Fields herrühren, der ihn nun wiederum zur RAU lotste. Fields dürfte auch der Grund dafür gewesen sein, dass er, der Neuling, der mit der „Mutterformation" nur Sessions absolviert hatte, statt Walter Malli für *Three Motions* beigezogen wurde.

Deren Gruppenname verstand sich indessen keineswegs als auf die Anzahl der Partizipanten bezogen, sondern war vielmehr von Novotnys erstmals 1969 formuliertem *Bewegung in der Bewegung*-Gedanken abgeleitet: *„Die ‚drei Bewegungen' waren eigentlich (...) die in dir selbst, und wieder die makro- und mikrokosmische, und nicht ‚three' für drei Solisten stehend."*[25] Fritz Novotny kann sich nicht mit Sicherheit an TM-Sessions im *Baumann*-Bunker entsinnen; möglicherweise war das Konzert im *Z-Club* am 5. Mai 1976 das

erste Mal, dass er, Fields und Schiefer überhaupt in dieser Trio-Besetzung zusammenspielten – was auch den Schluss nahe legt, dass es sich beim Schlagzeuger um eine spontane Wahl handelte. Dementsprechend unzufrieden war Novotny mit diesem *Three Motions*-Debüt. In Bezug auf die auf Kassetten erhaltenen Aufnahmen meint er: *„Du merkst, daß da viel Spannung des Kennenlernens drinnen ist. (...) Da stehe ich natürlich oft hilflos im Raum, weil ich nach langer Zeit wieder sehr allein bin. Weil beim* Baumann *waren wir immer sechs, sieben, acht Leute, und jeder konnte sich ausrasten und Soli plazieren. Im Trio ist das eine andere Herausforderung. Für alle drei war es Neuland."*[26]

Novotnys Unzufriedenheit findet sich in der Ziellosigkeit des musikalischen Treibens (oder: Getriebenwerdens) bestätigt, dennoch kann anhand des erhaltenen einstündigen Mitschnitts mit fünf gekürzten Stücken – *Retardation*, *Metallische Gebilde* (jeweils von Novotny), *Bisamberg* (Fields), *Inhalation* und *Penetrate* (Novotny)[27] Wesentliches über die neue Gruppe ausgesagt werden:

1. Keines der Stücke weist thematisches Material auf, nur der jeweilige Beginn lässt dramaturgische Überlegungen erahnen.

2. Evident ist eine verstärkte Tendenz zum Multiinstrumentalismus: Zum vielseitigen Novotny (Sopransaxophon, diverse Holzflöten und Oboeninstrumente, Glockenspiel, Xylophon, Percussion) tritt ein ebenso klangfarbenfreudiger Paul Fields (Violine, Klavier und Saxophon[28]), während nur Walter Schiefer (Drums und Percussion) bei seinem instrumentalen Leisten bleibt.

3. Entsprechend polychrom und kontrastreich geriert sich das Klangbild von TM. „Eklektizismus" lautet die in den kommenden Jahren noch stärker betonte konzeptionelle Devise, freilich nicht im Sinne krampfhaften Zusammenflickens eines möglichst heterogenen Zitatteppichs, sondern in der Laisser-faire-Haltung eines lustvollen, unbekümmerten Ausspielens dessen, was Laune und Moment eingeben.

Das allererste und übrigens einzige *Three Motions*-Konzert des Jahres 1976, das keinerlei mediale Aufmerksamkeit erregen konnte, bedeutete zweifelsohne eine Zäsur in der Entwicklung der *Reform Art Unit*; eine Zäsur, derer man sich freilich erst nach und nach umso bewusster werden sollte, je aktiver die Filial-Gruppe in den folgenden Jahren wurde – und je mehr die dort erarbeiteten stilpluralistischen Freiheiten auf die RAU zurückwirkten. Die Bekanntschaft mit Paul Fields und die LP *„Reform Art Unit"* erwiesen sich also auf allen Linien als neuer Stimulus im Tun und Werden der RAU.

Während derselbe Paul Fields im Sommer 1976 auf Schloss Moosham im Salzburger Lungau, im Rahmen der von Friedrich Gulda organisierten *Tage Freier Musik*, mit Günther Rabl im Duo konzertierte und seinen freiimprovisatorischen Horizont insofern erweiterte, als er im Abschlusskonzert mit Don Cherry und Instrumentalkollege Leroy Jenkins jamte[29], erreichte Fritz Novotny in diesen Monaten ein unerwarteter Anruf: Günther Theuring, der Dirigent und Leiter des Wiener *Jeunesse-Chores*, war am Apparat und fragte an, ob Novotny nicht gemeinsam mit Joachim Blume (1923–2002), Komponist und Professor an der

Musikhochschule Köln, eine Arbeitsgemeinschaft im tirolerischen Alpbach betreuen wolle. Novotny, der erfuhr, dass niemand Geringerer als Friedrich Gulda Theuring an ihn verwiesen hatte, wollte.[30] *Zu den Grenzen der Freiheit* lautete 1976 das Motto der 32. Auflage des 1945 von Otto Molden und Simon Moser ins Leben gerufenen *Europäischen Forums Alpbach*, das Rahmenprogramm rund um die von prominenten Protagonisten geführten Polit-Gespräche war mit *Freiheit und Kunst* überschrieben. In Arbeitsgruppen für Literatur, Theater (Workshop unter der Leitung Hans Gratzers) und Musik versuchte man sich dem Generalthema anzunähern. *Freie Musik – Gebundene Musik* lautete die Devise innerhalb der letztgenannten AG, wobei die Seminarleiter Fritz Novotny und Joachim Blume in personam jene Polarität verkörperten. Von 22. August bis 4. September 1976 dozierten die beiden zwei Wochen lang in anfangs getrennten, dann gemeinsamen Blöcken vor der angemeldeten Interessentenschaft. Novotny, der frisch gebackene Radio-Moderator, tat dies mittels Beispielen von südosteuropäischer und asiatischer (Volks-)Musik und amerikanischem Free Jazz. Auch eine Live-Demonstration war für den Abend des 24. August angesetzt worden: Novotny konzertierte unter dem Motto *Jazz bis Free Music* mit zwei jungen Instrumentalisten, die er ebenfalls über Paul Fields im Zuge von *Baumann*-Sessions kennen gelernt hatte: dem Bassisten Heinz Jäger (in den 70er Jahren in der Austro-Pop-Szene u. a. bei Wolfgang Ambros im Einsatz, zudem mit Engagements bei Peter Alexander, André Heller, Toni Stricker, aber auch im Sextett Erich Kleinschusters sowie in der *ORF-Bigband,* später in der Jazzrock-Formation *Ostinato* oder Karl Ratzers *Beat The Heat* hochaktiv) und dem damals 21-jährigen Wolfgang Reisinger, dem zukünftigen langjährigen Mitglied des *Vienna Art Orchestra*, an Klavier und Schlagzeug. Die beiden, offiziell als Seminarteilnehmer anwesend, waren die Einzigen, die sich bereit erklärt hatten, Novotny nach Tirol zu begleiten. Für einen Teil des Konzerts gesellte sich zudem die Wiener *Schauspielhaus*-Koryphäe Justus Neumann (mit Hans Gratzer in Alpbach) bei, der, mit instrumentaler Sekundanz von Novotny & Co., eine humorige Kurzgeschichte rezitierte.[31]

In der Buch-Edition des *Forums* von 1976, genauer: im dortigen Seminarbericht über die AG Musik machte Joachim Blume keinerlei Hehl aus seiner äußerst kritischen, ablehnenden Haltung gegenüber Improvisation im Allgemeinen, zu der er meinte, dass sie zumeist nur daraus bestünde, *„was ihm* [dem Improvisator; Anm.] *die Finger an abgegriffenen musikalischen Sprachklischees ‚eingeben' – und über diese oft recht langen Leerläufe können die wenigen wirklich dichten und erfüllten Momente nicht hinweghelfen"*[32]. Wohl auch deshalb schlug Novotny in seinem zweiseitigen Beitrag versöhnliche, apologetische Töne an, explizite Verweise auf die *Reform Art Unit* blieben ausgespart. Er versuchte, die Stellung von Jazz und improvisierter Musik als zumindest gleichberechtigt neben der der Komposition darzustellen, mit der Begründung, dass insbesondere nach Überwindung des Serialismus immer wieder Komponisten der neuen Musik, etwa Karlheinz Stockhausen oder Mauricio Kagel, mit Improvisationsensembles gearbeitet hätten, sowie dem Argument, dass hohes handwerkliches Niveau zur kompetenten Ausführung improvisatorischer Strategien notwendig sei, und dieses von rein auf Interpretation ausgerichteten Musikern auf-

grund ihrer *„‚Milieuschäden'"*, der *„durch das Leben als Konzertmusiker entstanden[en] psychologische[n] Schranken, die außer steriler Motorik einer Musikmaschine gerade noch einen Rest schöpferischer Kräfte auf das Kunsthandwerk der Agogik beschränkt zuläßt"*, nicht erreicht werden könnte.[33] In der ebenfalls abgedruckten Stellungnahme dreier französischer Seminar-Teilnehmer, die deutliche Präferenzen für den von Blume repräsentierten Standpunkt erkennen ließen, wurde angemerkt, *„daß Herr Novotny nicht imstande war, eine klare Theorie seiner augenblicklichen musikalischen Praxis zu liefern, was jedes Gespräch von vornherein unmöglich macht[e]"*[34].

Trotzdem man also Fritz Novotnys theoretisches und instrumentales Tun und Treiben keineswegs unkritisch sah, wurde an ihn 1978 eine zweite Einladung nach Alpbach ausgesprochen.

Zurück in Wien stand Novotny ein weiteres Mal im medialen Rampenlicht: Fast auf den Tag genau zwei Jahre nach Toni Michlmayrs *Das Zimmer der Sophie Baier*, am 13. September 1976, wurde im zweiten Fernsehprogramm des ORF ein kinematographisches Werk des Musikers ausgestrahlt. *Bewegungen* hieß der elfminütige Film, dessen ursprünglicher Plan offenbar bis ins Jahr 1974 zurückreichte, und den der rührige RAU-Leader auf eigenen Vorschlag im ORF-Auftrag für Oskar Czerwenkas Musikmagazin *Kontrapunkte* produzierte. Im Hinterkopf hatte Novotny dabei freilich nicht Michlmayrs Streifen, sondern Michael Snows *New York Eye And Ear Control*, mit dem er 1968 Bekanntschaft geschlossen hatte. Offenbar in weiterer Abwandlung des *Motion in motion*-Motivs versuchte Novotny hier dreierlei Bewegungsformen zu fokussieren: musikalische, technische und die der Natur. Elly Naschold, die u. a. aus dem *Kabarett Simpl* bekannte Schauspielerin, eine langjährige Bekannte Fritz Novotnys, verkörperte dabei die menschliche Bewegung (gedreht wurde in Waggons der Wiener Stadtbahn), die Improvisationsmusiker mit ihren Instrumenten die menschlich-technische Verbindung, Maschinen und Gebäudeteile die maschinelle Bewegung.[35] Novotnys Ziel war es, mittels einer Collage aus Weinblättern, Oberleitungen, Geigen- und Bass-Saiten, Eisenbahnrädern und Phallus-Assoziationen u. a. *„die ironischen Pseudo-Interessen der Gesellschaft aufzudecken"*[36]. Der Film wurde von ORF-Kameramännern nach Anweisungen Novotnys gedreht und produziert, die dazugehörige RAU-Musik im Juli oder August in einem Studio im ORF-Zentrum am Küniglberg aufgenommen, wobei es in der Besetzung etliche Überraschungen gab: Zum Stamm Fields/Malli-Mitterbauer/Novotny gesellte sich erstmals Heinz Jäger anstelle Günther Rabls und nach zweijähriger Abstinenz wieder Giselher Smekal. Trotzdem der Beitrag nur einer unter mehreren in jener *Kontrapunkte*-Sendung war, galt ihm – vor allem wegen Elly Naschold – das mediale Hauptinteresse. In *Salzburger Volkszeitung*[37], *Neuer Tiroler Zeitung*[38], *Arbeiter-Zeitung*[39], *Volkstimme*[40] und im Linzer *Neuen Volksblatt*[41] wurden Vorberichte abgedruckt.

Es kam anders: Novotnys *Bewegungen* wurden als letzter Beitrag der 50-minütigen Sendung gezeigt, wohl auch aufgrund der ohne Rücksprache erfolgten Kürzung von elf auf gut acht Minuten – in einfachen Schnitten wurden abwechselnd die musizierenden „Re-

former" und kurze Aufnahmen von Stadtbahngarnituren, Häuserfassaden (auffällige motivische Parallele zu Michlmayrs Film!) und der im Zug reisenden Elly Naschold gezeigt – war darin freilich kaum ein roter Faden erkennbar. Oskar Czerwenka kommentierte die Musik der RAU mit dem vielsagenden Satz: *„Davon können Sie sogar Platten kaufen."*[42]

Ein weiteres spektakuläres, offenbar vom Film inspiriertes Projekt blieb im Gegensatz zu diesem im Planungsstadium stecken: Ein Herbstkonzert mit Novotnys *Maschinade*, einem Stück für sieben Solisten, Dirigenten, Techniker und Maschinen, wurde Ende August zwar verschiedentlich angekündigt[43], konnte aber nicht realisiert werden.

Günther Rabls Ausscheiden Mitte 1976, nur wenige Wochen nach den *Euro-Avantgarde-Improvisationen*, waren Differenzen mit Fields und Novotny vorausgegangen, denen die genauen musikalischen Vorstellungen des Bassisten den eigenen Spielraum nun doch zu stark einschränkten: Nach rund einem Jahr war sein kurzes, aber fruchtbares Gastspiel beendet. Für die RAU erwies sich jener Abgang insofern als gravierend, als der durch Rabl entscheidend geprägte, viel versprechende Weg, den man mit *„Reform Art Unit"* eingeschlagen hatte, ohne ihn nicht mehr weiterverfolgt wurde. Die dritte RAU-Platte sollte für die weitere Entwicklung kaum Konsequenzen zeitigen und stilistisch wie ein Findling, ein fremdartiger Monolith, aus dem Œuvre der Gruppe herausragen. Die Frage, welchen Verlauf die Entwicklung der RAU bei längerfristiger Mitwirkung des Bassisten genommen hätte, nährt immerhin spannende Spekulationen. Rabls Weg führte (nicht unerwartet) in eine gänzlich andere Richtung, die der Komposition: Nachdem er bereits 1975 die Partizipation im Ensemble Leszek Zadlos beendet und 1976 sein Studium elektroakustischer Musik an der *Hochschule für Musik und darstellende Kunst* abgebrochen hatte, gründete er bereits ein Jahr später ein eigenes Tonstudio, arbeitete aber noch weiter in Gunda Königs und Dieter Kaufmanns *K & K Experimentalstudio*. Nach Performance-Auftritten mit der Fotografin und Projektionskünstlerin Renate Porstendorfer sowie letzten Improvisationskonzerten 1979/80 im Trio mit Ursula Anders und Friedrich Gulda (mit dem er 1987/88 noch einmal eine CD realisierte[44]) konzentrierte sich Rabl ausschließlich auf seine Beschäftigung mit Akustik, Tonband- und Computermusik. Nebst reger CD-Produktion[45] und der wiederholten Organisation der *Absolute Musik*-Festivals ab 1989 im niederösterreichischen Allentsteig und in Linz lehrte er in den 90er Jahren selbst Musiktheorie an seiner ehemaligen Ausbildungsstätte, dem Wiener *Institut für Elektroakustik, experimentelle und angewandte Musik*.[46]

3.3.2.4.3. Die Jahre 1977 bis 1980: LPs mit Horst Brückl, Clifford Thornton und Anthony Braxton und zwei Gastspiele beim Jazzfestival Wiesen

Anfang 1977 präsentierte sich die neue Besetzung Fields/Jäger/Malli/Mitterbauer/Novotny/Smekal als *New Reform Art Unit* erstmals live der Öffentlichkeit. Zum zweiten Mal nach Oktober 1975 gastierte die Formation zu diesem Zwecke im *Theater der Komödian-*

ten im *Künstlerhaus*, zum zweiten Mal nach Jänner 1973 zudem in Rahmen eines *Jeunesses musicales*-Zyklus: Die Verwunderung darüber, dass ein frei improvisiertes Konzert am 23. Jänner 1977 die vierteilige Performance-Reihe *Musiktheater heute* eröffnete, wird relativiert durch den Umstand, dass Novotny-Freund Dieter Kaufmann für die Programmierung verantwortlich zeichnete (auch sein *K & K Eperimentalstudio* – mit Günther Rabl – wurde für ein Konzert nominiert). Novotny überschrieb das Konzert im Programmtext (einmal mehr) mit dem irreführenden Motto *„20 Jahre ‚Frei improvisierte Musik' in Österreich"* und führte aus, diese würden seit jener Zeit *„die Musiker Walter Muhammad Malli und Fritz Novotny machen"*[1] – eine Behauptung, die nicht einmal für Malli zutraf.[2] An gleicher Stelle, im Programmtext, monierte Novotny, dass Joachim-Ernst Berendt in seinem *Jazzbuch* die RAU wie auch die MoUJ – im Gegensatz zu den *„7 bis 8 Jahre später kommenden deutschen Free-Jazz-Ensembles"* (sic!) – keiner Erwähnung wert gefunden hätte und entsprechende briefliche Urgenzen unbeantwortet geblieben seien.[3] Der Hang zur Legendenbildung war also nach wie vor ausgeprägt. Franz Manola, Nachfolger Claus Packs sowohl als Jazzkritiker der Tageszeitung *Die Presse* als auch als Förderer der Wiener Jazz-Avangarde, im Besonderen der RAU, übernahm Novotnys Text unhinterfragt und mit weiteren inhaltlichen Verzerrungen (Malli wird als Mitbegründer der RAU apostrophiert) für seinen Ankündigungsartikel zum *Künstlerhaus*-Konzert[4], desgleichen Ruediger Engerth in seiner *SN*-Rezension. Er berichtet von *„viel Beifall, allerdings hörte man in der Pause und nach dem Konzert auch erbitterten Widerspruch, so daß erregte Diskutanten noch lange den Karlsplatz bevölkerten"*[5]. Auch in der *Neuen Kronen-Zeitung* fand sich ein kurzer Bericht.[6]

Während im XXII. Gemeindebezirk bei *Baumann* noch immer eifrig gejamt wurde, folgten weitere Konzerte: Am 29. April 1977 gastierte die *New Reform Art Unit* im *Eggenbergerkeller* im oberösterreichischen Gmunden. Möglicherweise durch die anlässlich dieses Auftritts, zu dem die Wiener in der *Künstlerhaus*-Sextett-Besetzung antraten, geknüpften Kontakte, möglicherweise auch durch Novotnys Bekanntschaft mit dem Schriftsteller Helmut Eisendle oder dem Kurator der co-veranstaltenden Kulturabteilung des Landes Oberösterreich, dem uns aus den *OÖN* bekannten Peter Baum, traten drei der sechs RAU-Musikanten viereinhalb Monate später erneut in Gmunden in Erscheinung: Im dortigen *Kammerhofsaal* bildete am 9. September 1977 *Three Motions* die musikalische Ergänzung zur Vernissage des Malers Alois Riedl und zur Lesung Eisendles, einer Veranstaltung, zu der sogar Landeshauptmann Josef Ratzenböck als Festredner geladen war. *Three Motions* war nach dem Debüt im Mai 1976 wieder von der Bildfläche verschwunden, nichtsdestotrotz latent, d. h. in diversen Sessions quicklebendig geblieben. An jenem 9. September ersetzte Walter Malli den terminlich verhinderten Urbesetzungsschlagzeuger Walter Schiefer, womit die später erfolgreiche und bedeutsame Stammbesetzung erstmals gegeben war. Eduard Heinisch kommentierte diesen zweiten TM-Auftritt in der *Neuen Kronen-Zeitung* mit den Worten: *„Muhammet* [sic!] *Malli, Fritz Novotny und Paul Fickl entwickeln Kammerjazz, lyrisch, rhythmisch und spontan, mit sehr intensiven Passagen. Sesselrücken: Ein*

Teil des Publikums spielt Abschiedssymphonie und entfernt sich."[7] Der Skribent des *Oberösterreichischen Tagblatts* gab sich dagegen kryptisch, indem er berichtete: „*Sie spielen hingegeben, vertieft. Was, wird nicht gesagt.*"[8]

Der September 1977 hatte es auch abgesehen vom Gmundener Konzert in sich: Am 17. jenes Monats fand sich TM im kleinen niederösterreichischen Ort Maria Schutz am Semmering ein, um im dortigen Kulturzentrum *Impuls* zu konzertieren, vier Tage darauf folgte ein Aufnahmetermin der RAU im Wiener *Studio Stanzl* (III. Bezirk), und noch einmal drei Tage später, am 24. September, ging in der zwei Jahre zuvor von Hans Falb eröffneten Nickelsdorfer *Jazzgalerie* ein weiteres TM-Konzert über die Bühne. Bemerkenswert waren diese drei Termine in zweierlei Hinsicht: Zum einen bereicherte – gleichsam als gemeinsamer personeller Nenner – der damals nur mehr in *Malli's Free Samba Bassoonery* frei improvisierend tätige Horst Brückl vulgo Alaeddin Adlernest beide Gruppen und absolvierte damit sein einziges längeres Gastspiel bei Novotny überhaupt. Andererseits aber resultierte dieser einwöchige Aktivitätsschub in zwei Plattenproduktionen.

Es war eine Art „erweiterter Übergangsbesetzung", in der TM am Samstag, dem 17. September, um 20 Uhr im *Impuls* in Maria Schutz gastierte: Beide Schläge zeugende Walter, der „originale" Schiefer und der „neue" Malli, waren zugegen, Gast Brückl ließ das Ensemble sogar zum Quintett anwachsen. Vom Konzert selbst sind keinerlei mediale Vor- oder Nachberichte bekannt, jegliche Information darüber verdankt sich jenem rund 45-minütigen Teil, der der Öffentlichkeit via Tonträger zugänglich gemacht wurde: Das dritte TM-Konzert führte bereits zur ersten Platteneinspielung. Finanziert wurde die LP *Impuls Maria Schutz* auf Ansuchen Novotnys von der *Niederösterreich-Gesellschaft für Kunst und Kultur*, einer Unterabteilung der niederösterreichischen Landesregierung, als Editor fungierte der ehemalige Paul-Fields-Lehrlingskollege bei *Doblinger*, Klaus Kovarik, dessen kleines Label *Kovarik's Musikothek* an sich nur selten jazzoide Opera im Repertoire führte.[9] Ein Blick auf die Cover-Rückseite lässt nicht nur einige programmatische Geleitzeilen aus der Feder Franz Manolas erkennen, sondern sogleich auch ein bestimmendes Charakteristikum von TM: Multiinstrumentalismus. Fünf Musiker bedienten an die 15 verschiedene Instrumente, Fields beispielsweise neben Violine und Contra-Violine auch Piano und E-Piano, Malli Schlagzeug, Sopran- und Altsaxophon, Novotny eine Vielzahl von Percussionsinstrumenten, Xylophon und Flöten, Schiefer auch Klavier und ein afrikanisches Balafon.

Zu den Stücken, drei an der Zahl: *Serpentine*, der 3'26" kurze Opener, als dessen Urheber Paul Fields angeführt wird, im Quartett ohne Malli aufgenommen, mutet wie ein hochinteressantes Präludium an: Novotny und Schiefer erarbeiten anfangs an Becken, Xylophon, Glockenspiel, Gongs, Röhrenglocken und anderen metallisch klingenden Idiophonen eine homogene, in ihrer kontinuierlichen Veränderung konsistente Klangschicht, die an Novotnys *Metallische Gebilde* erinnert, sich davon freilich durch ein hohes Maß an pointillistischer Fluktuation unterscheidet. Novotny stimmt nach 1'30" eine seiner bukolischen Flöten-Elegien an und setzt damit einen reizvollen, reibungsträchtigen expressiven Kontrapunkt zur immer noch abstrakt-kühlen Klangbasis. 1'58" nach Beginn setzen auch

Brückl und Fields, nun an der Violine, ein; Letzterer entlockt seinem Instrument anfänglich metallklangkompatible Flageoletts in höchsten Lagen und lässt diese in eine rhapsodische *Rubato*-Phantasie münden. Das Fagott reißt mit sporadischen Einwürfen die Musik wiederholt aus ihrer meditativen, ruhigen Stimmung: Die tänzelnden, rhythmisch betont einfachen Tonreihen verstärken die ohnehin hervorstechende, clowneske klangliche Wirkung des Fagotts.

Kaukasus (19'06") lautet der Titel der ob ihrer Vielschichtigkeit und ihres Kontrastreichtums als Kernstück der vorliegenden LP zu betrachtenden Piece. Das Stück stellt eine Novität dar. Nicht nur weil Walter Malli in dieser Nummer erstmals zum Altsaxophon greift (und dieses im Übrigen so virtuos wie das Sopran zu bedienen weiß), sondern vielmehr weil mit diesem Stück auf den Platten von RAU & Co. zum allerersten Mal eine prädeterminierte Struktur dokumentiert ist, die auch nach traditionellen Kriterien „Thema" genannt zu werden verdient – etwas, das noch in der ersten Hälfe der 70er Jahre für die RAU undenkbar gewesen ist. Nach einem vielfältigen, von Soli und Kollektiven bestimmtem Stückverlauf deutet Fields am Piano nach einer akkordisch dominierten Passage mit *Stride*-Assoziationen eine melodische Figur an, die Walter Malli nach 13'03" am Sopransaxophon aufgreift und zur Melodie ausweitet: Er intoniert seine *Kaukasus*-Melodie, eine in der Form [:A1:][:A2:] [:B1B2:] C A1A2 disponierte Motivstruktur, die Malli nun als Startrampe für energische Soli nützt und dabei verschiedenen Thementeile immer wieder reprisenartig aufgreift.

Relativiert wird der Umstand der Integration der im August 1975 komponierten[10] *Kaukasus*-Themas freilich durch die Tatsache, dass es sich hier keineswegs um eine bewusste Besinnung auf historische Jazz-Usancen handelt: Malli flicht das Thema unabgesprochen, als spontane Reaktion auf Paul Fields' provokative Motiv-Andeutung am Klavier, in die musikalische Textur ein. *„Ja, das zitiere ich, das haben wir dann mit* Three Motions *immer gespielt. (...) Wenn der [Paul Fields] das gespielt hat, habe ich gewußt, der will das jetzt spielen. Das war wie ein Signal. Der hat es auf jeden Fall schon gekannt. Wahrscheinlich haben wir es bei den Proben* [den Baumann-Sessions; Anm.] *schon gespielt"*, erinnert er sich und gibt dabei gleich aufschlussreiche Einblicke in die liberale Gruppenführung Novotnys:

> *„Da war überhaupt nie irgend etwas in der Richtung vorgegeben. Die ganze Musik hat sich immer ganz aus dem Fluß entwickelt, wie jeder wollen hat. Da waren nie irgendwelche autoritären Eingriffe. Dann ist ja der Novotny überhaupt nicht der Typ eines Leaders in dem Sinn, er war eigentlich mehr der, das es hat laufen lassen, wie es gelaufen ist. (...) Er hat immer denen das überlassen, die es halt gerade gesteuert haben."*[11]

Das dritte und letzte Stück der LP *Impuls Maria Schutz*, Novotnys *Aquedukt* (sic!), das mit 23'21" Dauer die gesamte B-Seite einnimmt, ist relativ rasch abgehandelt: Handelt es sich dabei doch offensichtlich um eine Novotny'sche Albert-Ayler-Hommage. Novotny dominiert das Stück am Sopran mit aylerhaft-vibratoreich gewundenen Klanggirlanden, während die restlichen Instrumente im Hintergrund für die akustische Basis sorgen. Be-

zeichnenderweise kulminiert die Verbeugung vor dem 1970 unter ungeklärten Umständen verstorbenen Tenorsaxophonisten in melodischen Andeutungen von Ayler-Motiven, etwa wiederholten Quartenpendeln; sogar ein kurzer Versuch, Aylers jodlerähnlichen Gesang des Titelstücks der 1967 für *Impulse!* aufgenommenen LP *Love Cry* zu imitieren, ist nach 10'10" zu hören.

Es war eine gelungene Tonträgerpremiere; die drei extrem unterschiedlichen Stücke erstaunten durch Vielfarbigkeit, Abwechslungsreichtum und eine sehr intime, da zumeist schlagzeuglose, nur durch Percussion bereicherte, kammermusikalisch-sensible Qualität. Wie sehr die Arbeit innerhalb von *Three Motions* wiederum die Stammformation RAU beeinflusste, lässt sich anhand der vier Tage später, am 17. September 1977, aufgenommenen Studio-LP *Reform Art Unit with Alaeddin Adlernest* nachweisen. Erneut verlegt bei und erstmals finanziert von Klaus Kovarik, war dieser vierte RAU-Tonträger nach *Darjeeling* der zweite, der sich mit einer Federzeichnung Mallis (dem mit Mai 1967 datierten Wiener *Margaretenhof*) am Cover schmückte. Die Besetzung war unverändert geblieben gegenüber jener, die auch den „Soundtrack" für *Bewegungen* eingespielt hatte, mit der Ausnahme des zusätzlichen Gasts Horst Brückl. Trotz also beinahe schon jazzorchestraler Ensemblegröße wirkten die insgesamt fünf Stücke des Septetts zurückhaltend, transparent, durchhörbar und – erneut – kammermusikalisch. Zweifellos fand dies zum Teil im nunmehr auch auf die RAU übertragenen allgemeinen Multiinstrumentalismus seine Begründung: Mallis oftmaliger Wechsel zu Sopran- und Altsaxophon bzw. seine generell verhaltenere Trommelarbeit drängte das früher so dominante, dabei idiomatisch jazzlastige Schlagzeug weiter in den Hintergrund. Fritz Novotny ließ sich erstmals auch auf der Klarinette hören, Paul Fields feierte seinen gleich dreifachen Aerophon-Einstand: Er blies Alt- und Tenorsaxophon und griff in *Alto* sogar zur Trompete, um sich mit Mitterbauer ein Duell zu liefern. Dadurch, dass Giselher Smekal Orgel und Piano nur selten akkordisch in den Vordergrund treten ließ und Heinz Jäger noch öfter als seine Vorgänger Michlmayr und Rabl zum Bogen griff, entstand in der Regel ein luzides, dabei kontrastreiches, lebendiges Liniengeflecht im gemächlichen Tempo, das kaum seine partiell jazzoiden Wurzeln erahnen ließ.

Als Musterbeispiel hierfür kann das erste Stück betrachtet werden, Smekals *Chanson d'Amour* (10'55"): Kurz nach dem von Akkordrepetitionen von Orgel und *Arco*-Bass bestrittenen Beginn treten die fünf Bläser an: Malli (Sopran), Fields (Alt), Mitterbauer, Novotny (Klarinette) und Brückl perpetuieren im lockeren, mehrmals ausgedünnten und wieder anschwellenden Kollektiv ein narratives Sound- und Linienkontinuum mit phasenweise interaktiven Ansätzen (nach 3'55" Duett Trompete/Altsax, umspielt von Klarinette; später Zwiegespräch Sopran-Klarinette). Bemerkenswerteste Erscheinung in diesem gemächlichen Simultan-Monolog ist Mitterbauer, der mit kühlen, einfachen Intervallrepetitionen oder additiv-logischen Motiventwicklungen eine stringente Leitlinie durch das ephemere akustische Gedränge legt. Der Eindruck eines de facto siebenstimmigen Improvisationssatzes, der ab 8'13" durch Fields'sche Tenorsaxophonklänge bereichert wird, verstärkt sich umso mehr, als Jäger seinen Kontrabass ausschließlich per Bogen zum Klingen bringt und Smekal

am E-Piano wiederholt *Tenuti* oder lineare *Single-note*-Linien in die Akkordgruppen interpoliert (wobei er wiederholt cembalosimulierende Sounds wählt). Die kollektive Textur bleibt stabil. Selbst als Horst Brückl nach 9'47" mit einer rhapsodischen Kantilene solo zum Endspurt ansetzt, wird er noch vom Septett-„Tutti" eingeholt, die Ziellinie nach 10'55" gemeinsam passiert.

In perfektem Kontrast zur formal amorphen, kollektivistischen, kammermusikalischen Faktur von *Chanson d'Amour* steht das zweite Stück: *Jackie* (7'13") betitelte Fritz Novotny ein seiner Imagination entsprungenes, riffartiges, in der Improvisation immer wieder aufgegriffenes Thema, um auf diese Weise dem von ihm geschätzten Altsaxophonisten Jackie McLean seine Reverenz zu erweisen. Wiederum gänzlich anders angelegt ist *Almost Meticulous* (5'50"), eine von Walter Mallis Duokompositionen aus den frühen 60er Jahren, die hier wohl auch aufgrund der Anwesenheit Brückls ins Repertoire integriert wird. Malli (am Altsaxophon) und der Fagottist interpretieren originalgetreu die etwa zweiminütige Komposition, um sie am Ende wieder aufzugreifen und dazwischen einem kollektiven Improvisationsteil des Ensembles Platz zu machen.

Die Stücke *Alto* (6'16"; Fields) und *La Belle* (5'06") komplettieren die B-Seite: Bei letzterem handelt es sich um ein typisches Beispiel Novotny'scher Klanglyrik, getragen von der Elegie des indischen Schlangenbeschwörers, in angedeuteter dreiteiliger Anlage.

Das heterogene, eklektische Sammelsurium der Formen und Konzepte, in dem der Reiz von *Impuls Maria Schutz* und *Reform Art Unit with Alaeddin Adlernest* liegt, indizierte zweierlei: Zum einen verifizierte Novotny Mallis oben gemachte Aussage, wonach er die Leaderfunktion teilweise tatsächlich nur formal, im organisatorischen Sinn innehatte und den jeweiligen Musikern jegliche nur erdenkliche Freiheit bei der Realisierung ihrer musikalischen Konzept-Wünsche ließ; zum anderen, dass auch in der RAU die kompromisslose „Kaputtspiel-Zeit" endgültig vorüber war, die Freiheit des improvisatorischen Ausdrucks um die Freiheit der Auswahl aus dem bereits bestehenden Material- und Formenfundus eigener und fremder Traditionen wesentlich erweitert wurde. Im spielerischen Ausprobieren, Zulassen bestand nun der Reiz. Fritz Novotny und seine Mannen lagen damit voll im europäischen Trend.

Der tatenreiche September des Jahres 1977 fand seinen Abschluss im bereits erwähnten *Three Motions*-Auftritt in der Nickelsdorfer *Jazzgalerie*. Dass drei Tage nach der zuletzt besprochenen LP-Aufnahme, am 24. September, neben Fields, Novotny und Gast Brückl erneut und diesmal ausschließlich Walter Malli als Schlagzeuger dabei war, hatte seinen Grund in der terminlichen Verhinderung Walter Schiefers wie auch in der Tatsache, dass Malli am gleichen Ort und Tag eine Ausstellung seiner *Städtegraphiken* zu eröffnen hatte. Franz Manola war dies in der *Presse* einen ausführlichen und enthusiastischen Vorbericht wert.[12]

Das Plattendebüt von *Three Motions* war der Startschuss für eine quantitativ bescheidene, qualitativ aber beachtenswerte Öffentlichkeitsoffensive 1978. Nachdem am 29. April beim *1. Wiener Stadtfest* der ÖVP auf der Schaubühne am Judenplatz die *Reform Art Unit* noch einmal, und zwar mit der Aufführung von Giselher Smekals *Pannonia*-Suite in Erscheinung trat[13], stand das übrige Jahr ganz im Zeichen von TM. Hatte der Auftritt in Nickelsdorf für erste Bekanntheit in Insiderkreisen gesorgt, so verhalf nun die Einladung zum 3. Jazzfestival im burgenländischen Wiesen, dem damals größten österreichischen Event in Sachen improvisierter Musik, zu einem gewaltigen Reputationsschub. (Afro-)Amerikanische Prominenz von Bobo Shaws *Human Arts Ensemble* über Ornette Colemans *Prime Time* bis hin zum *Gil Evans Orchestra* war nebst österreichischen Szene-Repräsentanten vertreten (*Quartett* um Gerhard Herrmann und Wolfgang Puschnig, *Interplay* mit Fritz Ozmec); TM betrat die Bühne am zweiten und letzten Festivaltag, dem samstägigen 29. Juli 1978, als vorletzte Band. Und das Set, das Fields, Malli (Schiefer war erneut verhindert) und Novotny als letzte der österreichischen Formationen hinlegten, wurde nach einstimmiger Aussage der Musiker zu einem kleinen Triumph für die noch junge Band mit den teilweise altgedienten Freiimprovisatoren. Walter Malli sprach noch zehn Jahre später von einem *„legendären Auftritt"*[14], Novotny apostrophiert das Konzert im Interview als *„erfolgreichstes* Three Motions-*Konzert"* überhaupt und fügt erklärend hinzu: *„Es war die Stimmung, es war hipp! Die anderen Gruppen haben so konservativ gespielt, dass das das Hippste war!"*[15] Auch in der Wiesener Festival-Chronik wurde die Musik der TM-Musiker, *„die freie Improvisationen aus Elementen pannonischer Volksmusik gestalteten"*, als *„dem geographischen Ort des Festivals besonders entsprechend"* erwähnt[16] – wenngleich dem Skribenten Giselher Smekal schwerlich Unbefangenheit attestiert werden konnte.

Die Presse-Reaktionen blieben indessen reserviert bis höflich. Zum Beispiel meinte der Rezensent der steirischen *Süd-Ost-Tagespost* in Bezug auf *Interplay* und TM, die *„Klangcollagen verdeckten allzu oft den klaren strukturellen Aufbau einer Komposition"*, was in einem *„zeitweise undifferenzierten Spiel resultierte (...), was aber keineswegs heißen sollte, die österreichische Avantgarde sei nicht konkurrenzfähig"*[17]. Wie auch immer, die publizistische Präsenz im Sog des Festivals war gewaltig, und mit einem (Pauken-)Schlag hatte sich *Three Motions* einen Fixplatz in der ersten Reihe des österreichischen Avantgarde-Jazz erobert.

Weitere „Gigs" folgten: Am 17. August 1978 gastierte TM im Rahmen der *Szene der Jugend '78* im Salzburger *Bildungshaus St. Virgil*. Horst Brückl war als Gast diesmal wieder mit von der Partie, Walter Schiefer war zwar angekündigt[18], offenbar aber kurzfristig verhindert. Aus gutem Grund stellte man sich (beinahe) in LP-Besetzung erneut der Öffentlichkeit: Anlässlich des Konzerts präsentierte TM – mit Conférencier Wolfgang Danzmayr – das nunmehr fertig gestellte Vinyl-Debüt.

„Eine Platte nicht nur für die Ohren, sondern auch für Gefühle" – so beschloss der Rezensent der *Süd-Ost-Tagespost* seine wohlwollende Kurzbesprechung der LP *Impuls Maria Schutz*[19]; die Kenntnisnahme der LP in dieser nur regional bedeutsamen österreichischen

Tageszeitung wäre kein erwähnenswertes Faktum, könnte man sie nicht als repräsentativ betrachten: Die LPs mit den Nummern RAU 1006 *(Impuls Maria Schutz)* und RAU 1007 *(RAU with Alaeddin Adlernest)* lösten das bis dato international weitreichendste und zustimmendste Echo zu einer Tonträgerveröffentlichung der Wiener Jazz-Avantgarde aus.

Bob Rusch schrieb etwa im amerikanischen Magazin *Cadence*:

> *„The 3 tracks on RAU 1006 (...) are of interest for the coordinated group form and interaction and for Novotny's Aylersesq meanderings on ‚Aquedukt' (a understated effect which overtakes itself in power and inspiration). This group displays an ebb and flow and general forward improvisational competence, which is excellent. They rarely bore or become seemingly self satisfied even though, aside from the noted exceptions, their individual solos are not all that strong & Adlernest sounds a bit stiff."*[20]

Barry McRae, bekannter Kritiker des britischen *Jazz Journal*, teilte in seiner Sammelbesprechung von RAU 1005, 1006, 1007 und 1010 Ruschs kritische Zustimmung:

> *„In solo strength it* [die RAU; Anm.] *is well blessed and in Fickl it has a somewhat feckless pianist but a man who, as a violinist is a player of originality and strength. The smouldering intensity of his work on titles like* La Belle *offers a fine contrast to the strident emotionalism of his colleagues, and he is also an adept foil for the arco bass. The titles with Mitterbauer are among the best, and his highly distinctive and clean lined trumpet has a positive sense of direction. Adlernest is a bassoonist with a Dolphy-like mobility as well as a good musical sense of humour; while Novotny, very impressive on* Aquedukt, *at time achieves a quite tortured sound. Malli plays useful drums but on* Kaukasus *and [*Almost*]* Meticulous *proves to be a swinging and quite moving altoist. (...) Jackie is a perfect example of this for, although it is something of a freakout track, it calls to mind the Breuker Kollektief. (...) The most totally satisfying of the straight R.A.U. records is 1007, but there is considerable merit in all."*[21]

An derselben LP, *Reform Art Unit with Alaeddin Adlernest*, fand auch Dita von Szadkowski im *Jazzpodium* Gefallen; sie bemerkte, dass sich *„diese nicht nur durch die instrumentale Vielseitigkeit ihrer Spieler und Autoren oft orchestral wirkende Platte (...) ziemlich hartnäckig jeglicher Kategorisierung [entzieht]"*, denn *„schon der Beginn von ‚Chanson d'Amour' könnte aus einer neutönerischen Feder stammen"*. Schließlich resümiert sie: *„In diesen interessanten Einspielungen von instrumentalstimmlicher Verquickung, die einerseits stimmungshomogen, andererseits wie eine sehr aus Solistischem zusammengesetzte Collage anmuten, werden seltsame Assoziationen zum Wiener-Schule-Komponisten Alban Berg wach, man denke an sein Violinkonzert ‚Dem Andenken an einen Engel'. Und der Hörer ist, wiewohl von der Vielfältigkeit dieses Ensembles beeindruckt, doch mitunter etwas ratlos."*[22]

Nur *Cadence*-Skribent Carl Brauer äußert explizit Missfallen:

> *„The 1977 recording with bassoonist Adlernest just never succeeds. There are some interesting sounds generated (the bassoon and organ can be quite eerie at times), but as a whole the music lacked a distinctive center to it. In a way there was a much ado*

about nothing' atmosphere. ‚[Chanson d']Amour' uses the horns, bass, and organ, but continues for too long. (...) Ideas and interest give way to more aimless explorations after the initial inspiration has dissipated. ‚Jackie' gets into some swinging moments that accentuates the collective blowing, but once again the musicians seem more at odds with each other than working together. With ‚La Belle' the RAU shows some promise with its use of Indian snake charmer, Thaiflute, and violin. Overall, however, the date is disjointed."[23]

Auch im amerikanischen Magazin *Hytone Music News*[24] und in der englischsprachigen Ausgabe des *Jazz Forum*[25] wurden die neuen TM/RAU-Produktionen wohlwollend (übrigens beide Male von Milo Fine) erwähnt, desgleichen von Christian Béthune im französischen *Jazz Magazine*[26] und vom Musikwissenschaftler Walter Szmolyan in der *Österreichischen Musikzeitschrift*[27]. Béthune erinnerte die *Impuls Maria Schutz*-Musik in ihrem Reichtum und ihrer Intensität an die Filme von John Huston und Federico Fellini; Novotny, ebenfalls Fellini-Freak, kam später dankbar auf diesen Vergleich zurück.

Von 28. August bis 1. September war Fritz Novotny 1978 erneut beim *Europäischen Forum Alpbach* (Motto: *Wissen und Macht – Legitimationsprobleme in Kultur und Gesellschaft*) im Einsatz, diesmal leitete er die *Arbeitsgruppe Jazz*. Und auch der nächste wichtige konzertante Streich ließ nicht lange auf sich warten. Fast auf den Tag genau ein Jahr nach dem ersten Auftritt in der Nickelsdorfer *Jazzgalerie* beehrte TM zum zweiten Mal Gastwirt Hans Falb. Wiederum betraten Fields, Malli und Novotny am 23. September 1978 mit einem Gast die Bühne, anstelle von Adlernest handelte es sich dabei freilich um einen höchst arrivierten afroamerikanischen Free-Jazz-Veteranen: Clifford Thornton. Walter Malli hatte mit dem damals 42-jährigen Kornettisten, Ventilposaunisten und politisch engagierten Musikafrikanologen wenige Monate zuvor, im Zuge des Nickelsdorf-Gastspiels seines Sextetts am 28. Mai, per Session-„Einstieg" Bekanntschaft geschlossen.[28] Das Konzert war über ein Jahrzehnt, nachdem die RAU an die Öffentlichkeit getreten war, das erste einer Formation der Wiener Jazz-Avantgarde mit einem bekannten US-Repräsentanten der frei improvisierten Musik. Ein 1990 im Zuge der Jubiläums-Edition auf MC veröffentlichter einstündiger Teilmitschnitt gibt Zeugnis vom durchaus fruchtbaren Verlauf dieser aus Zeitgründen (Thornton traf erst kurz vor Beginn in Nickelsdorf ein) gänzlich unvorbereiteten Konfrontation: Die auf *Suite For Clifford* (RAU 1008) enthaltene Musik führt mit aller Deutlichkeit die Vielseitigkeit des österreichischen Trios vor Ohren, von der auch Thornton mit- und hinweggerissen wurde. Während er kaum Akzente setzen konnte, drückte Paul Fields' multiinstrumentale Gewandtheit dem Konzert ihren Stempel auf.

Der rund 38-minütige erste Part der (offenbar nachträglich benannten) *Suite* erinnert anfangs an Charles Ives' *Unanswered Question*: Fields malt am Synthesizer weit ausladende, meditativ-entrückte Linien und Flächen in plüschigen *New Age*-Sound-Farben auf die akustische Leinwand, bedient sich also Stilmittel, die zu freier Improvisation ein Affinitätsverhältnis wie Faust und Auge aufweisen. Was im „orthodoxen" Jazz schon immer als kom-

merzverdächtig argusohrig betrachtet wurde, galt im Free Jazz der 60er und 70er beinahe als Tabu. Nicht so für *Three Motions*. Um den Synthesizer herum werken zuweilen eilig, zuweilen ebenfalls ruhig Novotny an Sopransaxophon und Flöten, Malli am frei pulsierenden Schlagzeug und Thornton – laut Novotny auf eigenen Wunsch[29] – am Glockenspiel.

Part zwei (5'54") sieht erneut Paul Fields im Vordergrund: Nunmehr am akustischen Piano, hämmert er ohne Vorwarnung einen raschen $^{5}/_{8}$-*Stride*-Rhythmus ($^{3}/_{8}$ + $^{2}/_{8}$) in die Tasten. Thornton improvisiert darüber, danach wird die Energie in kraftvolles Akkord-Gehacke überführt. Die beiden dominieren das Stück bis zuletzt.

Sensationell die dritte und letzte dokumentierte Instant-Komposition (15'25"), ein Bläserquartett mit Sopransaxophon (Malli), Altsaxophon (Fields), Klarinette (Novotny) und Ventilposaune (Thornton). Erneut weben Fields und Thornton am initiativsten, ideenreichsten am kurzweiligen, da interaktions- und kontrastträchtigen Stimmgeflecht. Patterns werden erimprovisiert und wieder aufgelöst, reine Kollektivimprovisation folgt auf wechselnde, von den anderen spontan begleitete Soli, Zitate werden eingeflochten (Thornton: *Jingle Bells*) und spielerisch dekonstruiert. Ein sensationelles Stück, zumal reine Bläser-Ensembles im Jazz dieser Jahre (das pionierhafte *World Saxophone Quartet* war erst Ende 1976 in New York gegründet worden) noch alles andere als gängig waren. *Three Motions* in Bestform!

Unerwartet und ungeplant sollte es noch zu einem zweiten Auftritt Clifford Thorntons mit den Mannen um Novotny kommen. Für das Wochenende vom 30. September auf 1. Oktober 1978 war der nächste Coup geplant: Fritz Novotny hatte von der *Niederösterreich-Gesellschaft für Kunst und Kultur*, die schon *Impuls Maria Schutz* finanziert hatte, pekuniäre Mittel für ein zweitägiges Jazzfestival in Krems erhalten. Der dort ansässige *1. Kremser Jazzclub 1965* trat als Co-Veranstalter in Erscheinung, mit der Organisation wurde Fritz Thom, Dramaturg des Wiesener Jazz-Festivals, betraut. Novotny selbst war die Programmierung vorbehalten, als deren Attraktion er mit dem Engagement des damals 33 Jahre jungen Anthony Braxton, Ende der 70er Jahre absoluter Top-Star unter des Avantgarde-Jazzern, auf dem noch Hoffnungen bezüglich einer neuen Leitfigur des Jazz ruhten, für eine Gast-Performance mit *Three Motions* aufwartete. Den Kontakt zum Chicagoer Saxophonisten und Komponisten hatte offenbar Fritz Thom hergestellt; laut Novotny zeigte sich Braxton von der ihm zugesandten LP *Reform Art Unit with Alaeddin Adlernest* begeistert und sagte gerne zu.[30] Noch ein Jahr vor der aufsehenerregenden Zusammenarbeit Braxtons mit dem Grazer Trio *Neighbours* kam es also zur Kooperation mit der Wiener Jazzavantgarde.

Das Event war ursprünglich als Workshop geplant, dieser erschöpfte sich jedoch aufgrund akuter Raumnot in einer als *Open House Workshop mit Publikumsbeteiligung* angekündigten Jam-Session im Kremser Jazzkeller am Sonntagvormittag, bei dem sich der junge Trompeter Paul Schwingenschlögl als Einziger den Wienern und Clifford Thornton beigesellte.[31] Der Veranstaltungstitel *1. Internationaler Musik-Workshop Krems 1978* wurde dennoch beibehalten. Seine Missverständlichkeit war nicht der einzige Schönheits-

fehler; insbesondere am ersten Festivaltag, am 30. September, lief das Programm in der Kremser *Stadthalle* nur partiell wie geplant ab.

Um 15 Uhr eröffnete das *Meghalaya-Duo* Ram Chandra/Giselher Smekal (Chandra gab am selben Tag auch ein Solokonzert im Dominikanerkloster[32]), eine Synthesizer-Solo-Performance des Komponisten Gösta Neuwirth (*1937), dem damaligen Leiter des Instituts für Elektroakustik an der Grazer Musikakademie, dem Novotny seit einer Begegnung im Rahmen des Grazer *Musikprotokoll*-Konzerts 1974 freundschaftlich verbunden war, folgte. Als letzter Programm-, zugleich Höhepunkt[33] war schließlich der Auftritt einer erweiterten *Three Motions*-Formation (inklusive Walter Schiefer und Heinz Jäger) mit Anthony Braxton geplant. Beim Plan wäre es denn auch beinahe geblieben: Die Stunden rückten vor, alleine der Gast traf nicht ein. Wie sich herausstellte, hatte er in Amsterdam fälschlicherweise einen Flug nach Genf anstatt nach Wien genommen.[34] Fritz Novotny hatte bereits mit Hans Falb telefoniert, der auf sein Ersuchen hin den noch in Nickelsdorf weilenden Clifford Thornton binnen zwei Stunden als Ersatz-Gast nach Krems transportierte, als aus Wien-Schwechat Fritz Thoms Nachricht von Braxtons Ankunft kam. Eilends wurde er also ins gut 80 km entfernte Krems chauffiert und dort direkt auf die Bühne gehievt, wo seine Spielpartner in spe zwecks Programmlochüberbrückung gerade mit Gösta Neuwirth jamten. Thornton wiederum war verstimmt, da er so spontan für Anthony Braxton (mit dem man ihn in Krems auch verwechselte) eingesprungen war und nun doch wieder hinter diesem zurückstehen sollte.[35] Nach kurzer Beratschlagung – Novotny legte freiwillig eine Pause ein – einigten sich Braxton, Thornton und Paul Fields am Klavier auf – so Novotny – *„ein, zwei Monk-Nummern"*, darunter *Epistrophy*[36], erst danach kam es zur geplanten Kooperation mit TM.

Zur allgemeinen Verblüffung äußerte Braxton den Wunsch, John Coltranes Klassiker *Impressions* zu spielen, ein Stück, das zu diesem Zeitpunkt noch auf keiner seiner LPs aufschien. Während der Altsaxophonist und Komponist nur vier Monate zuvor, im Mai 1978, seine bislang voluminöseste, jazzfernste *Composition 82* für vier Orchester für eine 3-LP-Veröffentlichung eingespielt hatte[37], knüpfte er mit diesem Coltrane-Titel an die *In The Tradition*-Aufnahmen von 1974 an.[38] *„Keiner von uns war darauf gefaßt"*, erinnert sich Novotny, der nicht verhehlt, dass seinen Mitmusikern diese Hommage an die Jazztradition auch ideell gegen den Strich ging.[39] Dennoch kam auf diese Weise die unten besprochene LP zu ihrem Titelstück. Die nächste Piece wurde gemeinsam konzipiert, Novotny schwebte dabei ein Bläserquartett nach Vorbild des linearen Sextetts *Chanson d'Amour* der – Braxton bekannten – LP *RAU with Alaeddin Adlernest* vor, jedoch waren Percussionist Schiefer und Bassist Jäger nicht dazu zu bewegen, von der Bühne zu gehen, *„sondern sind stur sitzen geblieben, damit sie die Ehre, mit Braxton und Thornton zu spielen, noch ein zweites Stück genießen [können]. Damit kam statt des von mir gewünschten Bläserquartetts ein Sextett zustande"*[40]. *Double Three* nannte sich das ungeplante Resultat. Wie die Aufsplittung in zwei Dreiergruppen aussah, erläutert Novotny:

Letztes Stück des ersten Abends beim *1. Internationalen Musik-Workshop* Krems, 30. September 1978: Anthony Braxton (Altsaxophon, links) mit Walter Malli (Sopransaxophon, rechts) mit dem unvorhergesehenen Trialog-Partner Clifford Thornton (Trompete, Mitte). Foto: unbekannt.

> *„Es war klar, daß ich mich mit der Rhythmusgruppe verbinden mußte. Ich wußte, daß sich Braxton, wie auf Smekals* Chanson d'Amour, *auf ein Bläsergeflecht einstellt, und ich habe sofort rhythmisch und mit hellen Diskantfiguren der Klarinette die Gegenposition bezogen, ich habe gewisse schnelle Perkussions- oder Baßfiguren mitgespielt, damit ich [mich] von diesen drei Bläsern abhebe."*[41]

Trio ACW, das nachfolgende letzte Stück des Konzerts wie auch auf der LP, gab akronymisch die Vornameninitialen der Partizipanten Anthony, Clifford und Walter (Malli) wieder. Es entstand auf ausdrücklichen Wunsch Braxtons, obwohl auch diese Piece personell und konzeptionell anders realisiert wurde als abgesprochen. Malli rekapituliert seine Eindrücke der Begegnung mit Braxton wie folgt:

> *„Es waren überhaupt keine Absprachen irgendwelcher Art [vorhanden]. Anthony Braxton kommt und beginnt, dieses* Impressions *zu spielen, das natürlich in unserem Repertoire nicht vorkommt, kein Mensch [konnte es spielen], vielleicht außer dem Bassisten. Egal (...), ich habe Schlagzeug und der Schiefer hat Perkussion gespielt. (...) Und dann war ein Improvisationsstück, so ein Bläserquintett oder -quartett. Und da hat er mir hinter der Bühne gesagt, wie es halt Braxtons Art ist: ‚We must meet in another*

life!' Also er war sehr angetan. Er sagte: 'Why don't you come to New York? (...) Playing duos, man!' Und daraufhin wollte er mit mir als nächste Nummer ein Duo spielen. Von Clifford Thornton hat er überhaupt keine Ahnung gehabt. Und der Clifford Thornton hat sich brutal einfach in das hineingedrängt. (...) Er [Braxton; Anm.] *war an dem interessiert, wie ich spiele, und er wollte das ausloten. Das hat aber der Thornton gesehen und ist einfach hingegangen und hat [mit]gespielt. (...) Der Clifford Thornton hat das ganze Stück penetrantest dominiert, sodaß das eigentlich irgendwie komisch wurde. (...) Er hat das Ganze in so eine penetrante Richtung gedrängt, mit seiner modalen, sturen [Spielweise], sodaß wir eigentlich immer auf das haben reagieren müssen, obwohl wir eigentlich anderes spielen wollten. (...) Der Braxton hat sich leider aus dem Grund sehr zurückgehalten, sonst wäre es vielleicht zu einem intensiveren Dialog gekommen."*[42]

Möglicherweise war es Mallis größter Fehler überhaupt, Braxtons Angebot zu weiterer Kooperation abzulehnen. Obwohl dem Österreicher die Wertschätzung, die der Amerikaner mit der Einladung ihm gegenüber ausdrückte, sehr wohl bewusst war, war er nur gegen Bezahlung bereit, ihr Folge zu leisten – jedoch *„nicht aus Idealismus"*[43]. Dass Mallis Karriere anders verlaufen wäre, so er sich damals flexibler gezeigt hätte, diese Möglichkeit erscheint trotz prinzipieller Fragwürdigkeit aller Konjunktive evident. Braxton reiste indessen unmittelbar nach Konzertende wieder ab und hinterließ trotz des chaotischen Ablaufs bei den Musikern das Gefühl, an einem besonderen Augenblick teilgehabt zu haben, bei Malli immerhin einen Motivationsschub und – einen Konzertmitschnitt, für dessen aus Mitteln des Festivalbudgets finanzierte Teilveröffentlichung Novotny erneut Klaus Kovarik gewinnen konnte.

Der zweite Festival-Abend am 1. Oktober 1978 im Kremser *Stadtsaal* stand im Zeichen des *International Workshop Orchestra*. Im Gegensatz zum *Euro-Free-Music-Session*-Orchester von 1976 handelte es sich dabei um kein Sammelensemble, sondern um eine durch drei Gäste – Franz Koglmann, Clifford Thornton, Josef Traindl – aufgestockte *Reform Art Unit*-Besetzung (Fields/Jäger/Malli/Mitterbauer/Novotny/Schiefer/Smekal).

Die medialen Reaktionen auf dieses bemerkenswerte Festivalereignis blieben auf die Lokalpresse beschränkt. Dort wurde zwar die geringe Zahl von rund 200 Zuhörern moniert, die Veranstaltung aber vorsichtig begrüßt, auch wenn man selbstkritisch feststellte, dass *„wir zum Großteil für die dargebotene Musik noch nicht reif sind"*[44]. Wichtiger freilich war das vielgestaltige Echo auf die in Krems entstandene, rund ein Jahr später veröffentlichte LP (das Orchesterkonzert sollte unter der Nummer RAU 1011 ebenfalls veröffentlicht werden, offenbar aber fehlten die Mittel, diesen Plan auch auszuführen[45]). Dita von Szadkowski saß in ihrer Rezension im *Jazzpodium* dem oben beschriebenen Missverständnis auf, als sie den Sinn einer Workshop-Plattendokumentation hinterfragte. Die Musik beurteilte sie positiv:

„Gleichwohl ist die Platte (...) die Anschaffung wert. Zumal es sich um so erzprofessionelle und disziplinierte Spieler handelt. ‚Double Three', eine doppelte Drei wird

hier gebildet vom Trio Alt-, Tenor-, Sopransaxophon, dessen in Klangfarben und thematisch sich umkreisende Motions ein Pendant haben in den flächigen Mustern von Schlagzeug und Baß, in den schnellen und hellen Diskantfigurationen der Klarinette. Die ganze zweite Seite besteht nur aus dem ‚Trio ACW', Braxton, Muhammad Malli und Clifford Thornton, im Spiel instrumentaler ‚Charakterrollen'. Manchmal komisch und launig, vom hoch fistelnden oder gackernden Sopransax, vom pustig graunzigen Altsaxquaken – tierstimmenhaft – bis zur trillernden, triolierenden oder kantilenenschön geschwungenen Trompetenlinie. Dies entfaltet sich so recht ungeniert und herzhaft in der ‚Bandbreite' der instrumentalen Möglichkeiten, der Fabuliererei in Tonfarben und -folgen, der rhythmischen Gruppierungen. Der herrlichen Trompete Thorntons fällt dabei allerhand Kulinarisches, Lyrisches zu, ansonsten wird dem Affen ‚Hörgewohnheit' nicht viel Zucker gegeben."[46]

Interessanterweise hoben auch andere prominente Kritiker, Carl Brauer im amerikanischen *Cadence*[47] und Barry McRae im britischen *Jazz Journal*[48] neben Braxtons *Impressions*-Performance Clifford Thorntons Rolle in *Trio ACW* als stärksten Part der LP hervor. Letzterer beanstandete: *„Much of the R.A.U. atmosphere is lost and it becomes a mere blowing session."* Auch Milo Fine war auf die Platte überwiegend gut zu sprechen – er tat dies in den *Hytone Music News*[49] wie auch im *Jazz Forum*.[50]

Das für *Three Motions* äußerst erfolgreiche Jahr endete standesgemäß mit einem weiteren, nicht unwichtigen Konzert. Zwei Tage vor Jahresende, am 29. Dezember 1978[51], gastierte das Trio in der nunmehr endgültig scheinenden Stammbesetzung Fields/Malli/Novotny im salzburgischen Saalfelden, das sieben Monate zuvor erstmals Schauplatz des heute international anerkannten Jazzfestivals geworden war. Ein würdiger Abschluss für ein Jahr, das TM erstaunlich rasch einen Fixplatz in der österreichischen Jazzszene beschert hatte. So unaufhaltsam das Trio in den Vordergrund rückte, so sehr verblasste indessen im Bühnenhintergrund die „Mutter-Formation" *Reform Art Unit*. Ein einziger offizieller Auftritt (Wiener *Stadtfest*), ein zweiter unter anderem Namen *(International Workshop Orchestra)* waren nicht gerade das, was man unter „Präsenz" verstand. So war es nur logisch, dass die durch die Aktivitätsreduktion der RAU unterbeschäftigten Nicht-TM-Musiker nach anderen Betätigungsmöglichkeiten suchten.

Insbesondere Sepp Mitterbauer, der neben Fritz Novotny älteste Improvisationsrecke, sah sich veranlasst, neue Wege zu erkunden. Neben seiner Tätigkeit in Barabbas' *Rhythm & Breath* war es in der zweiten Hälfte der 70er Jahre die Gruppe *Project of Art* (PoA)[52], die heute primär mit ihm assoziiert wird. PoA war indessen nicht Mitterbauers, sondern Fritz Kotrbas Formation. Begonnen hatte der Schlagzeuger Mitte der 70er Jahre u. a. mit dem Trompeter Leo Zipperer, 1976 wurde an dessen Stelle Sepp Mitterbauer, zudem der erst 17-jährige Gymnasiast, Klarinettist und Altsaxophonist Gerhard Swoboda und der Wiener Bassist Ernst Zettl in der Gruppe geholt. Mit dem ersten Konzert am 17. August 1977 in Wien konstituierte sich *Project of Art* in jener Quartettbesetzung, am 17. Dezember des

gleichen Jahres spielte die Formation in der Nickelsdorfer *Jazzgalerie*.[53] Anfang Februar 1978 kam es sogar zu einer kleinen Westösterreich-Tournee mit Konzerten in Saalfelden[54], Wörgl und Landeck. Gespielt wurde Sepp Mitterbauer zufolge *„rein jazzorientierte Musik, schon mit offener Form, aber mit fixem Konzept, genauer Reihenfolge, wer wann ein Solo spielt"*[55]. Der Höreindruck einer der in Mitterbauers Besitz befindlichen Kassetten bestätigt diese Aussage. Bei der Musik von PoA handelte es sich um eine relativ traditionsloyale Free-bop-Form, was sich auch im Repertoire, in dem sich neben Eigenkompositionen etwa das *Andreas-Hofer-Lied* oder Standards wie Gershwins *Lady Be Good* fanden, niederschlug. Im Gegensatz zur RAU und zu TM wurden in dieser Gruppe außerdem – insbesondere von Swoboda und Zettl – durchaus Noten zu Papier gebracht.

Die Band hatte *„für österreichische Free-Jazz-Verhältnisse relativ viele öffentliche Auftritte"*, erinnert sich Leader und Manager Kotrba.[56] Dennoch bestand sie nur etwa zwei Jahre lang: Das letzte vom Autor registrierte Konzert wurde am 27. Jänner 1979 erneut in Nickelsdorf absolviert.[57] Gerhard Swoboda, der ein Medizinstudium begann, stattete der *Jazzgalerie* in verschiedenen Ensembles 1979/80 noch mehrmals Besuche ab[58], danach verliert sich freilich seine Spur; Ernst Zettl ist bis heute als Komponist, Klangdesigner, Tontechniker, Violinist und immer noch auch als Bassist tätig, ab 1991 arbeitete er außerdem wiederholt mit Mia Zabelka zusammen[59]; Kotrbas und Mitterbauers Kooperation, die ja auch bei *Rhythm & Breath* bestanden hatte, wurde im Rahmen von Barabbas' Trio *M'Boom* weitergeführt, bis sich Kotrba 1981 endgültig vom aktiven Musizieren zurückzog. Mitterbauer erwarb sein Schlagzeug-Set und begann seinerseits im privaten Probenkeller zu trommeln, oft auch im Duo mit Walter Malli oder dem aus Linz stammenden E-Bassisten und Schriftsteller Reinhold Aumaier (* 1953).[60] Mitte der 80er Jahre sollte Mitterbauer den Namen *Project of Art* für ein eigenes Band-Unternehmen wieder aufgreifen.

Die Ruhe nach dem – für RAU-Begriffe – ereignisträchtigen Sturm 1978 folgte auf dem Fuß. Es dauerte bis zum 12. Oktober 1979, ehe Novotny & Co. wieder in aller Öffentlichkeit musizierten: *Three Motions* gastierte im *Schubertsaal* des *Wiener Konzerthauses*, wie 1973 die RAU fand also auch die Tochter-Formation ihren Weg in einen der Wiener Kunstmusiktempel. Die Performance wurde mitgeschnitten und 1990 auf zwei MCs als *Playing Games Vol. 1 & 2* ediert: Kein Glanz-, aber auch kein Tiefpunkt, vermutlich ganz normaler *Three Motions*-Konzertalltag wurde hier geboten.

Der Auftritt sollte der einzige der Mannen um Novotny im Jahr 1979 bleiben. Auch über sonstige Aktivitäten ist nicht viel bekannt. Zwei Sessions im neu erbauten *Soundfield-Studio* Paul Fields' in Harmannsdorf, die ebenfalls 1990 auf MC ediert wurden, sind die einzigen Zeugnisse improvisatorischer Tätigkeit. *Three Motions & Beate Bekay*, aufgenommen am 29. August 1979 mit Walter Schiefer anstelle Mallis, entstand ohne jede musikalische Kennenlernperiode beim ersten und einzigen Zusammentreffen mit der durch Franz Manola vermittelten Wiener Gymnasiallehrerin und Pop-Vokalistin.[61] Bekay deklamierte mit eher ausdrucksarmem Organ mehr sprechend als singend eigene englische Texte zur eben-

falls wenig inspirierten, nicht gerade kompatibel disponierten TM-Musik, deren Charakter sich wie immer von ametrisch bis rockorientiert beständig wandelte.

Als wesentlich ergiebiger erwies sich die im Oktober aufgenommene, als *October In Lower Austria* auf MC veröffentlichte RAU-Session. Dank der ungewöhnlichen, schlagzeuglosen Besetzung mit zwei Keyboards (Fields und Smekal), Trompete (Mitterbauer) und Sopransaxophon/Flöten etc. (Novotny) ließ sich tatsächlich so etwas wie herbstliche Melancholie in die Musik projizieren. Exzessive Dichte wurde gemieden, meist meditierten die Musiker über leisen, kaum bewegten Liegeakkorden der Keyboards vor sich hin, warfen einzelne Sounds in den weiten Klangraum und ließen sie dort schweben. In diesen intimen, nachdenklichen Momenten, in denen die fragile, gedankenschwangere Ruhe auch nicht von idiomatisch (jazzig/folkloristisch) determinierten Bläser-Exkursen konterkariert wurde, in denen im Gegenteil zarte Sound-Poeme entstanden (wichtiger Farbwert: Glockenspiel), wirkt die berührende Musik am stärksten. Auf *October In Lower Austria*, das vielleicht in den „Ivesschen" Momenten der *Suite For Clifford* vorbereitet wurde, wird als Initial- und Anknüpfungspunkt späterer Entwicklungen zurückzukommen sein.

1980 tauchte die *Reform Art Unit*, der mittlerweile Heinz Jäger wieder abhanden gekommen war, wieder einmal aus der Versenkung auf. Während am Nachmittag des 14. März *Three Motions* im Wiener *Künstlerhaus* eine Lesungs- und Diskussionsveranstaltung der Autorengruppe *das pult* im Rahmen des einwöchigen Themenschwerpunkts *Aufbrechen – Literatur der Arbeitswelt, Arbeitswelt der Literatur* beschallte, war zwei Wochen später erstmals seit April 1978 das „Mutter-Ensemble" am Zug. Dem Multi-Event im *Restaurant Kahlenberg* (XIX., Josefsdorf 2) galt dank eines nicht musikalischen Programmpunkts besonderes Medieninteresse[62]: Unmittelbar nach einer Striptease-Performance der New Yorker Textildesignerin und Aktionistin Pat Oleszko und unmittelbar vor Otto M. Zykans verbalen *Peripathesen aus ‚Singer's Nähmaschine ist die beste'* führte die RAU fünf *Zwischenspiele* aus Giselher Smekals (unrealisiert gebliebenem) Free-Jazz-Opern-Projekt *Hamlet bleibt* nach Peter Henisch auf[63], außerdem Walter Mallis alte Duokomposition *Wounded Heart*[64] sowie ein zweiminütiges, schwermütiges Meditationsstück von Novotny am Sopransaxophon. Auch wenn sich für dieses Konzert die angekündigte Kooperationsneuauflage der *Reform Art Unit 80* mit Clifford Thornton aufgrund zu hoher Gagenforderungen des Amerikaners kurzfristig zerschlug[65] und das Sextett (ohne Fields, aber mit Brückl) – so Meinhard Rüdenauer in der *Neuen Kronen-Zeitung* – *„auf verlorenem Posten [kämpfte]"* und *„solang (...) ihre Musik die Trommelfelle durchbeißt – keine Chance beim Normalkonsumierer"* hatte[66], so war es doch immerhin ein Lebenszeichen. Bemerkenswert auch, dass beim letzten RAU-Auftritt 1978 ebenfalls eine Smekal-Suite aufgeführt worden war. Ein weiteres derartiges Event sollte folgen.

Zuvor gab es noch eine andere Premiere zu vermelden. Dank des frisch geknüpften Kontakts zu *das pult* hatte Fritz Novotny erstmals in seiner Karriere Gelegenheit, seine Musik solo an die Zuhörerschaft zu bringen: als musikalischer Kontrapunkt zwischen den Ge-

dichtrezitationen Helmut A. Niederles und Klaus Sandlers im *Blauen Saal* in den *Stadtsälen St. Pölten*. Datum: der Abend des 27. Mai 1980.

Der wichtigste Auftritt des Jahres war freilich der der RAU beim Jazzfestival Wiesen, dessen Zustandekommen auch als nachträgliche positive Reaktion auf das TM-Gastspiel zwei Jahre zuvor gewertet werden konnte. Zum zweiten und letzten Mal fand das Jazz-Großereignis 1980 im „Exil", im Steinbruch von Bad Sauerbrunn statt; für vier Tage, vom 24. bis 27. Juli war das mit vielen internationalen Stars prunkende Event anberaumt. Abdullah Ibrahim, das *Art Ensemble of Chicago*, Archie Shepp, Johnny Griffin, Don Cherry, Anthony Braxton mit den *Neighbours* u. a. waren im Aufgebot zu finden, die in Septettbesetzung antretende RAU (Fields, der erstmals mit Künstlernamen und nicht mehr als Paul Fickl angekündigt wurde, war wieder dabei) stellte den offiziellen österreichischen Festivalbeitrag dar.[67] Am Samstag, dem 26. Juli betrat das Ensemble nach Egberto Gismonti und vor dem Sheila-Jordan-Steve-Kuhn-Quartett das Podium.

Giselher Smekal schildert, was passierte:

„Das hat so ausgeschaut: Ich habe damals gerade an dieser Oper gearbeitet, und zwar hat der Peter Henisch einen Gedichtzyklus geschrieben, Hamlet bleibt, *und ich hatte die Idee, mit ihm gemeinsam hier ein Libretto (...) [zu] machen und wollte das also vertonen, es sind aber fast keine Szenen vertont worden, dazu ist es leider nicht gekommen. Aber ich hatte einige Zwischenspiele eingeplant, und die habe ich dann zusammengefaßt und wir* [die RAU; Anm.] *haben die vorher auch schon einmal gespielt, da hat es am Kahlenberg ein Konzert gegeben. Und dann war auch das [in] Wiesen. Das war ein sehr eigenartiges Konzert. (...) Alle Gruppen, die vorher dran waren, haben ihre Zeit weit überzogen, sodaß wir mit einer guten Stunde Verspätung anfangen mußten. Und bevor wir begonnen haben, sagt[e] der Fritz [Novotny]: ‚Hört einmal zu, die Veranstalter wollen, daß wir die Zeit quasi einholen. Wir bekommen ein Zeichen, wenn wir aufhören müssen.' Und das hat mich schwer empört, auch die anderen Musiker waren da, glaube ich, sehr unzufrieden darüber. Und wir haben also das, was wir an Konzepten hatten, weggelassen, der Fritz hat gesagt: ‚Wir machen nur ganz freie Sachen!' Und darüber war ich empört, weil wir haben auch da wieder sehr intensiv uns vorbereitet, weil es eben Wiesen war und wir im Hauptprogramm, [um] 20 Uhr, dran sein sollten, was ich als sehr große Chance empfunden habe. Und ich kann mich nur erinnern, daß das sehr, sehr unbefriedigend war, auch musikalisch, das Ganze, es war ein endloser Brei von unsignifikanten akustischen Ereignissen (...). Wenngleich der Malli einen hervorragenden Tag hatte, sehr gut gespielt hat, was sich dann doch aufs Publikum auch übertragen hat. Ja, und dann kam einfach das Zeichen, nach dem wir aufhören sollten. Und tatsächlich haben der Fritz [und] der Mitterbauer zusammengepackt und sind von der Bühne runter, so schnell hätte ich gar nicht zusammenpacken können. Und der Malli war irgendwie voller Spielfreude und wollte weitermachen, und obwohl ich der Meinung war, daß die Leistung musikalisch im Gesamten gesehen schlecht war, war doch das Publikum sehr begeistert, und es haben sich*

Sprechchöre gebildet, wo die Leute rhythmisch geklatscht haben und ‚Reform Art Unit' *einerseits und andererseits auch ‚Malli, Malli' skandiert haben. Irgendwie hat dieser Applaus nicht aufgehört, während ich da jetzt auch schon zusammengepackt habe, und dann sage ich zum Malli: ‚Paß auf, wir gehen noch nicht von der Bühne, wir bleiben da!', und habe den anderen gewunken, sie sollen auch herauskommen. Und dann habe ich gesagt: ‚Jetzt spielen wir wenigstens noch diese Zwischenspiele.' Und die waren auch einfach so ein bißchen auf Effekt aufgebaut, also Akkordblöcke, die auf Einsatz kommen, und ich (...) habe mich dazu hinreißen lassen, auch durch die Begeisterung des Publikums, da auch Luftsprünge zu machen bei diesem Dirigat (...). Ich habe das sehr bewußt gemacht, einfach um Effekt zu erzeugen, damit wenigstens der Schluß dieses Konzerts nicht so fad ist wie das andere (...). Und das Publikum hat wirklich getobt, und dieser Beifall ist dann sehr schnell abgewürgt worden, indem der Fritz Thom ans Mikrophon gekommen ist und gesagt hat: ‚Ja, jetzt wurden bei uns wieder zwei Hunde abgegeben. Die Besitzer sollen sich melden.'"*[68]

Während Wiesen-Chronist Klaus Schulz ebenfalls notierte, Smekal hätte *„Fragmente aus einer ‚Hamlet'-Free-Jazz-Oper (...) mit gewaltigen Sprungkombinationen"* dirigiert[69], so lässt der dem Autor vorliegende Teilmitschnitt des Konzerts das Erstgesagte nachvollziehbar erscheinen. In diesen gut 45 Musikminuten erinnert die RAU an ihre archaische Frühzeit: Kollektivem, schwer durchhörbarem Powerplay wurde hier gefrönt, nur selten durch Soli oder Zäsuren strukturiert, allerdings über weite Strecken von Novotnys Sopransaxophon dominiert, teils mit Albert-Ayler-Vibrato-Linien und -Quartenmotiven, teils mit den elegisch-meditativen Melismen, die schon im kurzen letzten Stück des Konzerts am Kahlenberg zu hören gewesen waren. Novotny glaubt sich nichtsdestotrotz daran zu erinnern, dass ihm das nämliche lyrische Motiv, das er hier umkreiste, auf der Fahrt nach Wiesen eingefallen wäre. Smekals Vorlagen seien – wie so oft – großteils ungeprobt vom Blatt gelesen worden, sodass sich ein *„gelöstes Free-Jazz-Chaos"* ergeben hätte.[70]

Die skripturalen Meinungsäußerungen der anwesenden Journalisten komplettieren das Bild. *Die Presse*, seit dem Abgang von Ruediger Engerth bei den *Salzburger Nachrichten* Mitte der 70er Jahre das einzige verbliebene „Lobby-Organ", hielt der RAU die Stange, obwohl der Rezensent nicht Franz Manola hieß: *„Die Wiener ‚Reform Art Unit' begann ihren Auftritt mit einem langen, frei improvisierten Stück, dessen emotionale Dichte den Zuhörer tief betroffen zurückließ. Das ungemein eigenwillige Ensemble konnte auch durch einige nicht ganz präzis gespielte Titel eher arrangierten Charakters seinen hervorragenden Gesamteindruck nicht schmälern"*, meinte der Rezensent[71], der mit seiner Zustimmung freilich allein auf weiter Flur stand. Eine flüchtige positive Bemerkung kam im Rahmen eines Kollektivkommentars noch vom späteren *Jazzlive*-Mitbegründer und -Chefredakteur Rainer Rygalyk in der Badener Ausgabe der *NÖ Nachrichten*[72], ansonsten herrschte Reserviertheit bis Ablehnung: *Kurier*-Kritiker Gunther Baumann sprach beispielsweise von einem *„undifferenzierten, apokalyptischen Lärm-Inferno"*, das – im Gegensatz zu Smekals Erinnerung – *„nur schütteren Beifall fand"*[73], *Volksstimme*-Rezensent Helmut Rizy meinte, die

RAU *„gewöhnte mit ihrer allzu ‚freien' Musik einem Großteil des Publikums das Zuhören ab"*[74].

Auch in Bezug auf die Presse-Kommentare fühlte man sich also an alte Zeiten erinnert.

Der TM-Auftritt zur Eröffnung des Litschauer *Grenzzeichen*-Festivals, bei dem zwischen 22. und 31. August 1980 mit *M'Boom*, Smekals Quartett *Zeitkapsel* (mit Koglmann, Malli, Günter Sommer) und dem Duo Walter Malli/George Brown die Wiener Jazz-Avantgarde stark vertreten war, zerschlug sich[75], nicht aber ein anderer wichtiger Termin: Am 13. September gastierte TM mit Horst Brückl (nach Toto Blankes *Electric Circus* mit den *Electronic Saxes* Charlie Mariano und Bruno Spoerri) im *Mittleren Saal* des Linzer *Brucknerhauses* – als letzter Programmpunkt des finalen *Open House*-Tages des erst ein Jahr zuvor gegründeten Medienkunst-Festivals *Ars electronica*. So spektakulär der Termin, so unerfreulich waren die Umstände dieses Auftritts, für dessen besonderen Rahmen Fritz Novotny im Programmheft erstmals auf seine „elektroakustischen" Kooperationen mit Bruno Liberda, Gösta Neuwirth und Giselher Smekal verwies[76].

> *„Nach einer dreiviertelstündigen, wunderschönen, konzentrierten Improvisation, die ganz ohne den geringsten Zweifel das künstlerisch bedeutendste Stück Musik war, das während der gesamten ‚Ars electronica' geboten wurde, werden die Musiker von einem Zwischenruf aus dem Publikum unterbrochen. Ob man denn nicht den Synthesizer-Verstärker leiser drehen könne, wollte der erregte Musikfreund wissen, schließlich höre man fast nichts mehr von den zarten Flöten Novotnys. (....) Ausgerechnet an dieser Stelle, wo zum erstenmal die Synthese von Natur und Elektronik, von Laut und Leise reizvoll erkundet wurde, wo dieses Science-fiction-Festival zu guter Letzt doch noch die Kraft zur Utopie zu finden schien, ausgerechnet hier wehrten sich die taubgeschundenen Ohren eines Elektronikopfers."*

Diese Sätze waren in der *Presse* zu lesen und – man ahnt es – Franz Manolas Feder entflossen.[77] Laut Robert Urmann in den *Oberösterreichischen Nachrichten* handelte es sich bei jenem Zwischenrufer um einen *„schreienden Saalordner"*: Die RAU-Mannen hätten *„daraufhin irritiert die Bühne [verlassen]"*, nachdem sie zuvor *„mit Ernst und Verbissenheit"* ihre *„mitunter wirklich kläglich"* klingende Musik vor zuletzt nur mehr 15 Zuhörern dargeboten hätten.[78]

Wie angedeutet, hatte der Auftritt von *Malli's Free Samba Bassoonery* im Rahmen der ersten *Nickelsdorfer Konfrontationen* am 17. August 1980 positive Begleiterscheinungen in Gestalt des Horst-Brückl-Gastspiels in Sunny Murrays Quintett und der Wiederanknüpfung des nach 1968 abgerissenen Kontakts zum Schlagzeugavantgardisten gezeitigt. Als Murray kurz darauf, am 27. und 28. August, im Trio mit Jimmy Lyons und Youngster John Lindberg im Wiener *Opus One* gastierte, ließ es sich der RAU-Leader nicht nehmen, beim Veteranen vorstellig zu werden und das damalige Aufeinandertreffen im *Josephinum* in Erinnerung zu rufen. Prompt sah sich Novotny von Jimmy Lyons gebeten, bei einem der

Konzerte „einzusteigen", während er pausierte – knapp zwölf Jahre nach seinem ersten Versuch kam Novotny diesmal also tatsächlich in den Genuss, mit Murray zu jamen.[79] Damit war ein wichtiger Schritt getan. Auf beiden Seiten entstand der Wunsch nach weiterer Zusammenarbeit: Kurzerhand arrangierte Fritz Novotny für 19. Oktober einen Konzerttermin im *Opus One* – eine *„Europa-Tour"*, wie Michael Henkels in Martin Kunzlers *Jazz-Lexikon* schreibt, war dies zweifellos keine.[80] Als *Sunny-Murray-Quartett* angekündigt, sollten dort neben den zwei Genannten Paul Fields und Sepp Mitterbauer sowie – laut Novotny auf Murrays ausdrücklichen Wunsch – auch Barabbas und Malli dabei sein[81], die in der Erinnerung des Letzteren anschließend, also offenbar in Doppelkonzertrahmen, vermutlich als *Athanor* die Bühne zu betreten planten.[82] Woran sich Malli exakt erinnern kann, ist die Tatsache, dass Jimmy Lyons die *Overground*-LP, die ihm der einstige *„Master"* Jahre zuvor verehrt hatte, noch kannte.

3.3.2.4.4. Linda Sharrock und die Novotny-Konzerte mit Andrew Cyrille und Burton Greene

> *„Ein noch dezidierte[re]s frei-musikalisches Konzept wird die Klänge der ‚Eternal Unit' prägen, der Geheimtip des Abends, den man am Samstag um etwa 22 Uhr zu erwarten hat. Rund um die Wiener Improvisationsvirtuosen Fritz Novotny, Muhammad Malli und Paul Fickl ist folgende exzentrische Musikeranordnung gruppiert: Der indische Sitar-Spieler Ram Chandra, geübt im Zusammenspiel mit europäischen und amerikanischen Free Jazzern, der Trompeter Sepp Mitterbauer und die New Yorker Vokalistin Linda Sharrock. (...) ‚Eternal Unit' bildet die extremste Avantgarde an diesem Jazzweekend."*[1]

Franz Manolas euphorische Ankündigung in der *Presse* vom 21./22. März 1981 bezog sich auf den ersten Auftritt der Novotny-Mannen in diesem Jahr: Dieser ging im Rahmen des – von Fritz Thom mitorganisierten – *2. Wiener Jazzfrühlings* in den *Sofiensälen* über die Bühne und war das endgültig letzte Konzert der RAU mit Ram Chandra, mit dem man seit dem letzten gemeinsamen Auftritt 1976 vor allem über das *Meghalaya-Duo* in Kontakt geblieben war. Und: Es war die konzertante Premiere einer Gruppe der Wiener Jazz-Avantgarde mit einer Sängerin. Nachdem die Versuche mit Christina Novotny (1970) und Beate Bekay (1979) im Studio als nicht gerade sensationell bezeichnet werden mussten, verstärkte ab sofort eine international bestens eingeführte Vokalistin den „Männerbund" der Freiimprovisatoren: Linda Sharrock.

Als Linda Chambers am 3. April 1947 in Philadelphia geboren[2], kam die angehende Folksängerin und Malerei-Studentin 16-jährig zum Jazz und kurz darauf – durch ihre Heirat mit Sonny Sharrock 1966 – zum Free Jazz. Der frisch angetraute Ehemann, seines Zeichens Pionier der freien Improvisation an der Gitarre, prägte ihren karrieristischen Werdegang: Nach der Übersiedlung nach New York nahm sie Ende der 60er Jahre Unterricht beim Free-

Jazz-Saxophonisten Giuseppi Logan; ihr erstes Engagement absolvierte sie in der Band Pharoah Sanders'. Primär aber arbeitete sie mit Sonny Sharrock selbst zusammen, sei es im Zuge eigener Projekte (LP-Debüt *Black Woman* 1969[3]), wie auch von 1967 bis 1973 in der Band des Flötisten Herbie Mann. Danach folgten ausgedehnte Tourneen mit Sonny Sharrocks Formation (LP *Paradise* 1974[4]), nach der Trennung von ihrem Ehemann arbeitete die Vokalistin Ende der 70er in der Türkei mit einheimischen Folksängern zusammen. 1980 oder 1981 verschlug es die Afroamerikanerin angeblich auf dem Rückweg von einem „Gig" mit Herbie Mann in Australien[5] aus privaten Gründen nach Österreich. *„Ich dachte, ich muß hier sofort wieder weg, [ich] fand das Wetter schlimm!"*, gab sie Jahre später zu Protokoll.[6] Doch Sharrock blieb, wohl auch dank der Tatsache, dass sie rasch Anschluss an die österreichische Jazzszene fand. Besonders Fritz Pauer nahm sich ihrer an – bereits im September 1981 konzertierten die beiden im Trio Hans Kollers beim Jazzfestival Saalfelden[7] – und vermittelte sie aufgrund ihrer Avantgarde-Vergangenheit auch an Fritz Novotny.[8] Diesem war die Vokalistin durch die oben erwähnte LP *Black Woman* ein Begriff; er nahm sie – offenbar erst kurz vor dem *Jazzfrühling*-Auftritt der in *Eternal Unit* umbenannten RAU am 21. März 1981 – mit offenen Armen auf.

Als zweite Band, unmittelbar nach dem Fritz-Pauer-Hans-Koller-Duo und vor dem *World Saxophone Quartet* und Stan Getz' Quartett angekündigt, wurde das indisch-amerikanisch-österreichische Ensemble (Novotny wollte ursprünglich auch einen chinesischen Koto-Spieler engagieren[9]) schließlich an die letzte Stelle gereiht und beschloss spätnachts den Mainstream-dominierten Konzert-Reigen.[10] Der einhellig negativen Pressereaktion[11] zufolge erwies sich die RAU in diesem Rahmen offenkundig als deplaciert: Den Rezensenten-Vogel schoss dabei eindeutig Peter Sixt von der Schwechater *Rundschau mit Sportbeilage* ab. Er schrieb:

> *„Der abschließende Gig der ‚Eternal Unit' (...) wurde zum schrecklichen Erlebnis. Schon bald verließen zwei Drittel des Publikums – von extrem Atonalem gepeinigt – den Sofiensaal, das übriggebliebene Drittel ließ diese entsetzlichen Töne entweder in stoischer Meditation über sich ergehen, oder aber man nützte die Leere des Saals für intensive ‚zwischenmenschliche Beziehungen' und kümmerte sich nicht um das Gedudel, das von der Bühne kam."*[12]

Die abschätzigen Kommentare überraschen, lässt sich doch anhand eines rund 30-minütigen Teilmitschnitts (lediglich eine knapp fünfminütige Kostprobe, publiziert unter dem Namen *Eastern Journey* auf der *Millennium-CD* von 2001, ist davon öffentlich zugänglich[13]) nachvollziehen, dass die Band in dieser Nacht ausgezeichnete Musik ablieferte. Keineswegs war es eine lärmige Free-Jazz-Orgie, die die *Unit*-Mannen hier vollführten, vielmehr wurde ein sensibles Sound-Gefüge erlauscht, in das sich die strikt „instrumental" geführte, dunkle Alt-Stimme Sharrocks gut einfügte.

Immerhin wurde ein Ausschnitt jenes Konzerts am 23. Mai 1981 in einer einstündigen ORF-Zusammenfassung des zweiten Festivaltages ab 22.05 Uhr in FS 1 gesendet. Laut Fritz Novotny versank Ram Chandra während der Performance einmal so tief in seine medita-

tiven Sitar-Klang-Welten, dass er – einschlief. Auch dies war symptomatisch für das längst feststellbare Auseinanderdriften der ästhetischen und musikalischen Vorstellungen des Inders und der Wiener, die das Sitarspiel auch zunehmend als zu starr und unbeweglich empfanden.[14] Der Kontakt verlor sich bald nach diesem letzten gemeinsamen Auftritt, noch heute freilich ist Ram Chandra am Plattenmarkt präsent, sei es mit eigenen Aufnahmen klassischer indischer Musik[15] oder auf der Debüt-CD *Growing Pains* der britischen Popsängerin Billie Myers.[16] Es war ein doppelter Abschied: Mit dem *Jazzfrühling*-Konzert trat die RAU von der Bühne ab und begab sich für den Rest der 80er Jahre auf Tauchstation. Im Hintergrund immer latent präsent, ab und zu auch mit einem oder zwei Augen hervorlugend, sollten die weltbedeutenden Bretter in dieser Zeit diversen Tochter- und anderweitig verwandten Formationen gehören.

Three Motions absolvierte den zweiten wichtigen Auftritt des Jahres, allerdings in ungewöhnlicher Besetzung: Nach dem kurzfristigen Ausfall Fields' (der noch im Programmheft annonciert wurde[17] und wegen seiner Tätigkeit im Ensemble von André Hellers internationaler Artisten-Revue *Flic Flac* absagen musste) nominierte Novotny Neuzugang Sharrock nach, um im Quartett – mit Fagott-Gast Horst Brückl – einen ebenfalls nicht alltäglichen Auftritt zu bestreiten. *U & E 3rd dream* war der Name jenes „Binnenfestivals" im Rahmen der *Wiener Festwochen* 1981, das vom 16. Mai bis 21. Juni im *80er Haus* – so die dafür vorgenommene Umbenennung des *Museums des 20. Jahrhunderts* – über die Bühne ging. Mathias Rüegg, der Schweizer Leader des damals gerade vier Jahre alten *Vienna Art Orchestra*, hatte jenes Event initiiert und gemeinsam mit Reinald Stremitzer organisiert. Zehn heimische Jazzensembles wurden zu diesem Zweck mit arrivierten österreichischen Komponisten zusammengespannt, um in freier Bearbeitung ausgewählte Kompositionen zu „interpretieren" und einen Brückenschlag zwischen den begrifflichen Anachronismen der U- und E-Musik zu vollziehen. Das *Vienna Art Orchestra* sah sich auf diese Weise mit Gerhard Lampersberg uniert, Franz Koglmann nahm sich Ernst Kreneks Rilke-Vertonung *Nichts als ein Athem* vor, Hans Koller kooperierte mit György Ligeti und das Duo Wolfgang Puschnig/Uli Scherer mit Dieter Kaufmann.[18] Fritz Novotny entschied sich zur Zusammenarbeit mit Gösta Neuwirth, zu dem er seit dem Grazer RAU-Gastspiel 1974 Kontakt pflegte. Das für den Abend des 3. Juni 1981 anberaumte Konzert – im Anschluss an Fritz Pauers und Art Farmers Darbietung ihrer Bearbeitung von Kurt Schwertsiks *Con sordino – gedämpfte Unterhaltung für 4 Instrumente*, op. 39 – bestand aus vier Teilen, wie anhand des privaten Mitschnitts einer zweiteiligen *Jazzforum*-Sendung, von Novotny wenige Wochen später selbst moderiert, nachzuvollziehen ist. Den Anfang machte eine gut 18-minütige TM-Improvisation über das Themen-Medley *Lobau* (Novotny), *Emnesia* (Sharrock), *Ums Veilchenlot tapeziert* (Malli), anschließend interpretierten Peter Guth (Violine), Florian Kitt (Violoncello) und – virtuell, über eine vorgefertigte Bandzuspielung – Wolfgang Klos (Viola) Gösta Neuwirths 1980 uraufgeführtes Streichtrio *La prisonniere – L'intruse*[19], das dieser seinem Bruder, dem Grazer Jazzpianisten Harald Neuwirth zugeeignet hatte. Den erneut rund 18-minütigen Kern-Part der Performance stellte zumindest konzeptionell eine Ok-

tett-Bearbeitung jenes Trios dar (zu den genannten sechs – anwesenden – Musikern traten Gösta Neuwirth persönlich an Klavier und Synthesizer sowie seine Frau Vilja als zweite Vokalistin), diese wies freilich keine wie auch immer gearteten, nachvollziehbaren Verbindungen zum Ausgangswerk auf, im Gegenteil: Während sich die Streicher und die Neuwirths zurückhielten, improvisierten Novotny und Co. munter drauflos und kreierten ein immerhin kontrolliertes, spannungsvolles Stück TM-Musik. Direkt weitergeführt, nur durch die Schlussansage getrennt, mündete die Musik in einen Epilog aus noch einmal rund elf Minuten freier Improvisation von Brückl, Malli und Novotny.

Irgendwann im Herbst 1981 erreichte Fritz Novotny ein unerwarteter Anruf aus Deutschland. Ein gewisser Andrew Cyrille war am Apparat, erklärte, er kenne einige Platten der Wiener Jazz-Avantgarde, wäre gerade auf Tour und suche nach weiteren „Gigs". Novotny bat er, einige gemeinsame Auftritte zu organisieren – zu zweit, wie er ausdrücklich betonte.[20] Zweifellos fühlte sich dem Wiener durch diese Anfrage geschmeichelt, handelte es sich bei Cyrille, 1964–1975 als unmittelbarer Nachfolger Sunny Murrays Schlagzeuger in Cecil Taylors *Unit*, doch um eine freejazzhistorische Legende. Gerne klemmte sich der RAU-Leader also hinters Telefon, und es gelang ihm, für den vereinbarten Zeitraum drei Engagements an Land zu ziehen: zweimal, am 11. und 20. November in der *Jazzspelunke*, am 17. in der innerstädtischen *Alten Schmiede*. Das musikalische Resultat dieser spontanen Kooperation blieb nach Meinung des Autors, dem Teilmitschnitte der *Jazzspelunke*-Konzerte vorlagen (ein sechsminütiger Ausschnitt findet sich auch auf der 2001 veröffentlichten *Millennium*-CD), freilich unbefriedigend. Bar jeglichen Band-Kontexts, sozusagen nackt, nur auf sich gestellt, wurden hier die Grenzen von Novotnys instrumentalem Können deutlich aufgezeigt. Als Lyriker, ausgezeichneter Choreograph kollektiver Stimmungen, Atmosphären, Klangzustände mangelte es ihm in der episch-diskursiven Entwicklung der Materialien an technischem Niveau. Die interessantesten Momente ergaben sich, wenn Novotny in an Albert Ayler gemahnender Tonbeugung oder kantabler Elegie über Cyrilles klaren, abstrakten Strukturen „sang", das melodische Vokabular des Saxophonisten war aber hörbar beschränkt und geriet sehr rasch in Selbstzitat- und Klischee-Nähe.

Noch schonungsloser sollte die Novotny'sche Inkompatibilität mit „orthodoxer" denkenden Musikern ein Jahr später evident werden. Nach Sunny Murray 1980 und Cyrille 1981 traf Novotny im Herbst des Jahres 1982 mit einer weiteren amerikanischen Avantgarde-Magnifizenz zusammen. Burton Greene war diesmal der prominente Widerpart. Die Bilder ähnelten sich: Manfred Winter, damals Programmmacher des *Treffpunkt Petersplatz*, des Nachfolgeetablissements von *Fatty's Saloon*, hatte Greene für einen Auftritt gebucht und trat nun mit einem Kooperationsangebot an Novotny heran. Dieser kannte den damals 45-jährigen Pianisten von LP-Aufnahmen u. a. mit Marion Brown und Frank Smith und ließ sich auch durch Winters Information, dass der ehemalige Free-Jazzer nunmehr einem konventionelleren Idiom fröne, nicht von einer Zusage abhalten.[21] Greene, 1965 Gründungsmitglied der legendären *Jazz Composer's Guild* in New York, der seine ersten

Platten auf Bernard Stollmans *ESP Records*-Label veröffentlicht hatte, war in den 60er Jahren wie alle Free-Jazz-Pianisten stark von Cecil Taylor beeinflusst worden, nach seiner Übersiedlung nach Europa 1969 und späteren Sesshaftwerdung in den Niederlanden jedoch in der Beschäftigung vor allem mit Bartók und osteuropäischer Volks-, aber auch indischer Musik wieder zur Tonalität zurückgekehrt.[22] Neben dem regulären Tournee-„Gig" am 28. November 1982 mit seinem *East West Trio* (mit Jamaluddin Bhartiya, Sitar, und Glen Hahn, Percussion) im *Treffpunkt Petersplatz* sowie einem Einführungsvortrag zum Thema indischer Musik samt Solokonzert in der *Alten Schmiede* am Tag darauf wurde also – quasi als Auftakt – ein Meeting mit Fritz Novotny vereinbart. Außerhalb Wiens, im *Jazzpodium* des kleinen niederösterreichischen Orts Thürnthal bei Fels am Wagram, trafen die Musiker am 27. November aufeinander. Greenes und seines Sekundanten Glen Hahn späte Ankunft unmittelbar vor Konzertbeginn ließ keine Zeit zum Proben, in aller Eile wurde Balkan-Folklore als gemeinsamer Nenner erkannt, weshalb sich Greene – dies offenbar wörtlich nehmend – spontan für Thelonious Monks *Pannonica* entschied.[23] Das Stück ist im unveröffentlichten Konzertmitschnitt nicht enthalten (oder nicht erkenntlich), der Höreindruck der übrigen Piecen aber verstärkte den bei Cyrille gewonnenen, in konventionellerem Kontext absolut unzulänglichen Eindruck von Novotnys Spiel, wohl auch deshalb, da diesem mit dem Piano nun ein in seinen Tonhöhen inflexibles, da normiertes Instrument gegenüberstand.

3.3.2.4.5. *Pannonian Flower* und *To James Joyce*

Auf zwei Aspekte jenes Konzerts ist zurückzukommen: auf den Auftrittsort sowie auf ein neues Stück Novotnys, das letzte, noch gelungenste im Konzert mit Burton Greene. Das *Jazzpodium* in Thürnthal war von Josef Aichinger, dem späteren künstlerischen Leiter u. a. des Festivals *Glatt & Verkehrt* in Krems, im Dezember 1981 eröffnet worden und mutierte unter dessen ambitionierter Leitung alsbald zum beliebten Konzerttreff. Franz Koglmann, Josef Traindl und viele andere prominente Jazzer wurden nach Niederösterreich eingeladen, am 13. März 1982, also rund achteinhalb Monate vor der Begegnung Novotnys mit Greene, war die Reihe an *Three Motions*.[1] Zum Zweiten wurde der Konzertmitschnitt dieses Abends wenig später als LP herausgegeben. Ihr Titel: *Pannonian Flower*.

Die namensgebende Piece war jene, deren melodische Keimzellen schon 1980 beim Kahlenberg-Konzert und in Wiesen angedeutet worden waren, und die auch beim Meeting mit Burton Greene erklingen sollte; laut Novotny hatte jenes offenbar wie ein unbewusstes Work-in-Progress sukzessive erimprovisiertes Thema bei einem TM-Auftritt in der *Jazzspelunke* am 30. Jänner 1982 erstmals prägnante melodische Gestalt angenommen.

Pannonian Flower kann als Kristallisationspunkt und gelungenste Manifestation von Fritz Novotnys jahrelangem orientalisch-folkloristischem Ausdrucksstreben, das seinen Ursprung in Yusef Lateefs Oboenklang hatte, bezeichnet werden. Vielleicht hatten ihn auch

die Auftritte in Wiesen dazu inspiriert, in der magyarischen und slawischen Volksmusik eine Brücke zwischen Asien und Europa zu erkennen, deren pannonische Ausformung ihm aus Gründen geographischer und emotionaler Nähe persönliche Identifikation ermöglichte: Erstmals konnte er diese seit den frühen 60er Jahren in ihm widerhallende Seelenmusik so zu seinen eigenen Wurzeln (auch durch die von ihm selbst kolportierte partielle Roma-Abstammung) in Beziehung setzen. Novotny selbst nennt als Schlüsselerlebnis die Musik des Tarogato-Spielers Ladislaus Wenzel aus dem burgenländischen Mörbisch, die er bereits seit Ende der 60er Jahre von einer Platte kannte und die ihn tief beeindruckte.[2]

Pannonian Flower nimmt mit exakt 17' Dauer den Großteil der Seite A ein. Reines, elegisches e-Moll bildet die modale Basis jener *Rubato*-Ballade, oder, besser gesagt: jener Psalmodie, für die Novotny den Klang seines Sopransaxophons tatsächlich in einzigartiger Weise dem eines ungarischen Tarogato, zuweilen dem einer orientalischen Oboe annähert. John Coltranes kraftvoller, „hymnischer" Sound scheint dafür ebenfalls (unbewusst) Pate gestanden zu haben. Als motivisch-thematisches Ausgangsmaterial fungieren drei melodische Figuren, die der in melancholischem Wohlklang schwelgende Saxophonist beständig umkreist bzw. leicht variierend repetiert. Auch wenn sich *Pannonian Flower* zu den *Metallischen Gebilden* im idiomatischen Gestus als Antipode verhält, so verbindet beide doch der konzeptionell essenzielle Urkeim einer einzelnen Klangidee. Während sie 1975 eine abstrakte war, ist sie nun freilich expressiver Natur und bedarf deshalb eines „Trägers", einer diskursiven, sich entwickelnden Struktur. Diese aber fehlt. Die Musik erschöpft sich in den Motivrepetitionen, in denen immer wieder scheinbar Anlauf genommen wird, von denen aus aber der Absprung in den Spannungsbogen weiter ausdehnende Geschehnisse nicht erfolgt. Möglicherweise also erklärt sich der zwiespältige Eindruck des Autors von Novotnys *Pannonian Flower* daher, dass hier mit rudimentären epischen Mitteln versucht wird, ein lyrisches Klangbild zu komponieren und zu perpetuieren: So ist *Pannonian Flower* irgendwo zwischen genialem Wurf und ungenützter Chance anzusiedeln.

Was tun die anderen Musiker? Während Malli das gesamte Stück über Novotnys Spiel mit dem gewohnt porösen, frei fluktuierenden und immens spannungsreichen Puls kontrapunktiert, sekundiert Paul Fields anfangs teils imitativ, teils dialogisierend an einem zweiten Sopransaxophon, das er wie alle anderen Instrumente mit größter Selbstverständlichkeit beherrscht. Nach 3'30" wechselt er ans Keyboard und unterlegt die e-Moll-Meditationen Novotnys mit dem bereits bekannt pastosen Plüsch-Sound, der in diesem Zusammenhang durchaus adäquat die beschwörend-elegische Atmosphäre verstärkt. *Pannonian Flower* endet, wie es begonnen hat: mit freier e-Moll-Klangschwelgerei von Novotnys Sopransaxophon – als wären die 17 zu Gehör gebrachten Minuten nur ein kurzer, an die Oberfläche gedrungener Teil eines unendlichen unterirdischen Klangflusses.

Wagram, Cold Dog und *Eastern Peace* komplettieren die LP.

Summa summarum stellte *Pannonian Flower* sicher jene Platte dar, auf der Fritz Novotny seine folkloristischen Klangvorstellungen am konsequentesten verwirklichte, am deutlichs-ten auf den Punkt brachte. Nicht zuletzt deshalb ist die „Novotnyschste" bis

heute eine der zugänglichsten Platten der Wiener Jazz-Avantgarde. Noch Ende 1982 veröffentlicht, war der LP in bescheidenem Maße Erfolg beschieden: Nicht nur, weil *Eastern Peace* in Deutschland als Filmmusik Verwendung fand, wie Fritz Novotny seinen Tantiemenabrechnungen entnehmen konnte[3], auch in der Presse: Erstmals fand ein Tonträger der Wiener Freiimprovisatoren im bekanntesten aller Jazzmagazine, im Chicagoer *Down Beat*, Erwähnung.[4] Renommierte Kritiker wie Milo Fine[5], Barry McRae (Zitat: *„Fritz Novotny is the most impressive soloist and his passionate post-Trane soprano on the title track is particularly striking."*)[6] und François Billard im Pariser *Jazz Magazine*[7] formulierten z. T. äußerst wohlwollende Rezensionen, der Skribent der Zeitschrift *VOX* nennt die LP ebenfalls positiv *„sehr packend, sehr erdverbunden"*[8].

Das Stück *Pannonian Flower* stand wenige Monate später, am 28. Mai 1983, auch im Zentrum eines *Three Motion*-Konzerts im Innsbrucker *Komm*. Die anekdotische Erinnerung daran gab Fritz Novotny 13 Jahre später der Zeitschrift *Concerto Magazin* zu Protokoll:

> *„Wir spielten das letzte Stück vor der Pause mit dem Titel ‚Pannonian Flower', eine äußerst schwere, melancholische, ja gar schmerzliche Nummer in e-Moll. Das Publikum war zutiefst beeindruckt und schwelgte im Schmerz mit der Musik dahin. Als das Stück zu Ende war, ging der Vorhang ordnungsgemäß zu. Durch ein nicht mehr eruierbares technisches Gebrechen ist der Vorhang nach drei Minuten wieder aufgegangen. Nun stelle man sich folgende Situationskomik vor: Das Publikum, gerade noch vom letzten Stück und von uns Musikern äußerst angetan, sah uns drei nun auf der Bühne sitzen, aus einer Riesensalatschüssel fressend, Bier trinkend, rülpsend dahinblödeln ... Unser Image konnten wir im zweiten Teil des Auftritts nicht mehr retten ..."*[9]

Was sich 1983 außer jenem Innsbrucker *Three Motions*-Konzert und diversen, primär von Novotny solo bestrittenen Vernissagenbeschallungen (u. a. zur ersten und letzten großen Ausstellung des ehemaligen Mitstreiters Fritz Kotrba im Gebäude der *Österreichischen Postsparkasse*, Wien, im Juni) tat? Immer noch konnten sich die Musiker medialer Schützenhilfe von Seiten Franz Manolas versichern, der nebst überschäumend-euphorischen Konzertbesprechungen Fields und Novotny auch ausführliche Porträtartikel widmete.[10] Etliche Ausstellungskonzerte des Sopransaxophonisten sind weiters anzuführen, etwa jenes im Atelier das Malers Hermann Painitz oder – bemerkenswerter – das im Salzburger *Künstlerhaus*. Anlässlich einer Exhibition Othmar Zechyrs, Novotny aus alten *Freundeskreis*-Tagen ein Begriff, musizierten dort am 18. August neben dem RAU-Leader Claus Barabbas, Markus Pillhofer und die Violinisten Wolfgang Hoffmann und Gotthardt Wagner mit dem „sangesfreudigen" Maler. Erwähnenswert ist auch eine Ausgabe der *Österreich 1*-Radioreihe *Musik unserer Zeit*, die am 30. September Duoaufnahmen Novotnys und Fields' gewidmet und – man höre – mit *Wiener Schule der Freiimprovisierten Musik* überschrieben war. Acht Jahre, nachdem die *Masters* entschlummert waren, belebte Fritz Novotny Toni Michlmayrs viel diskutierten Begriff, mit dem er damals in Bezug auf seine Musik nicht viel hatte anfangen können, neu – um ihn erstmals explizit seiner Musik überzustülpen.

Die *Musik unserer Zeit*-Sendung hatte mit der *Zweiten Wiener Schule* freilich rein gar nichts am Hut. Die dort vorgestellten Tonbeispiele waren erst zwei Wochen zuvor in Harmannsdorf entstanden: Es handelte sich dabei um die ersten Zeugnisse der LP *To James Joyce*, die 1984 auf Paul Fields' Label *Jazzfields Records* unter der Nummer RAU 1012 veröffentlicht wurde. Der Umstand, dass hierfür entgegen alten TM-Usancen Walter Malli nicht beigezogen wurde, war nicht nur Ausdruck der sich zunehmend verfestigenden Achse Fields/Novotny, sondern auch eine erste Andeutung zukünftiger personeller Entwicklungen.

Vom Charakter her war *To James Joyce* dennoch eine weitere, die letzte *Three Motions*-LP. Titel und Covergestaltung (ein beliebig ausgewähltes Zweizeilenzitat, ein *„so wunderbar verblödet"* scheinender Satz aus *Ulysses*, über die gesamte Außenfläche reproduziert) der Platte waren Novotnys Hommage an den verehrten irischen Dichter, ebenso jedoch ästhetisches Bekenntnis. Novotny knüpfte dabei an seinen *Jazzpodium*-Text von 1973 an; Fritz von Hermanovsky-Orlando und James Joyce waren (und sind bis heute) wichtige Wegbegleiter geblieben:

> *„So viele unwichtige Einzelbilder, die im Gesamtroman und im Gesamtlebenswerk von Joyce aber dann doch eine Bedeutung bekommen – ich glaube, das ist das einzige, was man an diesen großartigen Literaturkonstruktionen mit der freien Improvisation gleichsetzen kann. Erstens: das Bild im Bild. Zweitens: Daß die Dinge (...), die ganz wenig Bedeutung zu haben scheinen, plötzlich eine übergroße Bedeutung bekommen. Und somit birgt, glaube ich, auch in der freien Improvisation, oft das unwichtigste Bild oder das naivste Thema (...) plötzlich, in einer anderen musikalischen Situation, enorme Wichtigkeit [in sich]. (...) Dieses souveräne Gestaltannehmen von Unwichtigem ist ein wesentlicher Faktor in der* Reform Art Unit *und könnte [es] auch im Duo Paul Fields-Fritz Novotny sein."*[11]

Ohne jede Vorbereitung gingen die beiden ins Studio, um dem Unwichtigen Raum zu lassen. *„[Der Plan war], wir sprechen uns überhaupt nicht ab, wir wechseln nur die Instrumente, (...) gehen nur im Duo aufeinander ein, und im nachhinein werden wir es betiteln. Schon während des Spielens dachte ich mir, für mich ist es das, was Joyce als Philosophie bedeutet."*[12]

De facto war *To James Joyce* ein gelungener Feature für Paul Fields' Multiinstrumentalismus: Durch dreimaligen Instrumentenwechsel in vier Stücken – von Violine über Altsaxophon und Synthesizer zu präpariertem Klavier – gelang es ihm, Fritz Novotnys auf zwei Typen reduzierbares Spiel (kontemplativ-elegisch und freejazzoid-athematisch) in immer neue akustische Environments zu kleiden und somit Wiederholungen vorzubeugen. Eine Aufgabe, die hier insofern leichter fiel, als sich durch das Fehlen eines Schlagzeugs die Klangräume weiter als gewöhnlich öffneten und die getragene, beruhigte Rubato-Gestik Novotnys aerophoner Konzeption entgegenkam. Im Vergleich zu Andrew Cyrille und im Besonderen zu Burton Greene erwies sich Paul Fields aufgrund seiner Flexibilität und Vielseitigkeit somit als idealer Spielpartner Novotnys.

Am 28. Februar 1984 wurde anlässlich der Plattenpräsentation das derart reibungslos harmonierende Duo Fields-Novotny in der *Alten Schmiede* auch live erprobt. Besprechungen dieser geglückten, wiederum sehr zugänglichen LP-Produktion waren rar: Dass jene des unverwüstlichen Günther Poidinger in der *AZ* wohlwollend ausfiel[13], überraschte nicht, eher noch die positive Reaktion von Seiten des amerikanischen *Cadence*-Magazins.[14] Im *Down Beat* wurde die Platte immerhin kurz erwähnt.[15]

3.3.2.4.6. *Wide Fields* und *Tasten* – die Umbruchsjahre 1984/85

1983 standen auch zwei Auftritte einer neuen Formation zu Buche, hinter deren Namen man nicht unbedingt gestandene Freiimprovisatoren vermutete: *Rock Unit* lautete der Name des Sextetts, das am 31. Mai in der *Alten Schmiede* und am 2. Juni in der *Jazzspelunke* erst- und zweitmalig vor Publikum aufspielte. Die Besetzung war zweifellos eine seltsame: Um die Haudegen Fritz Novotny und Walter Malli scharten sich mit dem E-Bassisten Hannes Groysbeck, dessen Bruder Stefan am Keyboard, dem E-Gitarristen Franz Scharf und dem Schlagzeuger Robert Steiner vier junge, kaum bekannte Rockmusiker. Der Initiator und Kopf des Unternehmens fehlte freilich: Paul Fields war bei der Premiere „seiner" Band nicht dabei. Doch gehen wir der Reihe nach vor. Wie kam es zu diesem Projekt?

„Das waren viele verschiedene Komponenten, die da zusammengekommen sind. Meine Arbeit mit Peter Wolf in den Gruppen Omega *und* Alpha, *mit Franz Morak, also alles in Richtung Rock, zum New Wave hin – [da] ist natürlich mein Geschmack erwacht, so etwas zu tun. Und eines Tages reifte meine Idee, die Verbindung zwischen konventioneller, rockiger Jazzmusik und der Musik der RAU irgendwie zu [versuchen]. Ich habe mir ausgemalt: Eine Seite ist eine konventionelle Gruppe mit Schlagzeug, Baß, Gitarre, Percussion und so, um Rock und lateinamerikanischen Rhythmus zu spielen, auf der anderen Seite sind das Solisten wie Mitterbauer und Novotny, die vom Free Jazz herkommen, und in der Mitte bin [ich] an den Keyboards und versuche, dieses Chaos zu lenken. Das war die Grundidee"*, resümiert Fields.[1] Die Musiker rekrutierte er im Falle Stefan Groysbecks und Robert Steiners aus dem *Flic Flac*-Ensemble, das er ihm Rahmen von André Hellers gleichnamiger Artisten-Show leitete, diese beiden stellten den Kontakt zu Scharf und Hannes Groysbeck her. Für Novotny und Co. bedeutete jenes Projekt keineswegs eine ästhetische oder musikalische Kehrtwendung: Offenheit gegenüber allen Seiten war schon im eklektizistischen Spektrum von *Three Motions* primäres Credo, Rock- und Pop-Anklänge – vor allem von Seiten Mallis an den Drums und Fields' am Synthesizer – dort keine Seltenheit. Fritz Novotny meint zudem im Interview:

> *„Ich darf daran erinnern, daß Rolf Schwendter von mir ein paar schlechte Schlager-Aufnahmen hat, wo ich noch Rock 'n' Roll, sogar* Wenn Teenagers träumen *singe. Ich habe für Rock und Trivialmusik immer etwas übergehabt, wenn auch aus einer sehr bösen, ironischen Haltung heraus. Ich war der Überzeugung, daß, [wenn] Miles Davis*

es wirklich schafft, auch mir Rock wieder [nahezubringen], dann muß ich das erfahren – das war mein fester Wunsch. Und das hat sich dann auch so abgespielt. Und ich konnte meine ganzen Jackie-McLean-artigen, Hardbop-artigen Themen unterbringen, was mich sehr gereizt hat."[2]

Ein allererstes informelles Session-Teffen der Gebrüder Groysbeck, Scharfs, Steiners und Novotnys, ebenfalls ohne Fields, hatte bereits am 19. Oktober 1982 stattgefunden[3]; weitere Sessions folgten, das Bühnendebüt unter dem provisorischen Namen *Rock Unit* Mitte 1983 fiel noch in die Phase der Auskristallisierung der personellen Konstellation. Vom 19. bis 21. Juli 1983 erprobten die oben genannten Musiker, von denen sich freilich Stefan Groysbeck schon wieder verabschiedet hatte, in Harmannsdorf unter Fields' und Novotnys Regie das Zusammenspiel mit verschiedenen RAU-Leuten: Besonders Linda Sharrocks Engagement war erwünscht, scheiterte laut Fields aber am zu vollen Terminkalender der Sängerin.[4] Sie und auch Sepp Mitterbauer sollten in Zukunft nur ausnahmsweise als Gäste zugegen sein; da Malli gänzlich ausschied, blieb nur Novotny ständiges Mitglied. Noch mehrmals traf man sich in den folgenden Monaten in Fields' Studio, am 9. Februar 1984[5] ergänzte zudem erstmalig ein neues Gesicht das auf Quintettbesetzung (Fields, Novotny, Hannes Groysbeck, Scharf, Steiner) abgespeckte Ensemble: Der junge Tenorsaxophonist Stefan Slupetzky, den Fritz Novotny privat kennen gelernt und dessen – bislang nur im gehörsmäßigen Nachspielen von jüdischer Folklore im Ensemble *Schlabasakl* erprobtes – Talent ihn während gemeinsamer Duo-Sessions überzeugt hatte, trat an jenem Tag in die Gruppe ein.[6] Mit ihm stand die Besetzung, die wenig später unter einem Namen an die Öffentlichkeit trat, den die idyllische Landschaft, die Paul Fields' Tonstudio in Harmannsdorf umgibt, inspiriert hatte: *Wide Fields*.

Das offizielle Coming-out der neuen Gruppe eröffnete das Jahr 1984. Personell nunmehr als Sextett konsolidiert, spielten die von Fields angeführten Mannen – gleichsam als Vor-Auftakt – am 17. März 1984 im Penzinger *Studio Heinz* die Filmmusik zu Jörg A. Eggers Streifen *Up and Down* ein, nachdem Novotny, der zufällig zu den Dreharbeiten in der Floridsdorfer Lokomotivfabrik gestoßen war, diesem unbekümmert ein entsprechendes Angebot unterbreitet hatte. Eggers, 1977 mit dem Film *Ich will leben* bekannt geworden[7], willigte überraschend ein, entlohnte die Musiker großzügig und ließ zudem Novotny und Slupetzky im Film kurz schauspielerisch in Erscheinung treten.[8] Am 6. April schritten die Jungrocker und Altjazzer von *Wide Fields* dann zum eigentlich Bühnendebüt. 24 Jazz-Bands traten an jenem Tag innert 24 Stunden im Audimax der *Technischen Universität* Wien vor das Publikum; Zweck dieses ergo *Jazz Around The Clock* betitelten, legendären Mammutunternehmens, zu dem die gesamte österreichische Jazzprominenz von Erich Kleinschuster bis Karlheinz Miklin zugegen war, war der Protest gegen die Ankündigung des ORF, für Jazz weniger Sendezeit zur Verfügung zu stellen. Über die Wirksamkeit der Aktion liegen keinerlei Informationen vor, für *Wide Fields* resultierte jenes Ereignis jedoch in einer äußerst erfolgreichen Premiere und erstmaliger medialer Beachtung (der Rezensent des ein Jahr zuvor gegründeten Magazins *Jazzlive* sprach von *„wahren Begeiste-*

rungsstürmen im Publikum", die diese *„Kombination von Rock und Free Jazz"* evoziert hätte[9]). 1990 erschien der Mitschnitt als *Granit Records*-MC *Live At The University*.

1984 und 1985 brachten die wohl ereignisreichsten Monate in Fritz Novotnys musikalischer Laufbahn, allein im erstgenannten Jahr gab er 19 Konzerte in nicht weniger als zehn verschiedenen Ensembles bzw. Konstellationen. Es war eine Zeit des Umbruchs, der Zersplitterung der Aktivitäten in viele kleine, oft kurzlebige Projektinitiativen und Untergruppen, der offensichtlichen Suche nach neuen musikalischen wie personellen Möglichkeiten und Herausforderungen. Insbesondere das Jahr 1985 sollte aufgrund verschiedener markanter Zäsuren zur Peripetie mutieren, im paradoxen Widerstreit der Umstände, dass in diesem Jahr viele Entwicklungslinien gekappt wurden und dennoch eine für die nächsten Jahre richtungsweisende Platte entstand: Der Beginn der Zukunft fiel zeitlich nur allzu passend mit dem Ende der Vergangenheit zusammen. Doch greifen wir nicht zu weit vor. Antizipierend sei an dieser Stelle nur mehr festgehalten, dass sich das *Literarische Quartier* der *Alten Schmiede* Mitte der 80er Jahre mehr und mehr zur neuen Heimstätte der Formationen um und mit Novotny mauserte. 1981 hatte der – theoretisch immer noch amtierende – RAU-Leader im Duo mit Andrew Cyrille den Auftrittsreigen eröffnet, ab 1984 häuften sich dort die konzertanten Events. Das Musikprogramm betreute und betreut bis zum Zeitpunkt der Abfassung des vorliegenden Texts ein alter Bekannter der Wiener Jazz-Avantgarde: Karlheinz Roschitz, Anfang der 70er Jahre Verfasser wohlwollender *Kurier*-Artikel, nunmehr als Kultur-Chef der *Neuen Kronen-Zeitung* tätig.

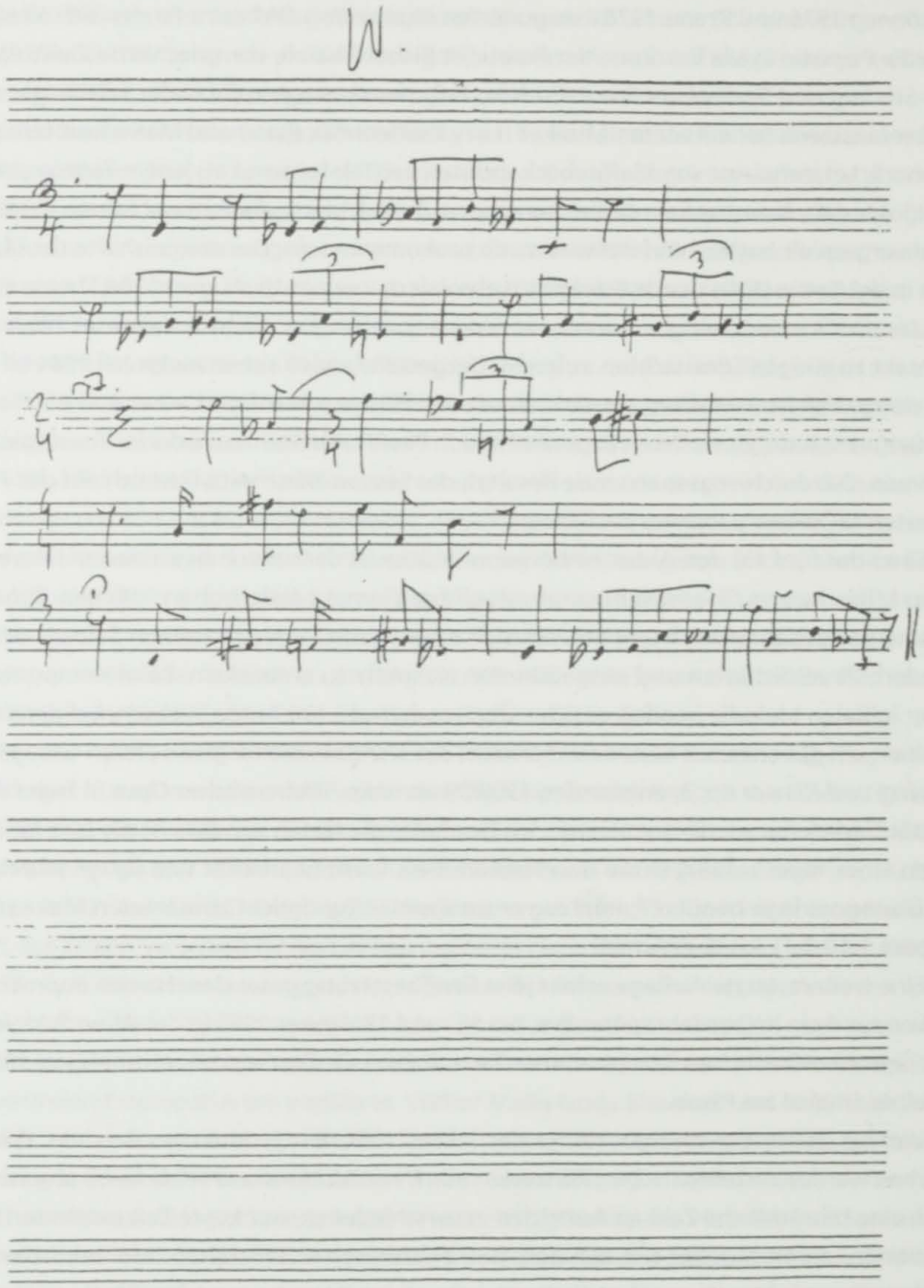
Am 15. April kehrte Andrew Cyrille für ein einzelnes Duo-Konzert mit Novotny im Mödlinger *Kursalon* wieder, entscheidendes, impulsgebendes Ereignis des Jahres 1984 war freilich eine Veranstaltung, die wenige Tage zuvor in den Räumlichkeiten der Abteilung Musikpädagogik der Wiener *Hochschule für Musik und darstellende Kunst* (III., Metternichgasse 7) über die Bühne ging. Für die Dauer vom 9. bis 13. April hatte Fritz Novotny dort, auf seinen Vorschlag hin von Abteilungsleiter Hans Maria Kneihs eingeladen, ein *Studio für freie Improvisation* eingerichtet, in dessen Rahmen er – trainiert durch die Seminare in Alpbach – Studenten aus verschiedensten Abteilungen der Hochschule, aber auch nicht Inskribierte aus der Perspektive der für ihn essenziellen Folklore in die Kunst des vorgabenfreien Extemporierens einführte. Walter Malli, Linda Sharrock und Paul Fields assistierten, als Leistungsanreiz für die Seminarteilnehmer wurde zudem die Partizipation an einem gut bezahlten Abschlusskonzert in der *Szene Wien* (im Rahmen des *Wiener Festwochen*-Veranstaltungsschwerpunkts) in Aussicht gestellt, das Novotny mit Intendant Reinald Stremitzer für 21. Mai ausgehandelt hatte.[10] Und tatsächlich: Während die Workshop-Abschluss-Performance am Vormittag des 14. April vom neu gegründeten Ensemble *Melange* (mit Novotny, Mitterbauer, Slupetzky und dem Percussionisten Devar Edgar) bestritten wurde[11], bekamen 19 Seminaristen und deren Bekannte die Möglichkeit, die angeeigneten Kenntnisse anlässlich jenes Konzerts zu demonstrieren. *Melange*, das in der neuen Besetzung Novotny/Malli/Mitterbauer/Sharrock/Slupetzky plus dem bereits erwähnten E-Bassisten Reinhold Aumaier am 3. Mai in der *Alten Schmiede* aufgetreten war,

stellte den personellen Grundstock, im zum dritten Mal nach den *Euro-Avantgarde-Improvisationen* 1976 und Krems 1978 inaugurierten *Improvising Orchestra* fanden sich Musiker wie die Pianistin Sylvia Bruckner, der Posaunist Richard Isaiah, der griechische Elektroakustik-Student und Synthesizer-Spezialist Niko Polymenakos sowie die in der Salzburger und Linzer Jazzszene beheimateten Musiker Harry Klaffenböck (Bass) und Mario Rechtern (Saxophon); Letzterer war von Klaffenböck spontan per Telefonanruf zu jenem Termin „beordert" worden, Novotny kannte ihn bereits von Tonbändern, die ihm vor Jahren Günther Rabl vorgespielt hatte.[12] Auf ihn wird zurückzukommen sein. Das ereignishafte Großkonzert in der *Szene Wien* wurde erfolgreich absolviert, war am 19. August 1984 Thema eines Ö1-*Jazzstudios* und zeitigte Konsequenzen personeller Art: Nicht unerwartet blieb der Kontakt zu einigen Seminaristen aufrecht. Dergestalt fanden sich etwa im Juli 1984 elf *Improvising Orchestra*-Musiker, verstärkt durch den Flötisten Manfred Karner und die Pianistin Ortrud Staude, zu weiteren Experimenten in Paul Fields' Harmannsdorfer Tonstudio zusammen. Das durchwegs spannende Resultat, der Session-Mitschnitt, lässt sich auf der 1990 edierten MC *Mistery Journey* nachhören.

Eines der fünf für den Autor einhörbaren Stücke ist darauf von besonderem Interesse: Sepp Mitterbauers *Clearness* beginnt mit einem einmal wiederholten, ruhigen *Rubato*-Thema der gedämpften Trompete, um sich nach einem angeschlossenen Solo zu einem wiederholt verdichteten und ausgedünnten Kollektiv zu entwickeln. Beim Komponisten jener initialen Melodie handelt es sich – Überraschung! – um Anton Webern, bei der Komposition um das erste aus dessen *Fünf Liedern aus Der siebente Ring von Stefan George für Gesang und Klavier* op. 3, entstanden 1908/09 als erstes Webern'sches Opus in freier Atonalität.[13] Mitterbauer, der Sokolowski-Schüler, hatte die Noten von *Dies ist ein Lied für dich allein* eines Tages zufällig in die Hand bekommen, leicht bearbeitet und fortan jahrelang als Übungsvorlage benützt[14]; nun zog er sie spontan (und nicht zum letzten Mal – siehe Kapitel 3.3.2.5.1) aus dem Ärmel.

Eine weitere, letzte Auflage erfuhr jene Großbesetzung unter dem Namen *Improvising Eleven* rund ein halbes Jahr später live, am 16. und 17. Jänner 1985 in der *Alten Schmiede*, mit dem amerikanischen Saxophonisten Tim Lambert als Gast sowie – erstmals seit 1980 – Giselher Smekal am Piano.

Viel tat sich in der zweiten Hälfte des Jahres 1984, ein produktives Brodeln, Gären, Keimen war festzustellen. Neben Konzerten mit *Three Motions* und *Wide Fields* absolvierte man eine beträchtliche Zahl an Auftritten in verschiedenen, nur kurze Zeit existenten Formationen, deren Musiker sich aus dem neu erschlossenen Workshop-Pool rekrutierten. *Melange* wurde bereits erwähnt und nur mehr ein weiteres Konzert (am 20. Dezember in der *Alten Schmiede*) alt, wobei Klaffenböck Aumaier ersetzte. Das *Nature Music Ensemble*, zuletzt 1971 in Erscheinung getreten, erlebte für ein Konzert Novotnys mit Isaiah, Klaffenböck, Malli, Rechtern und Slupetzky am 29. November ebendort eine einmalige, zumindest nominale Wiederbelebung. Aumaier, Malli und Mitterbauer gründeten ihrerseits das Trio *Inside Out*, das immerhin eigene Info-Folder produzierte, von dem dem Autor freilich



Sepp Mitterbauer: Transkription des ersten der *Fünf Lieder aus Der siebente Ring von Stefan George für Gesang und Klavier* op. 3 von Anton Webern.

ebenfalls nur ein einziger Auftritt am 10. Dezember 1984 bekannt ist.[15] Zwei Auftritte absolvierte zudem am 23. Oktober und am 20. November 1984 ein von Novotny initiiertes Ensemble namens *Tasten*, an dem Klaffenböck, Sharrock, Niko Polymenakos, der somit an die Elektroakustik-Traditionslinie von Bruno Liberda und Günther Rabl wieder anknüpfte, und die Gitarristin Andrea Haindl, Novotnys Lebensgefährtin, die an der Wiener Musikhochschule klassische Gitarre studiert und kurzzeitig auch Unterricht bei Victor Sokolowski genossen hatte, partizipierten. Auch dieses Quintett wäre nur eine kurze Erwähnung wert, hätte es sich nicht – erweitert um Paul Fields und Richard Isaiah – wenige Wochen später ins Studio begeben, um eine LP aufzunehmen. Nämliches geschah am 26. Jänner 1985, das Resultat wurde *Jazz For Thinkers* getauft und unter den Namen der sieben Musiker veröffentlicht. Es sollte die wichtigste, da richtungsweisende Einspielung der 80er Jahre, vielleicht sogar die wichtigste seit *„Reform Art Unit"* 1975 sein.

Was war neu an dieser Musik? Zuallererst die Instrumentierung: Die Bläser-Sektion sah sich auf Novotny reduziert, stattdessen gaben die akustischen Saiteninstrumente Violine, Gitarre und Kontrabass den Ton an. Und: Man kam ohne Schlagzeug aus. Logisches Resultat war ein dynamisch zurückgenommenes, luzides kammermusikalisches Stimmengeflecht, eine intime, transparente Stimmung, die schon in der Musik der LPs *Impuls Maria Schutz* und *To James Joyce* angelegt war, die sich nun allerdings mit einer neuen Wachsamkeit und Sensibilität gegenüber der Gesamtklang-Balance paarte. Weitab vom eklektizistischen Individualismus von *Three Motions* und der Free-Jazz-Lastigkeit der *Reform Art Unit* ertastete man vorsichtig neue Ausdrucksmittel, eine neue kollektive Qualität der Interaktion, ein neues Gruppenbewusstsein, dem sich der Einzelne bereitwillig unterordnete – wie es schon in grauer Vorzeit, im Zuge von *Vienna Jazz Avantgarde*, mitunter Charakteristikum der Novotny-Gruppe gewesen war. Dies, obwohl die LP mit keinem Kollektivität suggerierenden Ensemblenamen überschrieben war (der Name *Tasten*, um den es sich de facto handelte, schien offiziell nicht auf) und einige der sechs Piecen zwar keinen einzelnen Urheber (alle Stücke wurden als kollektive Septettkompositionen angegeben), jedoch eindeutig identifizierbare Ideengeber zu besitzen schienen.

> *„Schon 1984, sowohl bei Sessions (...) wie auch bei* Wide Fields *und* Three Motions *(...) [trat] bei mir eine gewisse Jazz- und Solosättigung [ein]. (...) Wenn ich gemerkt habe, daß auch ich selbst ins Saxophonistische abrutsche, war mir das schon unheimlich. (...) Jetzt habe ich Gruppen gesucht, wo ich weder durch Kontrabaß – oder das eben ein Bassist ist, der mehr streicht als zupft – noch durch irgendeinen Schlagzeuger versucht werde, jazzsolistisch zu empfinden. (...) Es war auch oft bei den* Baumann-*Proben in den Jahren '75, '76 Malli nicht dabei, und es war damals schon meine Wunschvorstellung, am Beispiel H. C. Degn, Paul Fields und zuerst Günther Rabl, später Heinz Jäger, mit möglichst vielen Strings zu spielen. Diese Wunschvorstellung kommt sogar noch aus der Zeit mit Kotrba, wo ich dann oft nach einer Probensession zu [ihm] und Mitterbauer gesagt habe: ‚Irgendwann brauchen wir ein paar Streicher, damit das Europäische stärker kommt!'"*[16]

Fritz Novotny, der sich an anderer Interviewstelle in seiner Affinität zu Saiteninstrumenten auf seine frühe Kindheit und die Streichquartett-Hausmusik seines Großvaters beruft[17], war sich der neuen Richtung, die hier eingeschlagen wurde, durchaus bewusst. Seinen Angaben zufolge war es vor allem die Terminnot von Niko Polymenakos, die keine Fortsetzung des viel versprechenden *Tasten*-Projekts erlaubte. Gleich der *„Reform Art Unit"*-LP von 1975 ragte *Jazz For Thinkers*, das national wie international gute Zensuren u. a. in den Magazinen *The Wire* (GB)[18], *Cadence* (USA)[19], *Jazz Magazine* (F)[20], *Jazz Nu* (NL)[21] und *Jazzlive* (A)[22] erntete, vorerst wie ein Fremdkörper aus dem Œuvre der Wiener Jazz-Avantgarde heraus – im Gegensatz zu ähnlich erratischen Stücken wie *Metallische Gebilde* sollten die hier erarbeiteten Ideen spät, aber doch wieder aufgegriffen werden und eine spannende Weiterentwicklung erfahren.

Die Tatsache, dass am Beginn von 1985 mit *Jazz For Thinkers* ein neuer Fingerzeig in Richtung Zukunft stand, gleichzeitig das Jahr von Abschieden, vom Auslaufen altgedienter (und auch neuerer) Formationen geprägt sein sollte, indiziert den Umbruch-Charakter der Mittachtziger für Novotny und Co. Die Entwicklung einer Formation muss freilich erst geschildert werden: 1985 war das Jahr von *Wide Fields*! Der Konzertreigen begann am 23. Jänner im *Opus One* und reichte über einen erfolgreichen[23] Auftritt am 6. Juli beim dreitägigen *Blue Danube Jazz Summit* im Messegelände von Hollabrunn/Niederösterreich, in diesem wie im Folgejahr Ausweichquartier des Jazzfestivals Wiesen, bis hin zu einem Engagement beim *Volksstimme*-Fest im Wiener Prater und beim ebenfalls dreitägigen *Jazz Total*-Großevent der Hochschülerschaften von *Technischer* und *Wirtschaftsuniversität* am 15. November, das als Folgeveranstaltung des *Jazz Around The Clock*-Marathons organisiert wurde.[24] Ein Auftritt im *Ensemble-Theater* am Petersplatz kurz darauf war allerdings schon der letzte von *Wide Fields*: Aufgrund bandinterner persönlicher wie musikalischer Auffassungsunterschiede warf Leader Paul Fields nach nur gut eineinhalb Jahren das Handtuch. Für ihn waren auch konzeptionelle Motive ausschlaggebend:

> *„Ich weiß heute, und der Fritz weiß auch heute, daß das sicher nicht das Gelbe vom Ei war. Zumindest nicht das, was ich mir vorstell[t]e. Es ist nicht hundertprozentig gelungen. Diese Verbindung von freier, chaotischer Improvisation auf der einen Seite und dem ‚Herkömmlichen' [auf der anderen] war für mich nicht offen genug, um das zu lenken. (...) Der (...) Erfolg war stärker als die Zufriedenheit über den Weg des Produkts."*[25]

LPs von *Wide Fields* sucht man vergebens, immerhin aber wurden 1990 drei MCs ediert: Das schon angesprochene *Live At The University* vom 6. April 1984, die Studio-MC *1984* mit den Gästen Linda Sharrock und Sepp Mitterbauer sowie *Live At The Jazz Summit*, aufgenommen 1985 in Hollabrunn. Als Hörprobe soll jedoch ein vierter Tonträger, die 1994, neun Jahre nach dem Ende, veröffentlichte CD *To Federico Fellini – Music For Popular Thinkers* herangezogen werden, die eine repräsentative Anthologie aus den Aufnahmen aller drei MCs darstellt.

In den darauf enthaltenen sechs Stücken treffen zweifellos zwei Welten aufeinander. Drei standfeste und – beinahe über die gesamte Distanz – gegenüber den Verlockungen freier Improvisation standhafte Rockmusiker sehen sich zwei bis vier ebenso abgebrühten, sich hier freilich moderat und geräuscharm gebenden Free-Jazzern gegenüber, während Paul Fields vermittelnd bzw. oszillierend zwischen den Fronten steht. Den meisten Stücken liegt über die gesamte Dauer ein einziges modales Zentrum zugrunde, sie weisen durchgängig regelmäßige *Beat*-Kontinuen auf und gerade die Reibung der schlichten, motorischen Kontinuität und Direktheit eingängiger, grooviger Funk- und Rock-Patterns mit der rhythmischen, melodischen und harmonischen Unschärfe der Freiimprovisatoren verleiht der Musik originären Reiz.

Der Titel von *To Federico Fellini* (4'26") und somit der vorliegenden CD verdankt sich Fritz Novotnys Liebe zu den Filmen Fellinis und Pasolinis (konkret: des Letzteren *Teorema* von 1968). Es ist das am weitesten prädeterminierte der hier versammelten Stücke, da es – nach einer ruhigen Intro mit Piano-Tremolos, orientalisierenden Psalmodien Novotnys und dem Ertönen eines gemächlich schreitenden, eintaktigen Bassmotivs nach 45" – eine von Sopran- und Tenorsaxophon unisono intonierte, lineare Struktur aufweist, die den Namen „Thema" wirklich verdient. Eine eingängige Melodie in reinem c-Moll wird hier vorgestellt, basierend auf einem das gesamte Stück über durchgehaltenen, eintaktigen Ostinato-Motiv.

Summa summarum bedeutete die Musik von *Wide Fields* – trotz Paul Fields' Unzufriedenheit – eine gut ausbalancierte, zugängliche Kreuzung von freier Improvisation und eingängigen Rhythmen, eine Art „pannonischer Free-Funk". Auch wenn die interne Feinabstimmung noch nicht ganz gefunden war, kamen dabei beide Seiten auf ihre Kosten, wurde keine von der anderen vereinnahmt oder gegängelt. Unter Rücksichtnahme auf die bereits erzielten Anfangserfolge und das evidente Entwicklungspotential der Band wäre bei Fortsetzung des Projekts ein weiterer, möglicherweise sogar internationaler Vorstoß vorstellbar gewesen. Für die Mannen um Fritz Novotny und für die gesamte Wiener Free-Jazz-Avantgarde bedeutete *Wide Fields* möglicherweise jenen Punkt, in dem sie sich am weitesten von ihren Wurzeln entfernten, freilich ohne diese aus den Augen zu verlieren. Es passte ins Bild, dass das Ende von *Wide Fields* mit der erwähnten Peripetie in der gesamten Entwicklung der RAU-Gruppen zusammenfiel. Alle drei Rockmusiker von *Wide Fields* sind heute als Studio-Instrumentalisten tätig. Hannes Groysbeck leitete zudem Ende der 80er Jahre gemeinsam mit Keyboarder Wolfgang Tockner die Experimental-Jazzrock-Band *Spitting Tongues*, bei der sporadisch auch Fritz Novotny „einstieg", und arbeitete zudem als Tontechniker; Franz Scharf, der 1987 auf Karl Ratzers LP *Happy Floating* aufschien[26], später an der Debüt-CD *Pep Talk* des Jazzsaxophonisten Thomas Huber partizipierte[27], war als Lehrer am Wiener *Schubert-Konservatorium* tätig. Stefan Slupetzky war u. a. 1985/86 (wie auch Sepp Mitterbauer und Bassist Franz Machek) im vom Bad Goiserer Klarinettisten Wolfgang Rainer geleiteten Quintett *Schlabasakl* aktiv, ehe er Anfang der 90er Jahre dem Saxophon entsagte und sich als Kinderbuchautor zu betätigen begann.[28]

Die zweite Band, die 1985 auslief, ohne formell aufgelöst zu werden, war eine mit einer

ungleich längeren Vorgeschichte: *Three Motions*, für Novotny die erfolgreichste Band der Wiener Jazz-Avantgarde[29], hatte sich nach neun Jahren z. T. reger Tätigkeit konzeptionell und personell erschöpft. Auch wenn dies 1984 noch gar nicht den Anschein hatte: Nach Konzerten u. a. in so arrivierten Hallen wie dem *Wyberhus* in der Vorarlberger Propstei St. Gerold, wo der auch für seinen Weinkeller berühmte Benediktinerpater Nathanael Wirth als Bestandteil eines vielfältigen Kulturprogramms seit 1968 bis heute Jazzkonzerte veranstaltet[30], und dem *Jazzatelier* in Ulrichsberg im Mühlviertel kam es im März 1985 noch einmal zu einer bemerkenswerten Studio-Session mit einem prominenten Gast, dem nach Sunny Murray und Andrew Cyrille dritten legendären Free-Jazz-Schlagzeuger, mit dem die Wiener Bekanntschaft machten: Louis Moholo, der Drummer aus dem Umfeld von Chris McGregors Londoner Südafrika-Exil-Clique, weilte Anfang dieses Jahres ohne Engagement in Wien. Fritz Novotny kontaktierte ihn und organisierte zwei Konzerte, in denen der Südafrikaner gemeinsam mit einer reduzierten *Tasten*-Besetzung (Isaiah, Klaffenböck, Novotny, Sharrock) – folgerichtig mit dem LP-Titel *Jazz For Thinkers* als Motto – auftrat: am 5. März im *Forum Stadtpark* in Graz, tags darauf im Wiener *Opus One*. Besonders das Grazer Konzert erntete gute Zensuren[31] und wartete mit der Besonderheit eines weiteren Überraschungsgasts – *Vienna Art Orchestra*-Saxophonist Wolfgang Puschnig – auf. Finalisiert wurden die Moholo-Tage mit dem oben angesprochenen Studiotermin im Harmannsdorf, anlässlich dessen – neben dem *Dschungelorchester*-Bassisten Rudolf Görnet anstelle Harry Klaffenböcks – auch Paul Fields und Walter Malli zugezogen wurden. 1990 als *Three Motions*-Produktion mit dem MC-Titel *For Afrika* veröffentlicht, stellte dieser monolithische Session-Mitschnitt insbesondere durch seinen Kontrastreichtum sowie einige glänzende Einlagen Mallis an Alt- und Sopransaxophon und das gleichermaßen diskrete wie wachsame Getrommle Moholos musikalisch einen ansprechenden Abgesang dar.

Schon mit der Duo-Platte *To James Joyce* war ein Graben zwischen dem Tandem Fields/Novotny einerseits und Malli andererseits sichtbar geworden. Durch *Wide Fields* wurde dieser Graben naturgemäß weiter vertieft, nun, 1985, kamen sowohl private als auch musikalische Unstimmigkeiten hinzu. Novotny selbst spricht von einer *„Erschöpfung"* der Gruppe.[32] *„Die Auflösung kam, nachdem sich der Fritz mit dem Malli auseinandergelebt hat[te]. Ich glaube, nicht zerkracht, sondern der Walter hat auf einmal andere Interessengebiete gehabt, er hat einen Job gekriegt in Schönbrunn (...). Die Kommunikation hat halt nicht mehr so hingehauen"*, resümiert Paul Fields aus seiner Sicht die Ursachen für das Ende von *Three Motions*.[33]

Das Moholo-Gastspiel bedeutete auch das Ende der Zusammenarbeit Novotnys mit Linda Sharrock, die bereits in der finalen Session nicht mehr dabei war. Schon beim Grazer Konzert spürte Novotny, dass die Zukunft der Sängerin – im Verein mit Wolfgang Puschnig, den sie 1987 heiraten sollte – in einer anderen Richtung lag als der bislang von ihm angepeilten.[34] Er hatte Recht: Schon 1986 tourten beide mit den *Pat Brothers*, 1987 mit *The Defiant Ones*. Der Rest – weitere Kooperationen in *AM4*, *Red Sun & Samul Nori*, *Alpine Aspects* oder *Mixed Metaphors* in den 90er Jahren – ist bekannt.

Es passt ins Bild, dass just in jenem Jahr 1985 auch die „Mutter aller Ensembles", die *Reform Art Unit*, aus historischen Gründen erstmals seit 1981 (bzw. unter ihrem originalen Namen erstmals seit Wiesen 1980) kurz aus dem Dunkel des Bühnenhintergrunds, wo sie latent immer präsent geblieben war[35], hervortrat: Am 27. Jänner, einen Tag nach der Aufnahme von *Jazz For Thinkers*, lud Fritz Novotny zur 20-Jahr-Geburtstagsfeier seines alten Free-Jazz-Schlachtrosses ins *Ensemble-Theater* am Petersplatz. Der Dezember 1965 mit dem angeblichen Start der Gruppenaktivitäten galt als Bezugsdatum. Grund genug, die RAU in „klassischer" Besetzung samt Gästen wiederzubeleben und des Jubiläums zu gedenken. Toni Michlmayr, der seit Altena 1973 nicht mehr in Novotnys Gruppe gespielt hatte, wurde reaktiviert, desgleichen Giselher Smekal (der immerhin kurz zuvor in der *Improvising Eleven* mitgewirkt hatte), zudem Horst Brückl vulgo Alaeddin Adlernest und Franz Koglmann, im Jahr zuvor mit seinem *Pipetet* als Komponist hervorgetreten, als Gäste eingeladen. Barabbas war laut Michlmayr als Zuhörer anwesend[36], die RAU-Feier somit auch eine zumindest partielle, inoffizielle *Masters*-Reunion.

Bemerkenswert im Zusammenhang mit der großzügigen medialen Ankündigungsberichterstattung zu jenem Konzert war, dass die *Reform Art Unit* auffällig oft mit dem Begriff der *Wiener Schule Freiimprovisierter Musik* in Zusammenhang gebracht wurde – im *Falter* ohne[37], in der *Volksstimme* mit Hinweis auf die Urheberschaft Toni Michlmayrs.[38] Während die Stimmung unter den Musikern – wie übereinstimmend berichtet wird – während der Proben und vor dem Konzert alles andere als harmonisch war, ging die Performance selbst glatt über die Bühne, wie der auf der MC *RAU live at the Ensemble Theatre* veröffentlichte Teilmitschnitt nachvollziehen lässt.

Die Musik des Konzerts, über das zwar keine Rezension erschien, Robert Bilek am 19. und 26. Mai 1985 aber immerhin zwei Ö1-*Jazzstudios* gestaltete[39], kam weitgehend einer bilanzierenden Retrospektive über das bisherige musikalische Schaffen nicht nur der *Reform Art Unit* und ihrer Filialgruppen, sondern der gesamten Wiener Jazz-Avantgarde gleich: alte Kompositionen (Mallis *Wounded Heart*), Free-Jazziges (Novotnys *On The Other Side*), Konzeptmusik in Richtung europäische Moderne (Smekals *The Instrumentation Of*), Eklektizistisches (Fields' *Sonate op. 113*) und schließlich Humoristisch-Wienerlied-artiges (Michlmayrs *D'Weana Bam*) repräsentierten zwar nicht alle, aber fünf wichtige Facetten des musikalischen Spektrums von MoUJ, RAU und Co. Passenderweise, wenn auch unbeabsichtigt, gesellte sich zur personellen auch die musikalische Nostalgie. Es war klar: Mit dem Jahr 1985, dem Auslaufen von *Wide Fields* und TM, der nach 17 Jahren Zusammenarbeit erfolgenden Trennung von Walter Malli, dem letzten personellen Bindglied zwischen RAU und MoUJ, ging eine kleine Ära zu Ende – ein ereignisreiches Jahrzehnt, das mit der Gründung des Trios *Three Motions* begonnen hatte und dessen Ensemblephilosophie letztlich Programm für alle musikalischen Aktivitäten in sämtlichen Formationen wurde: Vielfältigkeit, Buntheit, Polystilistik, Eklektizismus, Abbau aller Berührungsängste, Unbekümmertheit. Die meisten Gruppen, die gegen Mitte der 80er Jahre entstanden, im besonderen *Wide Fields*, wären ohne die Vorarbeit, die ästhetische und stilistische Öff-

nung im Rahmen von *Three Motions* nicht denkbar gewesen. Dem Jahrzehnt des Experiments, der Disparatheit, des Auslotens musikalischer Grenzen und der Erkundung unbekannten stilistischen Terrains, in dem die verbliebenden Musiker der Wiener Jazz-Avantgarde ihren Horizont in Richtung zeitgenössische E-Musik, Rock, Pop und Folklore verbreiterten, ohne ihre Free-Jazz-Wurzeln zu verleugnen, sollte nun eine Phase der Konsolidierung, der Wiedervereinigung der verstreuten musikalischen Kräfte und Ambitionen folgen.

3.3.2.5. Konsolidierung und Neuorientierung: Der neue Charme der alten Idee einer *Wiener Schule*

3.3.2.5.1. 1986–1989: *The Clan*

Die RAU hatte sich wieder auf Tauchstation begeben, *Wide Fields* und *Three Motions* waren ausgelaufen, *Tasten* und *Melange* im – z. T. hoffnungsvollen – Entwicklungsstadium steckengeblieben und nicht fortgeführt worden, die Musiker des Hochschulworkshops hatten sich wieder in alle Winde zerstreut: Ende 1985 war mit erstaunlicher Gründlichkeit so ziemlich alles vom Aktionstablett gefegt worden, was Fritz Novotny dort an Formationen zur Verfügung gestanden war. 1986 stand der mittlerweile 45-Jährige vor einer spiegelblanken Tabula rasa; ein grundlegender Neustart schien geboten.

„Am Graben 27 wird es in Zukunft etwas freier zugehen. Mitglieder der Reform Art Unit werden im ehemaligen Praml-Studio ihr neues Domizil aufschlagen. Geplant sind Workshops, Sessions und andere Aktivitäten. Die ‚Eröffnung' findet am 7. März mit einem Open House statt. Es gibt dort auch Möglichkeiten für Proberäume für Gruppen", stand in der März/April-Doppelnummer des Magazins *Jazzlive* zu lesen.[1] Relativ rasch hatte man einen neuen Unterschlupf gefunden. Der Bassist Franz Machek, bekannt u. a. durch seine Mitwirkung in Peter Weibels *Hotel Morphila Orchestra* Anfang der 80er Jahre[2] und der Modern-Jazz-Gruppe *Sinus*, hatte ein ehemaliges Filmstudio in bester Innenstadtlage angemietet und zum offenen Haus für alle sessionbegeisterten oder Probelokal suchenden (Jazz-)Musiker erklärt. Entgegen den Angaben im oben zitierten Artikel fand die allererste Session mit Musikern der RAU – das Rekurrieren auf den Mutterbandnamen in dieser Situation war symptomatisch – bereits am 27. Februar 1986 statt, bis 27. Juni folgten jeweils freitags regelmäßig Meetings und informelle Proben, an denen neben den alten Haudegen Novotny, Mitterbauer, Walter Schiefer und – sporadisch – Paul Fields ein paar verbliebene Bekannte aus den Jahren 1984/85, Polymenakos, Slupetzky und Isaiah, sowie eine Reihe von bislang unerprobten Musikern partizipierten: „Hausherr" Franz Machek mischte zuweilen am E-Bass mit, ein junger Südtiroler Tenorsaxophonist namens Sandro Miori tauchte mehrmals auf, ebenso einige Mitglieder des Ensembles *TON.ART*, das ebenfalls in diesem *Studio am Graben* sein Probendomizil gefunden hatte, voran Trompeter Klaus Pe-

ham, Saxophonist Bernhard Spahn und Bassklarinettist Hans Steiner.[3] Zu gemeinsamen Auftritten reichten diese Kontakte freilich nicht.

Es dauerte bis zur Jahresmitte, ehe Fritz Novotny erstmals wieder musizierend an die Öffentlichkeit trat – unter völlig anderen Umständen. Reinhard Gosch, der Leiter des *Culturcentrums Wolkenstein* in Aigen im steirischen Ennstal, hatte den Wiener Multiinstrumenalisten zur Abhaltung eines Improvisationsworkshops an die Hauptschule Stainach, an der er auch selbst unterrichtete, eingeladen. Mit zwei Musikerkollegen (Isaiah und Miori) setzte sich Novotny in Richtung Steiermark in Bewegung. Die pädagogischen Arbeitseinheiten verteilten sich auf die Tage zwischen 30. Juni und 3. Juli, u. a. wurden laut Novotny Stücke von Don Cherry, Johnny Dyani und Freddie Hubbard einstudiert.[4] Zudem hatte Gosch aus dem Umkreis des Jazzclubs Liezen einige Musiker an Novotnys Workshop-Ensemble vermittelt und zwei Konzerte organisiert. Schon am 29. Juni, quasi als Einstimmung auf die folgenden Unterrichtstage, ließen sich *Fritz Novotny & The Styrian Improvising Partie* spätabends live im *Café Schrempf* in Aigen hören, am 1. Juli folgte ein Auftritt im *Café Steirerhof* in Bad Aussee. Novotny, Miori und Isaiah konstituierten die Wiener Hälfte des Ensembles, den steirischen Gegenpart bildeten der damals 21-jährige Schlagzeuger Christian Salfellner, der Bassist Reinhard Ziegerhofer, beide Studenten an der Grazer *Hochschule für Musik und darstellende Kunst*, Letzterer zudem angehendes Mitglied der 1982 gegründeten, Volksmusik und Jazz fusionierenden Band *Broadlahn*, sowie der 17-jährige Hackbrettspieler Sigi Lemmerer, der sich spontan bei Novotny angemeldet hatte.

Die Resonanz bei Schülern, Publikum, Organisatoren war offenbar eine durchwegs positive – kaum zurück in Wien, flatterte Novotny bereits die nächste Workshop-Einladung in seine Kagraner Wohnung. Diesmal galt es, junge Angehörige der Blasmusikkapelle Bad Aussee in die Kunst der freien Improvisation einzuführen, allem Anschein nach eine Folge des dortigen Juli-Konzerts. Prompt sah sich die *Styrian Improvising Partie*, in die Salfellner und Ziegerhofer diesmal zusätzlich den Sopran- und Tenorsaxophonisten Gerhard Fritsch, ihren angestammten Triopartner, einbrachten, reaktiviert, um nach Absolvierung des Workshops am 19. September weitere drei Konzerte in näherer (Aigen) und weiterer (Admont) Umgebung sowie abschließend einen weiteren, spontan organisierten Lehrgang am BORG Bad Aussee zu bestreiten – Franz-Manola-Nachfolger Reno Barth kündigte diese Ereignisse wie auch jene der folgenden Jahre mit der gleichen Aufmerksamkeit wie seine Vorgänger in der *Presse* an, womit die diesbezügliche „Tradition" dieser Zeitung auch in der dritten „Generation" nicht abriss.[5] Spätestens zu diesem Zeitpunkt dürfte in Fritz Novotny die Idee gekeimt haben, die spielfreudige *Partie* als ständiges Ensemble weiterzuführen. Drei gute Gründe sprachen dafür: die stimmige Chemie innerhalb der Gruppe, der gerade wieder bewiesene Erfolg beim Publikum und – die Tatsache, dass Novotny zu jenem Zeitpunkt noch immer de facto über kein Band-Vehikel verfügte.

Der Entschluss reifte, nahm Gestalt an und wurde realisiert: Es dauerte abermals rund zweieinhalb Monate, bis sich die neue Formation offiziell als solche konstituiert hatte und erstmals der Öffentlichkeit präsentierte. Und abermals geschah Nämliches in der „Pro-

vinz", fernab von Wien: Am 13. Dezember 1986 gastierten Paul Fields, Gerhard Fritsch, Fritz Novotny, Reinhard Ziegerhofer, Christian Salfellner und Walter Schiefer (Letztere wechselten sich an Drums und Percussion ab) als *THE CLAN music overdrive* im Gasthaus Moser in St. Georgen bei Obernberg im oberösterreichischen Innviertel. Gut ein Jahr nach dem Ende von *Wide Fields* verfügten Novotny und Fields also wieder über ein Ensemble – dessen Konzept sich nicht zufällig an dem seines Jazzrock-Vorgängers orientierte.

„Es war mir sofort klar, daß (...) die verstorbene Wide Fields-*Gruppe eine Nachfolge braucht. Und dieses bestehende Ennstaler Trio Salfellner/Fritsch/Ziegerhofer gab mir dazu die Möglichkeit – und die wollten das auch. (...). Und wie ich dann sicher war, daß die auch meine Folklore aufnehmen, habe ich dann dem Paul hier erzählt (...): ‚Probieren wir das aus!' Und dann kam auch sehr bald eine Unzahl von Konzerten zustande. (...) Paul hat dann das Co-Leading übernommen"*, resümiert Novotny.[6]

Im Februar 1987 entstanden die ersten Aufnahmen der Band, die fortan kurz *The Clan* genannt wurde: Eine Studio-MC aus der 1990er-Serie, als Hommage an den 1989 verstorbenen italienischen Spaghetti-Western-Regisseur *For Sergio Leone* betitelt und somit erneut Ausdruck von Novotnys filmischem Musikdenken, bietet erste Anhaltspunkte. Aus demselben Monat, genauer gesagt: vom 12. Februar 1987 aus der *Alten Schmiede*, somit vom Wien-Debüt des *Clan*, stammen zudem zwei Stücke, die im Jahr darauf, auf der noch zu besprechenden LP/CD *Babel* veröffentlicht wurden. Die Gruppe trat hier wieder mit zwei Tenorsaxophonisten, Gerhard Fritsch und Gast Sandro Miori, zwei Schlagzeugern, Salfellner und Schiefer, dem erneut ausschließlich als Pianist tätigen Fields sowie Ziegerhofer und Novotny an.

Bilanzierend ließ sich darüber sagen: Nie zuvor hatten Novotny und Co. derartige Nähe zur Jazztradition gezeigt. Wobei dafür insbesondere die beiden Jungsteirer Ziegerhofer und Salfellner verantwortlich zeichneten, die ähnliche Avancen auch bei Fields und Walter Schiefer stimulierten. Im Vergleich zur funkigen Rockbasis von *Wide Fields*, die diesbezüglich zweifellos letzte Berührungsängste genommen hatte, wurde der metrische Grundschlag nunmehr freilich wesentlich vielfältiger, flexibler, offener, eben jazziger behandelt und immer wieder hinterfragt, sprich: aufgelöst. Auch die für TM typische, modale Schönklangschwelgerei fand sich auf *For Sergio Leone* vertreten; dass der alte, expressive free-jazzoide Gestus noch immer dosiert präsent war, verstand sich von selbst. Es schien, als würden die alten RAU-Recken sämtliche musikalischen Erfahrungen, die sie bislang zusammen oder getrennt in verschiedenen Formationen sammeln konnten, quasi synoptisch miteinander verschmelzen, gleichsam doppelt synthetisiert – musikalisch wie personell – in *The Clan* zusammenfassen und weiterführen. Nicht zufällig vereinigte dieses Ensemble nach zehn Jahren der gruppentechnischen Mehrgleisigkeit (RAU, später *Wide Fields* einerseits, TM andererseits, nebst anderen) erstmals alle Aktivitäten wieder zu einem festen Strang. Dass die so entstehende Musik ein reichhaltiges Sammelbecken vielfältigster, kontrastierender stilistischer und dramaturgischer Ingredienzien war, mutet da nur logisch an.

Tatsächlich erreichte dieses eine, einzige nunmehrige Ensemble, wie von Novotny angedeutet, bald eine Aktivitätsdichte, die jener von 1984 (wo sie freilich auf mehrere Grup-

pen aufgeteilt war) gleichkam: Noch im März 1987 kam es zu Konzerten im Rahmen einer in memoriam Hermann Schürrer veranstalteten Lesung der *Grazer Autorenversammlung* mit Rolf Schwendter, Joe Berger u. a. im Linzer *Posthof*, weiters im kärntnerischen Bleiburg, zwischendurch – als *Styrian Improvising Septet* – in der *Alten Schmiede* in Wien. Im Juni gastierte die Formation im Rahmen der 36. *Internationalen Musiktage* in Konstanz am Bodensee – für Novotny nach Ljubljana 1972 und Altena 1973 der insgesamt erst dritte Auslandsauftritt. Am 15. Juli trat *The Clan* als Vorgruppe des *29th Street Saxophone Quartet* in der *Szene Wien* auf, im November in veränderter Besetzung (Mitterbauer ersetzte Fields) als *Acting Ensemble* in der *Veterinärmedizinischen Universität* Wien. Novotnys Trio-Gastspiele mit Salfellner und Ziegerhofer in Radstadt und St. Johann im Pongau im Juni 1987 fanden ebenfalls unter der Behelfsbezeichnung *Acting Trio* statt.

Auch ein erster Tonträger wurde produziert, wenngleich es sich dabei zwar um die *Clan*-Musiker, jedoch nicht unbedingt um *Clan*-Musik handelte: *Human Dates* lautete der Titel der LP, die unter den Namen Novotnys, Fields', Mioris, Salfellners, Ziegerhofers und – Walter Langers, den Novotny im Frühsommer 1987 in einem Wiener Innenstadtlokal kennen gelernt und zu gemeinsamem Musizieren eingeladen hatte, veröffentlicht wurde. *Human Dates – The Battle of Hainburg* war an sich der Name eines Films des Veterinärmediziners und Novotny-Bekannten Herbert Kogler, der die legendäre Besetzung der Donauauen bei Hainburg zur Verhinderung eines Kraftwerksbaus anno 1983 schilderte. Kogler hatte Novotny um Filmmusik gebeten, was wiederum Walter Langer, den Gitarristen aus dem niederösterreichischen Waidhofen/Ybbs mit Faible für südamerikanische Stile, auf den Plan rief. Seine Initiative war es nun wiederum, die Filmmusik auf LP aufzunehmen, wofür er den *Clan*-Musikern sogar Gagen bezahlte.[7] Die im Juli in Harmannsdorf eingespielte und auf Paul Fields' Label *Granit Records* edierte Platte, von deren Stücken laut Novotny letztlich nur zwei tatsächlich für den Film verwendet wurden, beinhaltete folglich konzeptionell stark von Langer geprägte Musik, die für die des *Clan* nur bedingt repräsentativ war.

Bei den meisten der elf Stücke handelte es sich um Kompositionen Langers, fünf an der Zahl. Ihnen eignete stereotype ABA'-Form, wobei A für präambelhafte, eingängig-tonale, zuweilen im *Rubato* gespielte Folk-Strukturen des un- oder nur leicht begleiteten Gitarristen steht, B für einen kontrastierenden Mittelteil, ausgefüllt zumeist von Violin- und Tenorsaxophon-Soli über Schlagzeug-Bass-Groove, A' für den reprisenhaften Ausklang. Eine zweite Gruppe von Stücken ließ sich als meditative Stimmungsbilder bezeichnen. Nicht unerwartet waren ihr zwei Piecen Novotnys zuzuordnen, *Sheng Music* (Mundorgel, Synthesizer, Bass) und *Flute Conversation* (Flöte, Piano, Gitarre, Bass, Percussion). So wenig die Konzeptmusik von *Human Dates* an sich mit der der Wiener Jazz-Avantgarde zu tun hatte, so evident wohnte ihr zumindest in diesen lyrischen Klangpoemen partiell Indizcharakter inne. Die Schlagzeuglosigkeit und kammermusikalische Luzidität diverser Triostücke (neben *Kefir* auch Langers *Joys For Max*, bestritten von den Chordophonen Violine, Gitarre, Bass) scheint rückblickend ebenfalls nicht zufällig.

Die Zusammenarbeit von Novotny und Co. mit Langer, deren Resultat sowohl von Han-

nes Schweiger in der Zeitschrift *Jazzlive*[8] als auch von Philippe Renaud im französischen Magazin *Notes* wohlwollend besprochen wurde[9], war damit freilich nicht beendet: Auch sporadische konzertante Kooperationen folgten. Nicht nur im Rahmen der Präsentation des „Soundtrack"-Vinylwerks im Wiener Innenstadtrestaurant *Zum Dicken* (I., Judengasse 5) am 24. November 1987, am selben Abend, an dem der Film *Human Dates* in der *Veterinärmedizinischen Universität* Premiere hatte. Auch beim Konzert des *Clan* im *Club AKKU* in Steyr am 13. Mai 1988 stieg der Gitarrist nach der Pause ein; am 12. Jänner 1989 konzertierte sogar ein *Human Dates Ensemble* in der *Alten Schmiede* und auch der letzte gemeinsame Auftritt am 23. September 1989 in Langers Heimatstadt Waidhofen/Ybbs war mit dem Namen des Films überschrieben. Bezeichnenderweise zeitigte die Zugänglichkeit der Musik Erfolg: Die intensive Bewerbung durch den Film und Langers Solokonzerte bewirkten, dass *Human Dates* als erste und einzige der seit *„Reform Art Unit"* 1975 produzierten LPs alsbald vergriffen war.[10] Der Gitarrist machte in den 90er Jahren – unter dem Namen Valdinho Langer – durch CD-Aufnahmen u. a. mit Wolfgang Puschnig auf sich aufmerksam[11] und unterrichtet heute an der HAK in Waidhofen/Ybbs.

Die erste und einzige eigentliche *Clan*-Platte entstand exakt ein Jahr nach *Human Dates*, im Juli 1988. *Music Overdrive* benannte sie sich schlicht, den ursprünglichen zweiten Teil des Bandnamens zum LP-Titel umfunktionierend. Die Besetzung hatte sich mittlerweile leicht verändert: Gerhard Fritsch, letztmalig am 10. November 1987 im *Acting Ensemble* mit von der Partie, schied Ende 1987, aufgrund seines soeben begonnenen Medizinstudiums in Graz, aus; Sepp Mitterbauer, zum gleichen Termin erstmalig dabei, rückte als reguläres *Clan*-Mitglied nach: Drei alte Avantgarde-Recken trafen somit während der Aufnahme-Session auf ein steirisches Rhythmusgespann – eine durchaus produktive personelle Majoritätsverschiebung, wie die Platte beweist: *Music Overdrive* war eine Studio-LP und die konzeptionell klar konturierten, zumeist sorgfältig vorbereiteten Piecen somit nicht unbedingt repräsentativ für die in ausgedehnten Improvisationsströmen fließende Live-Musik der Formation. Repräsentativ war ihre disparate Vielfältigkeit freilich für das breite musikalische Spektrum, das die Musiker demonstrierten. Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges im musikalischen Tun und Treiben der Wiener Jazz-Avantgarde fanden sich hier in wahrscheinlich reifster, auf jeden Fall kompaktester Form auf den Punkt gebracht. *The Clan* entpuppte sich nunmehr endgültig als – gelungene – Synthese der freejazzoiden Energien der *Reform Art Unit*, des spielerischen Eklektizismus und der Momente der Versenkung im modalen Klangrausch von *Three Motions* sowie der straighten Rhythmen von *Wide Fields*, deren Akzent sich aufgrund des konkreten Hintergrunds von Salfellner und Ziegerhofer von „Rock" auf „Jazz" verschoben hatte, und ließ bei alledem noch mehrere Fenster in Richtung unerforschter Gefilde offen. Summa summarum handelte es sich bei der kaleidoskopartigen, synoptischen Werkschau von *Music Overdrive* um eines der geglücktesten Tonträgerprodukte der Wiener.

Fassen wir wieder zusammen: Eine erste Gruppe von Stücken kann direkt oder indirekt dem Repertoire von *Three Motions* zugeordnet werden: Opener *Next Movie* (5'44") von

Fields/Novotny, das sich als mit der oben unter *For Sergio Leone* behandelten Nummer identisch erweist, gehört hierher. Fields schwelgt in konstanten Repetitionen des bekannten achttaktigen Kadenzthemas, darüber wechseln „chorusweise" – umgruppiert in 4+2+2-taktige Einheiten – die expressive, tonale Trompete Mitterbauers und die (zumeist nur die Akkordgrundtöne verstärkende) Flöte Novotnys einander solistisch ab. Salfellner und Ziegerhofer begleiten diskret im jazzigen 4/4-Takt. Auch *Pannonian Feeling* (7'00") ist ein – offenbar urheberrechtlich motiviertes – Pseudonym: Dahinter verbirgt sich – unschwer zu erraten – das TM-Paradestück Novotnys, *Pannonian Flower*. Der Ablauf folgt dem bei *Wide Fields* bewährten ABA'-Muster: *Rubato*-Einleitung am Sopran mit mehrmaliger Umkreisung der e-Moll-Motive, ab 1'04" fortgesetzt über einem schnellen 4/4-*Beat*, angetrieben von pianistischen Akkordpatterns Fields'; ein feuriges, packendes Trompetensolo in partiell eigenwilliger Intervallik bestreitet ab 3'20" den kontrastierenden Mittelteil, wofür Fields einen Halbton tiefer rückt und zur Belebung zwischen der neuen Tonika es-Moll und deren siebter Stufe Des oszilliert. Die Motiv-Reprise Novotnys ertönt nach 5'35"; ihm muss man zugute halten, dass er sich erstmals erfolgreich von den Motiven zu lösen versucht und dergestalt die Spannung hält, sogar steigert.

Liegt *Next Movie* (metrisch-)harmonisches und *Pannonian Feeling* (modal-)melodisches Basismaterial zugrunde, so ist dieses in Paul Fields' *Dance Of The Bear* (3'14") primär rhythmischer Natur, auch wenn sich das Stück betreffend tonaler Verhältnisse eindeutig (c-Moll) gibt: Das eintaktige pianistische Basismotiv im 8/8-Metrum besteht im Wesentlichen aus der deszendierenden Basslinie c-B-As-G, gespielt in *Staccato*-Viertelnoten (ca. 112 pbm), in der rechten Hand mit rhythmisch komplementären Tonikaakkord-Achteln zu einer regelmäßigen Akzentkette ergänzt. Nach jeweils acht Takten des dergestalt humoristisch-plumpe Tapsigkeit suggerierenden Motivs werden zwei rhythmisch identische Takte in aszendierender Chromatik interpoliert – eine Chorus-Einheit umfasst somit zehn Takte. Über dieses diskret vom Schlagzeug gestützte Grundmuster, das das gesamte Stück über beibehalten wird, legt ein blendend disponierter Reinhard Ziegerhofer ein in seiner partiell Marsch-inspirierten, kantigen Rhythmik, in den verzerrten Sounds und Doppelgriffen denkbar adäquates *Arco*-Bass-Solo, dezent begleitet von den übrigen Instrumenten.

Die zweite Gruppe umfasst Stücke mit kräftigem, geradem Rhythmus; Salfellner und Ziegerhofer tragen hier musikalische Hauptverantwortung. Des Letzteren *Clan Fun*, in seinem satten Funk-Groove und den begleitenden Synthesizer-Akkorden an den Miles Davis der 80er Jahre erinnernd, ist eine evidente Hommage an *Wide Fields*, somit ebenfalls bereits der internen „Vergangenheit" zuzuordnen; die „Gegenwart" manifestiert sich diesbezüglich in betont jazzigen Konzepten, von den jungen Steirern auch bei den alten Freiimprovisatoren stimuliert: Etwa in Salfellners *Neobop* (4'19"), ein Alternieren von anfangs etwa zehnsekündigen, im Verlauf des Stücks auf bis zu 30" ausgedehnten Solo-Breaks und Kollektiv-Blöcken, die von einem swingenden *Walking bass*-Schlagzeug-*Beat* unterlegt werden. Auch der Titel von Fields' und Mitterbauers *Cool Down* (6'18") ist programmatisch zu verstehen. Eine ruhige Mainstream-Ballade wird hier zu Gehör gebracht, bei traditio-

neller Klaviertrio-Begleitung getragen von Mitterbauers kühlen, diskursiven Linien, die in ihrer Klarheit und dem lyrischen Ton der gestopften Trompete ein weiteres Mal auf Miles Davis verweisen – diesmal jenen der 50er Jahre.

Wiederum drei Stücke sind es schließlich auch, die bislang unerschlossenes Terrain markieren, somit zumindest potenziell in die Zukunft weisen. Verwandt mit *Cool Down* ist Fields' *Quarter Chords* (3'39"), das unspektakuläre finale LP-Stück. Der Name stammt offenbar von einzelnen abstrakten Quartenakkorden des Pianisten zu Beginn, die später ruhigen Dreiklangzerlegungen weichen. Mitterbauer legt erneut besonnene tonale Tonfolgen darüber und steigert sich im Dialog mit Ziegerhofer zu hitziger Nervosität – während Fields seine Finger stoisch ruhig und folglich reizvoll reibungsträchtig weiterhin in langsamen Akkordbrechungen über die Tastatur gleiten lässt.

Auch in *Clearness* (4'50"), der für den Autor sensationellsten Piece von *Music Overdrive*, ist Mitterbauer der Protagonist. Sind in *Quarter Chords* bestenfalls Ansätze in Richtung einer Orientierung an europäischen Kunstmusik-Gefilden festzustellen, so wird mit der hier vorliegenden Version des schon im Rahmen von *Mistery Journey* 1984 diskutierten Stücks (siehe S. 355f) der Brückenschlag in großartiger Weise vollzogen. Mit Weberns Lied op. 3/1 als melodischer Ausgangsbasis gelingt es tatsächlich, den freitonal-expressiven Gestus der *Zweiten Wiener Schule* auf die Improvisation zu übertragen. Es erscheint logisch, dass Mitterbauer und Fields, die beiden Enkelschüler Josef Matthias Hauers, nun die Protagonisten des Stücks sind: Der Trompeter bläst die Melodie eingangs im *Tempo rubato* und unter freier Rhythmisierung der Noten, lässt dabei die ein- oder zweitaktigen Phrasen jeweils kurz in freier Imitation von der Violine beantworten. *Arco*-Bass, Schlagzeug und Glockenspiel begleiten frei als klanglicher Kontrapunkt. Nach acht frei gestalteten Übergangssekunden intoniert Mitterbauer nach 40" noch einmal die ersten beiden Liedtakte, ehe sich die melodische Struktur bruchlos in freier Improvisation auflöst. Im gleichen Gestus, in glänzender Balance von quasi-atonaler Abstraktion und expressiver Emphase, fließt der Trompeten-Violin-Dialog dahin; Ziegerhofer nähert sich den beiden kongenial am gestrichenen Bass und ergänzt die Textur zu einem Trio, das tatsächlich die kammermusikalische Aura der freitonalen Kompositionen Schönbergs oder Bergs ausstrahlt. Nach 2'18" greift Mitterbauer – nun simultan umspielt von Fields – ein weiteres Mal die Liedmelodie auf und beendet damit vorerst seine Partizipation. Ab dem drittletzten Takt jener Reprise, nach 2'52", verfestigen sich die Bass- und Violin-Girlanden zu einem frei rhythmisierten Marsch, der dank seines bizarren, atonalen Melos und der wachsamen Begleitarbeit Salfellners neoklassizistische Züge trägt. Mitterbauers Rückkehr nach 3'55" beendet diese skurrile Einlage, ab 4'10" intoniert er ein letztes Mal Weberns Melodie, frei kontrapunktiert von den anderen Instrumenten.

Auch das letzte verbliebene der neun Stücke, Novotnys *Samurai* (3'25"), birgt Zukunftspotential – auch, da es wider Erwarten in keinster Weise nah- oder fernöstliche Bezüge aufweist, es sei denn, man vermutet dort die Ursache des meditativen Gestus: Zwischen Glockenspiel und Klarinette oszillierend, mit Hilfe einzelner Bass-*Pizzicati*, Piano-Akkorde,

später Violinstriche, Trompetentöne und Percussionklänge inszeniert der *Clan*-Leader hier ein abstraktes, in pointillistischer Polychromie schillerndes Soundgemälde, das kontemplative und dennoch kraftvolle Ruhe ausstrahlt, in dem jeder Klang für sich selbst steht – auch wenn jener kollektive Sound-Purismus nach 1'50" kurzzeitig aus der Balance kommt, als sich Mitterbauer mit lyrischen, pausendurchsetzten Melodiebögen in den Vordergrund spielt. Während *Clearness* auf die *Zweite Wiener Schule* Bezug nimmt, wird hier an noch jüngere musikhistorische Strömungen des Postserialismus erinnert.

Welche Repräsentativität besaßen nun jene – in der Realisierung – neuartigen Stücke wie *Clearness* oder *Samurai*, in welchem Kontext waren sie zu sehen? Ein Bezug zwischen *Clearness* und Novotnys vereinzelt, im Kontext des *Clan* freilich kaum propagiertem Begriff der *Wiener Schule Freiimprovisierter Musik* drängt sich auf: Zweifellos erfüllte Mitterbauers Webern-Bearbeitung die durch jenen Terminus suggerierten Kriterien nahezu perfekt: Zum einen (äußerlich) durch die authentische Vorlage, zum anderen durch die rein improvisatorische Perpetuierung von deren freitonaler Gestik. Novotny und Co. hatten erstmals umgesetzt, was der Terminus in Bezug auf die Musik der *Masters* suggeriert hatte: Die geistige Beziehung zur *Zweiten Wiener Schule* auch musikalisch nachvollziehbar, hörbar werden zu lassen. *Clearness* gewinnt rückblickend insofern an Gewicht, als es keine Eintagsfliege darstellte. Noch innerhalb der LP ließen sich darauf Hinweise finden: Novotnys Vermutung, *Quarter Chords* würde auf einem Klavierstück Josef Matthias Hauers basieren[12], wird von Fields zwar verneint und stattdessen in Bezug auf *Cool Down* und darüber hinaus allgemein beantwortet mit: *„Ich habe möglicherweise einmal Hauerische Sachen da mit reingenommen, manchmal bewußt, manchmal unbewußt, oft in Ermangelung der Phantasie."*[13] Auch betreffend *Cool Down* lässt sich dies aural nicht wirklich nachvollziehen, doch immerhin wiesen etwa Ziegerhofers Bass-Striche in *Dance Of The Bear* und Mitterbauers partiell atonale Intervallik in den Trompetensoli (überraschend am evidentesten in *Pannonian Feeling*) in diese Richtung. Auch darüber hinaus wird man fündig: Schon zwei Monate vor der Plattenaufnahme, beim erwähnten *Clan*-Konzert in Steyr, fanden sich ebenfalls *Clearness*, betitelt als *Homage To Anton von Webern*, und ein Stück *Für Josef Matthias Hauer* von Paul Fields im Programm. Offenkundig also wurden sich die beiden Sokolowski-Schüler in dieser Zeit wieder verstärkt dessen bewusst, was ihnen in ihrer Ausbildung „eingeimpft" worden war.

Auch von außerhalb des *Clan* kamen gleich geartete Impulse: Einen kleinen Anstoß empfingen die Musiker im Rahmen eines Konzerts am 29. Februar 1988 in der *Alten Schmiede*, bestritten unter dem Behelfsnamen *Acting Seven* mit Mitterbauer, Novotny, Walter Schiefer, Rückkehrer Giselher Smekal, Gast Othmar Zechyr, dem Bekannten aus *Freundeskreis*- und *Roter-Apfel*-Tagen, und zwei „Neulingen", Bassist Attila Lörinszky und Violinistin Mia Zabelka. Zechyr war für seine vokalen Konzertbeiträge bereits wohl bekannt und dürfte spontan zur Gruppe gestoßen sein, Lörinszky hatte Novotny bei einem *Acting Trio*-Auftritt (mit Salfellner und Ziegerhofer) im Budapester *Közgáz Jazzklub* im Oktober 1987 kennen gelernt. Nachdem dieser, Student an der Budapester Musikhoch-

schule, „eingestiegen" war und sich dergestalt bewährt hatte, folgten in der ersten Jahreshälfte 1988 wiederholt Einladungen nach Wien[14]: Den ersten gemeinsamen Auftritt gab es eine Woche vor dem *Babel*-Konzert, als *Acting Four*, mit Smekal und Zabelka als Partnern, den vorerst letzten am 18. Juni im Rahmen der Eröffnungsveranstaltung der *Kunstwerkstatt Tulln*, wo Lörinszky den durch einen *Broadlahn*-Termin verhinderten Ziegerhofer im *Clan* vertrat. (In Tulln kam es auch zu einer Session-Begegnung des *Clans* mit alten Bekannten, Franz Koglmann und den *Pipe Trio*-Partnern Raoul Herget und Rudolf Ruschel einerseits sowie dem Duo Wolfgang Puschnig/Linda Sharrock andererseits.) Im April 1988 vermittelte Lörinszky Novotny im Gegenzug einen zweiten Ungarn-Auftritt in Veszprem, im Trio mit Schlagzeuger Tamás Geröly – wie Lörinszky in den 90er Jahren in den Formationen des großen alten Mannes der ungarischen improvisierten Musik, György Szabados, tätig.[15]

Die am 21. Dezember 1963 in Wien geborene Mia Zabelka[16], die dortselbst nach Violin- und Klavierunterricht am städtischen Konservatorium an der Musikhochschule Komposition bei Kurt Schwertsik, Roman Haubenstock-Ramati und elektroakustische Musik bei Dieter Kaufmann studiert hatte, stieß durch die seit 1986 bestehende Duo-Zusammenarbeit mit Giselher Smekal, der von 1985 bis 1991 neben seiner künstlerischen Tätigkeit auch im Vorstand der *Gesellschaft für Elektroakustische Musik* tätig war[17], zum Ensemble. Bereits ab Anfang 1987 hatten die beiden für ihre Konzerte des Öfteren einen Saxophonisten beigezogen: Dieser hieß in den meisten Fällen (etwa im *Ensemble-Theater* am 24. Jänner 1987 im Rahmen des *Jeunesse*-Zyklus *Labyratorium* oder im WUK zur Lesung von Peter-Waterhouse-Texten am 12. September desselben Jahres) Fritz Novotny, für die Plattenproduktion *Somateme – Körperklänge*, eingespielt im Juni/Juli 1987, jedoch Robert Bilek.[18] Die an diesem 29. Februar 1988 in der *Alten Schmiede* antretende Formation *Acting Seven* vereinte also im Grunde zwei Ensembles: ein Duo und ein Quintett. Resultat war der zweite Teil der bereits angesprochenen LP/CD *Babel*. Eine Federzeichnung Othmar Zechyrs gab diesem ersten digitalen Tonträger der Wiener Jazz-Avantgarde sowohl Cover-Bild als auch Titel; gewidmet war die Produktion Alfred Hrdlicka.

Lörinszky und Zabelka prägen eines der beiden auf *Babel* befindlichen Stücke vom 29. Februar 1988 maßgeblich: *Music For Thinkers* (9'52" [CD]) weist die junge, aufstrebende Performance-Künstlerin als Urheberin aus, trägt indessen nicht zufällig den Namen der *Tasten*-LP aus dem Jahr 1985. Zabelka und Smekal werden hierfür durch Lörinszky zum Trio erweitert. Violine und Bass beginnen mit raschen mikrotonalen Tremoli und verzerrten Klangwischern unter Einbeziehung obertonreicher Geräusche und percussionistischer Behandlung auch der Instrumentenkorpora. Nach 1' tritt das Piano hinzu und kontrapunktiert das bewegte, ephemer-geräuschhafte Klanggeschehen mit extrem ausgesparten Einwürfen von abstrakter Klarheit. In dieser Phase mutet die Musik am ehesten noch wie die einer Klaviertrio-Komposition Helmut Lachenmanns an; Newcomer Lörinszky fügt sich in den nonidiomatischen, amotivischen Kontext auffallend gut ein. Die LP-Version endet nach 5', die Trio-Musik wird deshalb nur auf der CD mit dem – nach einer expressiven Piano-

Eruption – etwas bruchhaften Einsatz von Flöte (7'10") und Trompete (7'58") in idiomatische Gefilde überführt. Dennoch stellt *Music For Thinkers* in seiner Chordophonlastigkeit und Schlagzeuglosigkeit einerseits wie seiner postdodekaphonen expressiven Gestik – als Gegenpol zu Smekals abstrakterem *The Instrumentation Of* von 1985 – eine Art Bindeglied zwischen der gleichnamigen LP und späteren Konzepten, etwa denen von *Clearness* auf *Music Overdrive*, dar – auch wenn es sich dabei mehr um ein Produkt der zweijährigen Duo-Kooperation von Zabelka und Smekal und weniger um eine konzeptionelle Anregung eines der *Clan*-Mitglieder handelt.

Auch das zweite (und einzige tatsächliche) *Acting Seven*-Stück auf *Babel*, die Titelnummer, stellt eine Art Bindeglied zwischen der *Tasten*-LP und *Music Overdrive*, konkret: dessen Stück *Samurai* dar. Diesmal ist es das kollektive Klangbewusstsein, das eine Brücke zwischen den Stücken schlägt, auf *Tasten* in sensibler, verhaltener Interaktion, in *Samurai* abstrakt, meditativ präsent ist. *Babel* lässt die Tendenz zum Klangpurismus zwar deutlich erkennen, deutet insgesamt aber nur an, was fünf Monate später punktuell realisiert wurde. Auch hier fehlt ein Schlagzeug, auch hier finden sich zwei *con arco* betätigte Chordophone; leise Sanza- und Percussionklänge stehen als autonome Sound-Ereignisse am Beginn, ehe nach 2'11" Mitterbauers kühler, ruhiger Trompetenton in den Mittelpunkt rückt und Zechyr erstmals seine dünne, hohe, leise murmelnde Stimme vernehmen lässt. Obwohl auch in der Folge stets ein bis zwei Instrumente im Vordergrund stehen und nach 14' ein beinahe bis zum Ende durchgehaltener regelmäßiger Glockenschlag Schiefers ertönt, besitzt die Musik dennoch eine suggestive lyrische Aura, die sie aus der dynamischen und motorischen Zurückhaltung und der Sensibilität der Beteiligten gegenüber der klanglichen Qualität der akustischen Ereignisse gewinnt, auch wenn die Musik deren Individualität nicht zum kollektiven Soundgemälde transzendiert. Das Stück endet adäquat in völliger Stille (19'40").

Retrospektiv erscheint es als nur natürlich, dass mit dem Wiederzusammenrücken der alten RAU-Gefährten – Novotny, Fields, Mitterbauer im *Clan* einerseits sowie Novotny und Smekal im Verbund mit Zabelka andererseits – nach einer knappen Dekade der Bühnen-Abwesenheit die Zeit zur Restituierung der Mutterformation gekommen sein sollte. Das *Ensemble-Theater*-Konzert war nur ein Eintagsfliegen-Revival gewesen, das zudem mehr aus historischen als aus musikalischen Motiven zustande gekommen war. Erst als die Aktivitäten des *Clan* abzubröckeln begannen, war die Zeit reif für eine tatsächliche Auferstehung. Personeller Aderlass war die Ursache: Nach dem Ausscheiden Fritschs Ende 1987 rührte am 27. und 28. Dezember 1988 in der *Alten Schmiede* Christian Salfellner zum letzten Mal die Trommeln des durch Klaus Brugger ergänzten *Clans* (vgl. die MC *For Sergio Leone* in diesem Kapitel). Salfellner ging 1989 für mehrere Monate nach Boston, um am *Berklee College Of Music* seine Ausbildung zu vervollständigen und – um wertvolle Erfahrungen bereichert – nach seiner Rückkehr tief in die österreichische Jazzszene einzutauchen. In den 90er Jahren erarbeitete er sich als Drummer u. a. des Fritz-Pauer-Trios, des Quintetts Heinrich von Kalneins, der Formationen um Herwig Gradischnig, in Martin Sie-

werts Quartett *Duckbilled Platypus* u. a. die Reputation eines der vielseitigsten und gefragtesten Musiker seines Fachs. Reinhard Ziegerhofer hielt weiter Kontakt, war jedoch durch seine nunmehr zahlreichen *Broadlahn*-Engagements oft anderweitig gebunden; trotz Klaus Bruggers sporadischer „Aushilfe" (er nannte sich später Klaus Bru und machte u. a. im Duo *2 Face 2* mit dem Keyboarder Martin Stepanik auf sich aufmerksam[19]) und trotz der Vermittlung eines weiteren jungsteirischen Saxophonisten namens Sebastian Piekarek[20], waren damit die Tage des *Clans* gezählt. Das letzte Konzert fand in der Besetzung Fields/Mitterbauer/Novotny/Piekarek/Schiefer/Ziegerhofer am 21. September 1989 in der *Alten Schmiede* statt. Dann entschwand auch diese wichtige Formation in der Versenkung, ohne – wie TM und *Wide Fields* – jemals offiziell aufgelöst worden zu sein. Sie hatte freilich ihre wichtige Brückenfunktion bereits erfüllt.

3.3.2.5.2. Die Wiedererweckung der *Reform Art Unit*

Der Weg war frei, der Boden schien bereitet für Neues. Oder die Rückkehr zum Alten. Oder beides. Am 28. April 1989 trat – sieht man vom „künstlichen" Anlass des Jubiläumskonzerts 1985 ab – erstmals seit acht Jahren, seit dem Wiener *Jazzfrühling* 1981 (genau genommen sogar seit Wiesen 1980), die *Reform Art Unit* wieder an die Öffentlichkeit. Die Reunion vier alter „Reformer" machte es möglich: Novotny, Fields, Mitterbauer und Smekal bildeten den personellen Nukleus, um ihn herum versammelten sich mit *Wide Fields*-Bassist Hannes Groysbeck, Drummer Walter Schiefer und dessen Sohn Helmut an der Percussion ältere und jüngere Bekannte. Das Konzert in der *Alten Schmiede* war das erste der *„Third Decade"*, dieses Motto markierte freilich keine weitere Jubiläums-Eintagsfliege.[1] Ein weiterer Auftritt zwei Monate später festigte die Restituierung und demonstrierte, dass es sich bei jener neuen RAU um kein Wiederaufwärmen alter Praktiken und Faibles handelte, sondern um ein nahtloses Fortführen des in den 80er Jahren durchlaufenen musikalischen Erfahrungs- und Entwicklungsprozesses unter geänderten personellen Vorzeichen: Das Konzert im Rahmen des Kulturtages des *ORG der Brüder der Christlichen Schulen* in der Anton-Böck-Gasse in Wien XXI am 23. Juni 1989, bestritten vom „Nukleus" plus Brugger, Schiefer und Ziegerhofer in den Pausen der Lesung Herwig Seeböcks[2], lässt sich auf der MC *Live At The Gymnasium* nachhören und zeigt eine RAU, die keineswegs zu den alten Free-Jazz-Orgasmen der 60er und 70er Jahre zurückgekehrt war. Noch etwas unschlüssig pendelten die Musiker zwischen modaler Simplizität à la *Three Motions*, funkiger *(Wide Fields)* und jazziger *(The Clan)* Orthodoxie oder abstrahierenden Klangfeldern – *Live At The Gymnasium* porträtierte eine auf neuer Identitätssuche befindliche Formation.

Das Jahr 1989 zeitigte indessen noch weitere bemerkenswerte Wiederbegegnungen: Erstmals seit 1980 konzertierten Novotny und Co. wieder mit Sunny Murray: Am 10. April spielte man zusammen mit Klaus Brugger, Hannes Groysbeck und dem Bassisten Martin Zeitelberger als *Acting Five* in der *Alten Schmiede*[3] – es sollte der Auftakt zu immer konti-

nuierlicher werdender Zusammenarbeit in den folgenden Jahren sein. Und: Am 17. September jenes Jahres umrahmte ein von Novotny geführtes *Acting Ensemble* – möglicherweise zum ersten Mal seit 1967 – eine Lesung des ehemaligen *Freundeskreis*-Kopfes Rolf Schwendter (und Brigitte Gutenbrunners) in der *Alten Schmiede*; angekündigt war jenes Event, das in der MC *Department Of Cats* resultierte (ein Stück – *Buddha Says* – findet sich auch auf der *Millennium-CD* von 2001), standesgemäß als *Art-Session*.

Unmittelbar folgenreichstes Ereignis des Jahres war freilich die Begegnung Fritz Novotnys mit Walter Voves, dem ehemals langjährigen Manager des südafrikanischen Jazz-Pianisten Abdullah Ibrahim sowie der *Harlem Globe Trotters*. Voves, mit dem RAU-Leader seit Viktring 1972 flüchtig bekannt, war kurz zuvor mit einer jungen afroamerikanischen Sängerin texanischer Herkunft namens Leena Conquest aus New York nach Wien zurückgekehrt[4] und suchte für sie seinerseits Arbeitsmöglichkeiten. Rasch entwickelte er durchaus Aufsehen erregende Projekt-Ideen, erstaunlich konsequent setzte er diese auch um. Der noch unspektakulärste Akt war die Junktimierung Leena Conquests mit Paul Fields' seit Mitte der 80er Jahre im *Jazzland* in Erscheinung tretender Formation *Hot Club d'Autriche*, die Swing im Stile von Stephane Grappellis und Django Reinhardts *Quintette du Hot Club de France* frönte[5], wie auch mit anderen Projekten des viel beschäftigten Violinisten.[6] Erstmals wirklich von sich reden machte Voves mit der Zusammenstellung eines *World Music Orchestra* (WMO) rund um Novotny und Conquest, das noch im Dezember 1989 einen ersten Auftritt in der *Alten Schmiede* absolvierte. Besetzt war das Nonett mit den alten *Clan*-Getreuen Fields, Ziegerhofer und dem – zurückgekehrten – Salfellner, mit der Pianistin Sylvia Bruckner, einer Bekannten aus den Events im Gefolge des Hochschul-Workshops 1984, sowie zwei in Wien beheimateten türkischen Musikern, dem Bassisten Bleda Rauf Elibal und dem Santur-Spieler Levent Tarhan, heute in der Balkan-Folklore-Gruppe *Lakis & Achwach* tätig.

Der als *Eastern Journey* auf MC veröffentlichte Konzertmitschnitt zeigt meist dichte, kammerorchestrale Kollektivimprovisation mit der Santur als exponierte, exotische Klangfarbe. Eingerahmt werden diese von komponierten, im Bass-Santur-Unisono vorgetragenen Themenstrukturen aus Tarhans Feder, strukturiert durch verschiedene Soli oder Gesangseinlagen Conquests, deren „instrumental" eingesetzte, mit dunkler, etwas dünner Stimme gesungene Vokalisen sich – ähnlich jenen Sharrocks – gut ins polychrome Klanggewirr einfügen. In *Part 3* (Seite B) verwandelt Fields seine Violine in eine jüdische Fidel und stimmt nach langem rhapsodischem Vorspiel einen wilden orientalischen Tanz an.

Das Konzert war gleichsam ein Probegalopp für einen Auftritt des WMO im *Arkadenhof* des Wiener Rathauses, der für 7. Juli 1990 anberaumt war und breite mediale Beachtung fand.[7] Von der Erstausgabe waren nur mehr Conquest, Elibal, Fields, Novotny und Tarhan übrig, bei den neuen, tatsächlich aus aller Welt stammenden, von Walter Voves kontaktierten Mitmusikern handelte es sich freilich um äußerst prominente: Niemand Geringerer als Rabih Abou-Khalil, in München beheimateter Oud-Virtuose aus dem Libanon, war mit von der Partie, desgleichen der indianischstämmige amerikanische Saxophonist

Jim Pepper, der damals in Wien lebte und Anfang 1991 verstarb, ebenso die beiden Briten Dill Katz (E-Bass) und Brian Abrahams (Drums). Ersterer war in den End-70er und 80er Jahren wiederholt von Barbara Thompson und Ian Carr zu LP-Aufnahmen herangezogen worden, Letzterer stammte aus Kapstadt, Südafrika, und war seit seiner Übersiedlung nach London 1975 ein Mitglied des Exilkreises um Chris McGregor.[8] Mohammad Tahmassebi aus dem Iran, regulärer Percussionist Abou-Khalils, vervollständigte an der Tomback, der großen, beidseitig bespannten arabischen Trommel, das orchestrale Tentett. Der zudem angekündigte Ex-*Sun Ra*-Saxophonist Ahmet Abdullah schien demgegenüber nicht in der Besetzung auf.[9] Der Auftritt im Rathaus musste ohne Probe quasi aus dem Stand absolviert werden.[10] Anhand des auf der MC *East West Suite* teilveröffentlichten Mitschnitts (2000 auch als CD-Reissue erschienen) lässt sich dieser Umstand nachvollziehen: Das Resultat war nicht mehr als eine etwas planlose Aneinanderreihung mehr oder minder gelungener Einzelleistungen. Novotnys *Pannonian Flower* im fast 50-minütigen ersten Teil sowie ein virtuoses, tanzartiges Oud-Thema Abou-Khalils, mündend in Peppers Hit *Witchi-Tai-To* als zweites und Levent Tarhans bereits bekanntes *Eastern Journey* als drittes Stück konnten als markanteste thematische Orientierungspunkte ausgemacht werden.

Ebenfalls von sich reden machte ein weiteres Voves-Projekt: die Zusammenführung Conquests mit der Pianistin Yuko Gulda, der ehemaligen Ehefrau Friedrich Guldas, für ein Konzert im *Ensemble-Theater* am 14. Jänner 1990. Ursprünglich als Duo-Performance geplant, gesellte sich Fritz Novotny den beiden Frauen bei, die Jazz-Standards von Duke Ellington, Thelonious Monk und Billie Holiday *(Strange Fruits)* interpretierten.[11]

Abseits jener aufsehenerregenden, wenn auch musikalisch oft nicht sehr fruchtbaren Voves-Projekte tat sich 1990 auch in Bezug auf die Etablierung der neuen RAU Wesentliches. Der erste Schritt war quasi ein weltmusikorchestrales Zwischenprojekt: Gut eine Woche nach dem soeben geschilderten Event, am 23. Jänner, beschlossen vier WMO-Musiker – Conquest, Elibal, Fields und Novotny – eine Studio-Session zu absolvieren. Auf den dabei entstandenen Aufnahmen waren „ethnische" Einflüsse nur in Spuren zu vernehmen, dennoch wurden sie unter dem Ensemble-Namen *World Music Quartet* als MC *Something about ...* veröffentlicht. Ein Glücksfall.

Elibal und Fields sorgen darauf als kongeniales, sehr interaktives Streicher-Duo, das sich oft wechselseitig zum dialogischen Schlagabtausch stimuliert oder in Ostinato-Patterns ineinander verzahnt, für den akustischen Rahmen, den Novotny an Klarinette, Flöten, Glockenspiel etc. – nur am Sopran agiert er solistisch – anreichert. Conquest legt über dieses sensible kammermusikalische Geflecht lang gezogene, phasenweise arios anmutende Kantilenen oder wilde, bewegte Schreie – Ähnlichkeiten zu Linda Sharrock sind erneut unüberhörbar. Die Musiker vermeiden solistische Egotrips, stellen sich stattdessen ganz in den Dienst des Kollektivs. Alles ist Klang und doch expressive Bewegung. Ausnahmen sind jene Momente und Minuten, in denen Fields mittels konsonanter pianistischer Akkordzerlegungen den Spieraum einengt. Stück B2 fällt als freejazzoide Power-Kanonade, B3 als einziges Stück mit thematischer Kontur aus dem Rahmen: Wieder einmal werden die *Panno-*

nian Flower-Motive zitiert. Der summarische Eindruck kollektiver, klanglich gut ausbalancierter improvisierter Kammermusik ist insgesamt ein sehr viel versprechender – nicht zu Unrecht fühlt man sich konzeptionell an die *Tasten*-LP aus dem Jahr 1985 erinnert.

Fritz Novotny bezeichnet im Interview jene Session als *„wahrscheinliche Wiedergeburt"* der RAU:

> *„Weil da war sehr viel drin. Entscheidend [dafür], später den Krbavac zu nehmen, waren eben diese Feelings von Bleda Elibal, die mir sehr gut getan haben bei der Session. (...) [Ich dachte:] Ich brauche Streicher, die eine hohe klassische Technik haben, lieber sollen sie im Jazz nichts können oder sehr wenig, aber ich brauche die klassische Herausforderung der Streicher, um gut zu wirken."*[12]

In die Restituierungstendenzen passte auch die nach über fünfjähriger Pause erste Wiedereinladung Walter Mallis zu einem Konzert in der *Alten Schmiede* im Juni 1990: Für einen Abend stand tatsächlich *Three Motions* noch einmal auf der Bühne, als Quartett mit Walter Schiefer. Die mitgeschnittene MC-Veröffentlichung *Motions Of Europe* zeigt, dass ein halbes Jahrzehnt Unterbrechung ohne Auswirkungen auf die Qualität des Zusammenspiels geblieben war, Neues freilich ebenso wenig zu Gehör gebracht wurde. Der Besetzungszusatz *& Guests* bezog sich auf das letzte Stück der Seite B, *Motions Of West:* Dahinter verbarg sich nichts anderes als der nach rund zehn Minuten ausgeblendete Beginn des *World Music Orchestra*-Konzerts im rathäuslichen *Arkadenhof*, wie er bereits auf der MC *East West Suite* veröffentlicht worden war.

Wichtiger als diese einmalige Revitalisierung war das personelle Signal einer Wiederannäherung auch mit Walter Malli. Ende Dezember 1990 partizipierte der nunmehr hauptsächlich als Aerophonist tätige Ex-*Master* an einem der beiden traditionell zu Jahresausklang in der *Alten Schmiede* terminisierten Konzerte der Novotny-Gruppen, diesmal vorsichtig *Around Reform Art Unit* überschrieben. Auch Giselher Smekal, seit 1. Juli Chef der ORF-Hörfunk-Jazzredaktion[13], war wieder mit von der Partie. In diesem Klima der Sammlung, Konzentration, Reunion der Kräfte beschloss Novotny, wieder voll und ausschließlich auf sein altes Schlachtross zu setzen. 1991 wurden sämtliche konzertanten Auftritte wieder im Namen einer Band zelebriert, was zuletzt 1975 der Fall gewesen war: der RAU. Und standesgemäß leiteten zwei Aufnahmesitzungen für den ersten RAU-Tonträger seit über 13 Jahren (*Reform Art Unit with Alaeddin Adlernest* vom September 1977) jene endgültige Rückkehr ein: *Future Here And Now* lautete der Titel des ersten nur mehr in digitalem Format produzierten Tonträgers. Novotny schwebte hierfür eine Neuauflage des ein Jahr zuvor so viel versprechend angelaufenen *World Music Quartet*-Projekts vor. Die terminliche Verhinderung Bleda Elibals machte allerdings eine Änderung notwendig: Statt dem Bassisten, der Anfang der 90er Jahre in die USA übersiedelte und im *Los Angeles Symphony Orchestra* seinen Karriereweg fortsetzte, wurde ein Viola-da-gamba-Spieler nachnominiert[14], der Novotny mit *The Clan* wenige Jahre zuvor, im März 1987, anlässlich der gemeinsamen Beschallung einer Lesung der *Grazer Autorenversammlung*, erstmals über den Weg gelaufen war. Sein Name: Karl Wilhelm Krbavac.

3.3.2.5.3. Karl Wilhelm Krbavac und *Future Here And Now*

„Mit dem Krbavac, der zu dem Zeitpunkt ja immer noch für Hauer Interesse gezeigt und am längsten in der Sache drin war, ist uns eigentlich bewusst geworden, dass wir durch unseren gemeinsamen Lehrer alle in der Hauer'schen Geschichte drinnen waren." (Sepp Mitterbauer)[1]

Karl Wilhem Krbavac wurde am 27. Juli 1950 in Maribor/Slowenien geboren[2] und übersiedelte bereits im Alter von 14 Monaten nach Wien, in die Heimatstadt seiner Eltern (Vater Schauspieler, Mutter Ballett-Tänzerin), wo er im X. Bezirk in musischen Verhältnissen aufwuchs. Möglicherweise gerade deshalb wollte Krbavac partout nicht Musiker werden, bis ihm im Alter von 14 Jahren sein älterer Bruder zu Weihnachten eine Gitarre schenkte. Kurz darauf hörte er zum ersten Mal Jimi Hendrix, der für ihn sofort *„Opium"* bedeutete, parallel dazu erwachte das Interesse an eigenem Komponieren und – am Blues: Screamin' Jay Hawkins, Muddy Waters und Sonnyboy Williams II. hießen seine Favoriten, denen Krbavac – an Kontra- und E-Bass – in den folgenden Jahren unter den Namen *Small Blues Charlie* und *Blues Giants* nacheiferte und es damit bereits zu Rundfunk- und Fernseh-Präsenz brachte. 1972 begann er ein klassisches Bass-Studium am *Konservatorium der Stadt Wien,* fand aber wenig Gefallen an der eher musealen Praxis (*„Für mich ist Mozart tot, weil er tot ist!"*[3]) und stieg nach einem Jahr in die Jazz-Abteilung um, wo er Bass bei Rudolf Hansen und Theorie u. a. bei Heinz Czadek und Robert Politzer studierte. Während er als Bluesmusiker weiterhin erfolgreich war, u. a. mit Formationen wie *Mickey Baker's Blues Band*[4], der *Original Muddy Waters Band* sowie mit Homesick James konzertierte, knüpfte er studienbedingt Kontakte zur Wiener Jazzszene: *Underwear* (mit Wolfgang Poor, Woody Schabata u. a.) und *Rohkost* (mit Thomas und Christian Rabitsch) hießen seine eigenen einschlägigen Bands. Am 19. Mai 1977 zählte er neben Wolfgang Puschnig, Woody Schabata u. a. zu jenen Musikern, die in einer happeningartigen Performance in *Gittis Art-Club* am innerstädtischen Bauernmarkt Mathias Rüeggs *Premiere Orchestre d'Art de Vienne* aus der Taufe hoben. Krbavac war auch an der Einspielung des ersten Tonträgers, der Single *Jessas na!*[5] und der ersten Tour durch Westösterreich und die Schweiz beteiligt, schied jedoch schon nach elf Monaten von der wenig später international reüssierenden Truppe. Eine Folge war 1978/79 die ebenso kurzzeitige Mitgliedschaft im *Wiener Ensemble* Franz Koglmanns, den er im VAO kennen gelernt hatte.[6] Dort wurden Zwölftonthemen mit freier Improvisation kombiniert, was bereits das Resultat einer weiteren wichtigen Begegnung war: Nachdem ihm Woody Schabata eine Platte mit Zwölftonspielen von Josef Matthias Hauer vorgespielt hatte – Krbavac: *„Das war für mich wie ein Sonnenaufgang!"*[7] – wurde er im April 1977 Schüler Victor Sokolowskis im Hauer-Seminar an der Wiener Musikhochschule und blieb dies bis Juni 1982, drei Monate vor dessen Tod. Es war eine entscheidende Zäsur: Krbavac sagte alle Konzerte und Tourneen ab, 1978 beendete er auch „aus reiner Solidarität" seine Tätigkeit als Bluesmusiker (*„Eigentlich sollte ein Junge aus dem Getto das Geld kriegen und nicht ein Junge aus Favoriten!"*[8]), auf Anregung von Kompositions- und Bas-

slehrer Sokolowski erstand er zudem – auf der Suche nach einem Instrument mit seiner Stimmlage – das sechssaitige Renaissance-Chordophon Viola da Gamba, sein heutiges Hauptinstrument:

> *„Für mich war Sokolowski insofern der Lehrer, weil er mich praktisch auf die Schiene gebracht hat, wo ich mich voll entfalten konnte. D. h., die Potenz, die in mir steckte, die hat er praktisch zum Leuchten gebracht. Er hat mich erleuchtet, das ist eindeutig!"*[9]

1984 gründete Krbavac das *Zwölftonspiel-Ensemble Wien* (mit dabei u. a. Robert Michael Weiß), um eigene und Hauer'sche Kompositionen zu interpretieren, 1985 *Das Solo-Orchester*, unter dessen Namen er Konzerte an E-Gitarre, E-Bass, Viola da gamba und Klavier absolvierte. Seit 1989 tritt Krbavac auch mit Computer-Kompositionen und -Performances an die Öffentlichkeit.

Von Fritz Novotny hatte Krbavac erstmals Notiz genommen, als er anno 1972 den Workshop mit Carla Bley und Michael Mantler im Fernsehen mitverfolgt und der RAU-Leader 1978 ein Ö1-*Jazzforum* über das *Wiener Ensemble* gestaltet hatte. 1987 kreuzten sich die Wege während eines gemeinsamen Auftritts von *The Clan* und *Das Solo-Orchester*. Schon damals bot Novotny dem Gambisten an, in der RAU mitzumachen, dieser lehnte freilich ab. Erst 1991 war für Krbavac die Zeit zur Zusammenarbeit reif.

Auch für Novotny war sie dies, kam ihm doch im Zuge des RAU-Neustarts der starke Hauer-Background Krbavac' gerade recht: Nach Fields, Mitterbauer und Smekal war er somit der vierte Musiker mit entsprechenden, im weitesten Sinne dodekaphonen Wurzeln. Und der eigentliche Anstoß dafür, dass sich seine neuen Kollegen dieser Besonderheit ihres Backgrounds nun erst so richtig bewusst wurden, nachdem etwa Mitterbauer 1969 noch keine gedankliche Verbindung zwischen Toni Michlmayrs Begriff der *Wiener Schule Freiimprovisierter Musik* und seinem von Hauer'schen *Zwölftonspielen* beeinflussten Klavierstil hergestellt hatte.[10] Krbavac:

> *„Das hat den Fritz interessiert, dass dieses Element hineinkommt. Der Smekal hat mir gesagt, als die ersten Konzerte waren: ‚Jetzt klingt es so, wie der Novotny immer gesagt hat, es müsste improvisierte* Wiener Schule *sein. Erst jetzt klingt es so.' Ich muss aber fairerweise dazu sagen, ich glaube, auch wenn ich nicht mitgemacht hätte, wären sie auf dieses Ergebnis gekommen."*[11]

Signifikanterweise wurde schon 1990 kaum ein Konzert der Novotny-Formationen ohne Hinweis auf die Verbindungen zu Schönberg und Co. angekündigt. Sogar im Pressetext zum *Arkadenhof*-Konzert des WMO hieß es dazu: *„Novotnys Musikstil ist in der freien Improvisation beheimatet, mit Wurzeln in der 2. Wiener Schule von Schönberg, Webern und Berg. Man spricht deshalb bei der Reform Art Unit von einer 3. Wiener Schule."*[12] Nicht von ungefähr charakterisierte Novotny auch im *Jazzlive*-Porträt anlässlich seines 50. Geburtstag im Herbst 1990 die Musik der RAU als *„improvisierte moderne Konzertmusik mit jazzartigen Elementen"*[13]. Obgleich er an gleicher Stelle (erneut) eine *„Weltfolklore"* und eine *„Musik aller Zeiten und Völker"*[14] propagierte, war doch klar, dass hier ein Wandel in

Ästhetik und Selbstverständnis vor sich ging. Auch in der Berichterstattung über die Dezember-Konzerte in der *Alten Schmiede* fiel der Terminus *„Dritte Wiener Schule"*[15], und es verwunderte nicht, dass er in den von Leena Conquest verfassten *Liner notes* zur CD *Future Here And Now* als *„New Vienna School of Improvising"*, als *„extensions of the work done by contemporary masters Schoenberg, Berg, Webern and Hauer"* Eingang fand. Dass Josef Matthias Hauer musikhistorisch nicht zur *Zweiten Wiener Schule* zählte, zu Schönberg zeit seines Lebens sogar – bedingt durch den Streit um die Erfindung der Zwölftonmethode – in heftiger Opposition stand, störte Novotny und seine KollegInnen nicht.

Wurde die Musik dem suggerierten Anspruch, in der klassischen Moderne ihres Entstehungsortes Wien verwurzelt zu sein, über schon bisher vorhandene Andeutungen und einzelne Momente hinaus gerecht? Am 8. Jänner 1991 begab sich Fritz Novotny mit Conquest, Fields und Krbavac ins Harmannsdorfer *Soundfield*-Studio, um den ersten Teil, fünf Stücke seiner *Improvisation In Seven Movements,* aufzunehmen. Während diese Betitelung, die sich eines Terminus der klassischen Musik bediente, Bände sprach, war tatsächlich vom ersten Ton an klar: Hier wurde endlich das konsequent eingelöst, was in *Music For Thinkers* erstmals und seither vereinzelt – etwa in *Clearness* – immer wieder angedeutet worden war.

Die *Seven Movements* geben sich als dynamisch verhaltene, intime improvisierte Kammermusik, als zartes, luzides Stimmen- und Klanggeflecht. Der Geist sensibler, durchdachter Kollektivität ist wieder spürbar, Gemeinschaftsgeist, der doch jedem seinen persönlichen Freiraum lässt. Und er trifft auf jene klangliche Bewusstheit, jene akustische Ereignishaftigkeit, die schon früher, im Rahmen von *October In Lower Austria* 1979 und später in *Samurai,* markant hervortrat. Im Vergleich zum *World Music Quartet* erweist sich die schlagzeuglose Musik als offener, abstrakter, investigativer. Geschehensträger ist erneut die Streicher-Achse, Fields und Krbavac agieren freilich offener, freier, vereinigen sich nur selten in Gestalt gemeinsamer Ostinati oder Motive, sondern interagieren imitativ oder kontrapunktisch. Auffallend ist die Betonung des Kollektivs: Mit einer einzigen Ausnahme weisen die fünf Stücke zwischen 2'46" und 8' Dauer keinerlei solistische Parts auf, die Balance des Ensemble-Klangs hat absolute Priorität. Materialvorgaben existieren – ebenfalls mit einer Ausnahme – nicht, auch die spontane Interpolation musikalischer Trouvaillen ist selten: Der frei improvisierte Geschehnisfluss weist ein auffallend hohes Maß an amotivischer, klang- oder motorisch orientierter Bewegung auf. Womit auch schon angedeutet ist, dass sich hier tatsächlich die konzeptionelle *Tasten*-Linie und der historische, klangliche Traditionsstrang der *Zweiten Wiener Schule*, der in *Clearness* erstmals explizit zu Tage getreten war, kreuzen. Bewusst oder unbewusst eignet den oft weit gespannten Streicherlinien oft jene mürbe klangliche Überreife, jene spröde, schemenhaft angedeutete Sinnlichkeit, jene atonal anmutenden intervallischen Progressionen und Dissonanzen, die besonders für die Musik Schönbergs und Bergs so typisch sind. Auch am Klavier nähert sich Paul Fields in amotivischer Konsistenz dem Gestus von Schönbergs *Klavierstücken* op. 11 an. Die Musik macht beinahe gänzlich vergessen, dass sie sich ursprünglich aus afroamerikanischen Quel-

len speiste. Jazzige Idiomatik sucht man – von wenigen Momenten abgesehen – vergebens.

Von den anderen *Movements* stellt das zweite insofern eine Besonderheit darstellt, als es – für den nicht Eingeweihten nicht unbedingt erkenntlich – komponiertes Material einbezieht, freilich in bezeichnend unorthodoxer Weise und ohne deshalb musikalisch-gestisch aus der Reihe zu tanzen: Leena Conquest lässt sich (mit amüsantem amerikanischem Akzent) als sehr freie Interpretin von Johannes Brahms' *Serenade*, die Nr. 3 aus den *Vier Gesängen* op. 30 *(Liebliches Kind, kannst du mir sagen)* hören. Sie orientiert sich allerdings nur in der Phrasierung an jener Goethe-Vertonung aus dem Jahr 1877, geht melodisch in eigenwilligen intervallischen Umdeutungen weitgehend eigene Wege und lässt Brahms' Lied mehr als Schönberg'sches oder Webern'sches Opus erscheinen. Fields kontrapunktiert in sehr bewegten, amotivischen, freitonalen Klangschichten am Klavier (ohne Bezugnahme auf die Originalbegleitung), die wiederum vom entrückt meditierenden Krbavac konterkariert werden. Novotny ergänzt an Glockenspiel und anderen Instrumenten. Laut dem RAU-Leader wurde Brahms' Lied im Studio zufällig aus einem Notenstapel gezogen und spontan in die Session eingebaut.[16]

Summa summarum war und ist *Future Here And Now*, eine Koproduktion von Paul Fields' *Granit Records* und – nach einer überraschenden Zusage Uli Blobels – dem damals bekannten Wuppertaler Label *ITM Records*, ein Schlüsselwerk der RAU-Geschichte und zweifellos das markanteste Tonträger-Resultat der „neuen RAU". In glücklichster Weise vereinte sich hier der improvisatorische Materialzugang mit klanglichen, expressiven und instrumentalen Usancen der Kammermusik der *Zweiten Wiener Schule*. Es war Musik, die so vermutlich nur in Wien entstehen konnte, die an Ort und Stelle gewachsen war, einen jahrelangen Kristallisationsprozess, von Verschüttung und Wiederentdeckung der frühen Sozialisation geprägt, durchschritten hatte; Musik, die ohne Jazz nicht denkbar gewesen wäre, ihrer ursprünglichen Quelle freilich so weit entwachsen war, dass diese kaum mehr auszumachen war.

In ähnlicher Tonart setzte sich jene Entwicklung fort. Die halbstündige Performance der RAU zur Eröffnung der *Wiener Festwochen* 1991 am 11. Mai im innerstädtischen Heiligenkreuzerhof (nach Konzerten u. a. Timna Brauers und von *Vienna Brass*) brachte, stimuliert auch durch die etwa gleichzeitige Veröffentlichung der CD, viel Presse für die neue alte *Wiener Schule*. Reno Barth und Thomas Kramar, die neuen Loyalen unter den medialen Wegbegleitern, platzierten in *Presse* bzw. *Kurier* entsprechende Ankündigungen[17], desgleichen andere Magazine und Tageszeitungen. Das Programm selbst stand im Zeichen des musikhistorischen Mozart-Jubiläumsjahres. Novotny und Co. entledigten sich dieser Auflage mittels sporadischer Zitate aus *Eine Kleine Nachtmusik* und – durch Pianist Giselher Smekal – aus dem 3. Satz der C-Dur-Klaviersonate KV 545.[18] Neben Smekal war auch Malli mit von der Partie – weshalb zum ersten Mal seit langer, langer Zeit (Wiesen 1980) sich wieder fünf Ur-*Reformer* zusammenfanden. Im selben Monat trat dieses alte Quintett ein weiteres Mal unter den neuen Vorzeichen zusammen, diesmal sogar explizit: Am 30. Mai

führte die RAU in Septettbesetzung Giselher Smekals *Pierrot Songs* in der Propstei St. Gerold, in der 1984 schon *Three Motions* gastiert hatte, urauf. Die gut halbstündige Komposition war eine Art Zweitvertonung von Albert Girauds Gedichten in der Übersetzung Otto Erich Hartlebens und empfand gestisch und in der Instrumentierung die Aura von Arnold Schönbergs 1912 komponiertem, berühmtem Kammermusikwerk *Pierrot lunaire* op. 21 nach. Teils ausnotiert, teils mittels graphischer Notation, teils frei improvisierend erfolgte die Annäherung an Schönbergs Werk und Geist. Wie auch die Ausstrahlung der *Pierrot Songs* im Programm *Österreich 1* vom 29. Oktober 1991 nachvollziehen ließ, hatte Smekal in Leena Conquest als überzeugender Sprechsängerin und der sehr verhalten, diszipliniert agierenden RAU denkbar adäquate „InterpretInnen" gefunden. Naturgemäß festigte jenes Projekt konzeptionell wie musikalisch den Ruf der RAU als improvisatorischer Erbe der *Zweiten Wiener Schule*. Auch Reno Barth konstatierte in seiner *Future Here And Now*-Rezension, dass die Musik der RAU *„weiter denn je vom Jazz entfernt und (...) stärker als früher der Zweiten Wiener Schule verbunden [ist]"*[19].

Was folgte, war eine bemerkenswerte Kaffeehaus-Konzertreihe, die die RAU in den Monaten Juli und August in wöchentlichem Intervall abwechselnd in die Innenstadt-Cafés Bräunerhof, Prückel, DaConte sowie ins Dommayer (XII. Bezirk) führte. *Mozart liegt in der Luft* lautete das Motto, die RAU trat in wechselnden Quintettbesetzungen auf (zum CD-Quartett Conquest/Fields/Krbavac/Novotny traten alternierend Malli, Mitterbauer und Smekal). Wieder waren Barth und Kramar medial zur Stelle.[20] Aus *„ökonomischen Gründen"*[21] war mit den Café-Gastspielen auch die kurzzeitige Rückkehr Mallis – der inzwischen Leena Conquest zur seit einem Jahr bestehenden Formation *HipHop Finger* vermittelt hatte – und Smekals in die RAU wieder beendet. Novotny baute auf seinen neuen „Stamm" an Musikern, auf das neue *Wiener-Schule*-Konzept, und in der Instrumentierung verstärkt auf Streicher bei gleichzeitiger Aussparung des Schlagzeugs. Es sei denn, Sunny Murray bearbeitete die Trommelfelle. Die traditionelle Einkehr in die *Alte Schmiede* im Dezember 1991 wurde um ein Konzert in Nickelsdorf erweitert und fiel nicht zuletzt aufgrund der Mitwirkung der Drummer-Legende archaisch-freejazzig aus. Im Juni 1992 folgten im Rahmen der *House of the Art*-Reihe in Großebersdorf nahe Wien mehrere Konzerte mit jüngeren Rückkehrern, nicht zufällig Chordophonisten: Mia Zabelka *(Acting Seven)* und Dill Katz *(World Music Orchestra)*. Und der Juli desselben Jahres stand für Novotny & Co. im Zeichen eines prominenten Festivaltermins, freilich nicht unter dem eigentlichen Bandnamen, sondern – auf Ersuchen der Veranstalter – dem des seit 1989 inaktiven *Clan*, nachdem Novotny Fritz Thom *Wide Fields*-Aufnahmen vorgespielt hatte.[22] Das *Jazz Fest Wien* war es, das 1992 zum zweiten Mal überhaupt, zum ersten Mal verteilt auf diverse historische Häuser, in der ersten Juli-Hälfte das musikalische Geschehen der Bundeshauptstadt beherrschte. Novotny und Co. fanden sich am 8. Juli zwischen Jimmy Smith, Jimmy McGriffs *Hammond Explosion* und den *New York Giants* um Bobby Watson und Lew Tabackin in den fünftägigen *Volkstheater*-Block integriert. Mit Reinhard Ziegerhofer fand sich immerhin ein originales *Clan*-Mitglied im Aufgebot, neben ihm standen das Stamm-

quartett mit Conquest, Fields, Krbavac und Novotny, außerdem Trompeter Mitterbauer und Stargast Sunny Murray. Die Reaktionen waren bezeichnend: Das auf Mainstream-Jazz eingestellte Publikum verließ wie in alten Zeiten reihenweise verärgert den Saal, Thomas Kramar und Reno Barth hingegen rückten den *Clan* in den Mittelpunkt ihrer begeisterten Rezensionen des Jazzfest-Abends.[23] Der Konzertmitschnitt wurde 1995 auf Initiative Sunny Murrays, der als Teil der Gage die Veröffentlichungsrechte übertragen bekommen hatte, unter seinem, Conquests und dem Namen der RAU mit dem Titel *Illumination* beim deutschen Label *InRespekt* veröffentlicht.[24]

Die drei Streicher waren indessen ein repräsentativer Fingerzeig auf die weiter wachsende Anzahl von Saiteninstrumenten innerhalb der RAU. Ein halbes Jahr später, am 5. Jänner 1993, stellte Novotny die bis dato größte Besetzung in der Geschichte der Formation auf: Ein Nonett, das sogar als Tentett angekündigt war (Hans Schano fiel aus), konzertierte in der *Alten Schmiede*. Nicht weniger als fünf Chordophone (Bleda Elibal, Fields, Krbavac, Zabelka, Ziegerhofer) trafen neben dem Leader auf Mitterbauer, Conquest und – den Sopranino-, Alt- und Baritonsaxophonisten Mario Rechtern, der auch eine selbst kreierte „Piccolo-Sax-Klarinette" (Klarinette im Saxophon-Mundstück) betätigte. Ähnlich wie bei Mia Zabelka, die nach ihrer ersten Kontaktnahme 1988 erst 1992 wieder zu Novotny und Co. stieß (was sich auch darin äußerte, das eine Duoaufnahme der Violinistin mit dem RAU-Leader in ihr 1993 veröffentlichtes Album *Possible Fruits* Aufnahme fand[25]), hatte es auch bei Rechtern, der – man erinnere sich – in der Folge des Hochschul-Workshop-Abschlusskonzerts 1984/85 mehrere Male mit den Novotny-Leuten musiziert hatte, einer längeren Pause bedurft, ehe er nun als reguläres Mitglied in die RAU aufgenommen wurde.

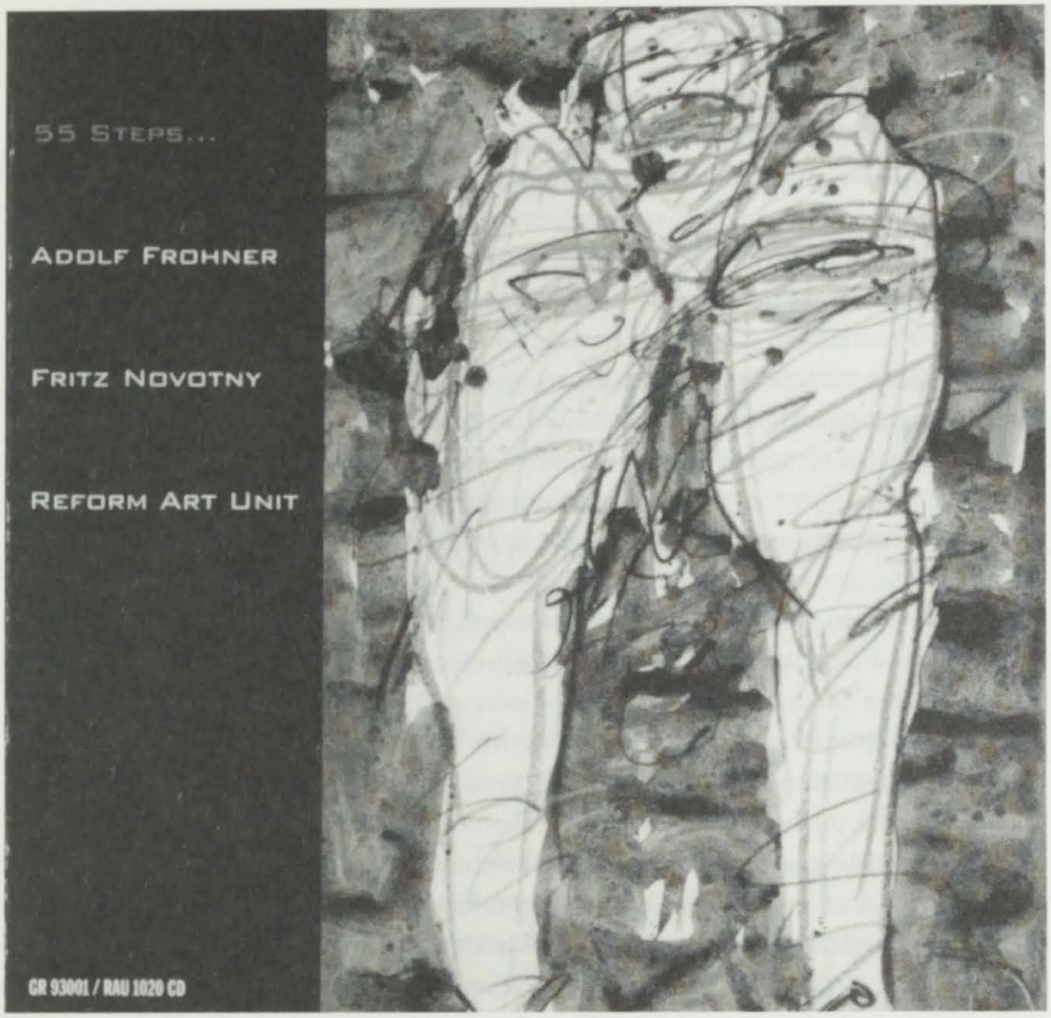
3.3.2.5.4. Mario Rechtern und die *Subway Performance* 1993

Mario Rechtern[1], am 28. Dezember 1942 in Berlin geboren und in Hamburg aufgewachsen, studierte an der Salzburger Hochschule *Mozarteum* Bühnenbild (Diplom 1967) und war in dieser Profession in den folgenden Jahren und Jahrzehnten vielerorts, etwa in Teheran, Trier, Bayreuth, bei den *Salzburger Festspielen* und in Paris an der Seite von Regisseuren wie Patrice Chéreau und Jean-Pierre Ponnelle tätig gewesen, ehe er sich Ende der 80er Jahre in den Ruhestand begab. Schon Ende der 50er Jahre hatte sich Rechtern frei improvisierend an der Klarinette versucht und war dergestalt mehrmals in Dixieland- und Modern-Jazz-Formationen „eingestiegen" (und ebenso schnell wieder hinausgeflogen). Während seiner Salzburger Studienzeit tauchte er, nunmehr primär am Altsaxophon tätig, tief in die lokale Jazzszene ein. Trotz vieler berufsbedingter Reisen blieb dieser Ort Rechterns geographischer Lebensmittelpunkt. Ab Ende der 60er Jahre jamte er in der sich ansatzweise konstituierenden Salzburger Free-Jazz-Szene mit Leuten wie dem Percussionisten Gerhard Laber, den Bassisten Dieter Feichtner und Harry Klaffenböck und dem aus den USA stammenden Drummer Bill Elgart, in den 70ern folgten musikalische Bekanntschaf-

ten mit Günther Rabl, den in Salzburg und Umgebung lebenden amerikanischen Saxophonisten Alan Praskin und Roger Jannotta, dem Vibraphonisten Tom van der Geld sowie mit dem bereits Novotny-bekannten Polen Leszek Zadlo. Noch vor dem mehrmaligen Aufenthalt am von Cecil Taylor gegründeten *Afro-American Studies Music Department* in Madison, Wisconsin, USA, bedeutete 1973 die Bekanntschaft mit Vinko Globokar und eine Jam-Session mit Abdullah Ibrahim beim *Musikforum Viktring*, wo er auch einige *Masters*-Mitglieder bei einem informellen Auftritt beobachtete (siehe S. 163), ein Schlüsselerlebnis. Etwa 1975 gründeten Rechtern, Klaffenböck und der Schlagzeuger Peter Angerer das Trio *Chamäleon*, das 1980 beim 3. Saalfeldner Jazzfestival auftrat[2]; in den 80ern folgte das Trio *Personal Music* mit Bill Elgart anstelle Angerers. 1981 gründete Rechtern in Geboltskirchen/Oberösterreich das *Laboratory for harmonic basics and open products* [L°ABOP] bzw. *open rehearsals* [L°ABOR] als Session-Forum; Ende der 80er ließ sich Rechtern dort sowie in Wien und Savona nahe Genua nieder; nunmehr pensionierter Privatier, kontaktierte er Novotny, erst geraume Zeit später, Anfang 1993, gab dieser jedoch grünes RAU-Licht für den Multi-Aerophonisten.

Die Musik jener neuen, spektakulären RAU-Besetzung mit Mario Rechtern wurde schon bald darauf auf Tonträger gebannt. Der Anlass war ein außergewöhnlicher: *„Der [Franz] Ringel und ich stehen wegen einem Cover-Gespräch im Café Gutruf, und Ringel sagt mir: ‚Du, ich mache dir jederzeit wieder auch gratis ein Cover (...).' Und der Ringel geht raus, Frohner kommt rein. Ich sage zum Frohner, ganz freundschaftlich, eher oberflächlich, so über die Schulter drüber: ‚Ich gratuliere dir zu deinem Projekt! Größte U-Bahn-Baustelle Europas! (...)' – ‚Du brauchst mir nicht [zu] gratulieren, du kriegst die Musik!'"*, erinnert sich Fritz Novotny.[3] Der Reihe nach: Adolf Frohner (* 1934), einer der bekanntesten bildenden Künstler Österreichs und seit 1985 Professor für Malerei an der Wiener *Hochschule für angewandte Kunst*, hatte den Auftrag erhalten, eine Wand in der U-Bahn-Station Westbahnhof anlässlich der Eröffnung eines Teilstücks der Linie U3, der Wiener „Kunst-Linie", zu gestalten. Frohner tat dies in Gestalt eines 40 Meter langen Frieses, halb Relief, halb Installation, das er *Circa 55 Schritte durch Europa* betitelte und das in zehn Etappen die Evolution des Menschen anhand von ihm hinterlassener Spuren, von unberührter Lösserde bis hin zum futuristisch designten Nirosta, nachempfand. Der dergestalt formlos an Novotny erteilte Subauftrag bestand darin, das Kunstwerk um eine akustische Dimension zu erweitern. Ein gut bezahlter Auftritt und zwei von den *Wiener Verkehrsbetrieben* finanzierte CDs waren das Resultat, CDs, die in ihrer Gegensätzlichkeit von „alter" und „neuer" RAU den musikalischen Status quo insgesamt bestmöglich zu repräsentieren schienen.

Am 1. und 2. Februar 1993 versammelte sich die RAU – insgesamt zehn Musiker (die Besetzung des jüngsten *Alte Schmiede*-Konzerts ohne Elibal, dafür mit Walter Schiefer und nunmehr tatsächlich mit Hans „Echnaton" Schano, einem Walter Voves bekannten Schauspieler und ehemaligen Mitglied des New Yorker *Living Theater*) – in Harmannsdorf, um in wechselnden Quartett- bis Nonett-Konstellationen die CD *55 Steps ... – Seven Segments with the Reform Art Unit* aufzunehmen. Die improvisatorische Bezugnahme auf die sie-



55 Steps ... Seven Segments with the Reform Art Unit, 1993; CD-Cover mit einem Bild von Adolf Frohner.

ben bis dato fertig gestellten Frohner-Fries-Teile dürfte dabei – wenn überhaupt – eine rein formelle gewesen sein: Zu hören ist davon nichts. Die RAU hatte de facto Narrenfreiheit.

Erwartungsgemäß stehen wieder die Saiteninstrumente, diesmal vier an der Zahl, als prägendes Charakteristikum im Zentrum des musikalischen Geschehens. Auffälligste Änderung gegenüber den *Future Here And Now*-Besetzungen, an deren Konzept hier offensichtlich angeknüpft wird, ist der durch die erweiterte Besetzung bedingte kammerorchestrale Charakter der Musik. Direkte Allusionen an das Klangbild von Schönberg-Kompositionen sind seltener, finden sich zumeist in Fields' Violine, tauchen nur einmal, am Beginn des von Krbavac initiierten, improvisierten Streichquartetts *Segment 5*, explizit auf. Preis eines gegenüber *Future Here And Now* vielschichtigeren, reicheren Klangbildes ist der Verlust an Sensibilität, Wachsamkeit, an Bewusstheit, Konzentration, kammermusikalischer Intimität der Interaktion. Ein oftmals diffuses Gewirr an Impulsen, Initiativen, Aus-

brüchen tritt an dessen Stelle, ein ständiges Über-, In- und Gegeneinander. Besonders für die *Segments 3, 4* und *6* ist jenes überreiche Kollektiv-Konzept charakteristisch, angehörs dessen man phasenweise an Ressourcenüberschuss denkt. Die meisten Piecen beginnen mit ruhigen, konzentrierten Linien einzelner Instrumente, zerfleddern jedoch, sobald die anderen hinzutreten. *1, 2* und *7*, Ersteres und Letzteres nicht zufällig in etwas kleinerer Septettbesetzung und ohne Schlagzeug aufgenommen, weisen neben *5* immerhin ansatzweise Struktur, dramaturgische Kontur auf.[4]

Dessen ungeachtet reihte Milo Fine die CD in seine *„Best of '93"*-Jahresbilanz ein.[5] Feierlich der Öffentlichkeit übergeben wurden das U3-Teilstück und somit auch das Frohner-Fries erst sieben Monate später, am 2. September 1993. Erneut wartete die RAU beim dafür vorgesehenen Konzert-Akt mit einer Rekordbesetzung auf: 13 MusikerInnen standen auf der Bühne, wobei ein alter Bekannter und zwei neue Gesichter die Tentett-Formation von *55 Steps ...* erweiterten: Stargast Sunny Murray bzw. Saxophonist Georg Graf und dessen Ehefrau, die international renommierte Vokalistin Sainkho Namtchylak aus Tuva. Hans „Echnaton" Schano wanderte während der Performance nach eigener Choreographie die Fries-Stationen ab, die Schauspieler Stefan Bochdansky und Susanna Wilhelmina rezitierten Texte von Hölderlin und Nietzsche; Regisseur Dieter Haspel, dem Leiter des *Ensemble-Theaters*, oblag die dramaturgische Gesamtleitung. Das dreiviertelstündige Event wurde als *Eleven movements dedicated to Adolf Frohner* auf der CD *The Reform Art Unit Subway Performance featuring Sunny Murray* konserviert.

Dem Hörgenuss jener Aufnahme steht zuallererst die schlechte Klangqualität im Wege. Aber auch die Musik selbst wirkt nicht sonderlich inspiriert. Elf *Movements* bedeuten elf mehrminütige Portionen Musik. Etwa im 3-Minuten-Intervall von kurzen Rezitationen unterbrochen, werden anfangs alternierende Musikergruppen aktiv (Trompeten-Linien über Streicher-Tremoli; Vokalisten und Percussion; Streicher und Percussion; Vokalisten und Streicher; ein Solo Namtchylaks u. a.), bis nach und nach das gesamte Kollektiv in schwer durchhörbarem, fast klangflächenartig-diffusem Interplay in Aktion tritt und dabei jeden Versuch von Differenzierung oder Initiative einebnet. Da auch jeder Bezug zu den Texten oder zu den einzelnen Fries-Stationen (erneut) fehlt, bleibt nur mehr breiige Monotonie. Von kammermusikalischer Sensibilität ist nichts zu hören, nicht zuletzt Sunny Murray lenkt das Spielgeschehen in Richtung traditioneller Free-Jazz-Klischees. Noch drastischer und offensichtlicher als auf der Studio-CD scheint die Besetzung überdimensioniert. Schwammigkeit und Konturlosigkeit dominieren; ähnlich wie schon beim *Arkadenhof*-Konzert des *World Music Orchestra* bleibt eine Chance auf abwechslungsreiche, spannungs- und farbreiche Musik ungenützt.

Ungleich mehr Interesse als die *Subway Performance*, die Thomas Kramar im *Kurier* nichtsdestotrotz äußerst wohlwollend besprach[6], wecken die unter dem programmatischen Titel *Inside Work* zusammengefassten *Seven movements dedicated to Sunny Murray*, die einen Monat später, am 5. Oktober 1993, im Studio eingespielt und, vom nunmehrigen Stammtontechniker Manfred Smid ausgezeichnet ausbalanciert, auf der CD obigem Stück

vorangestellt wurden. Sie stellen eine Rückkehr zur kammermusikalischen Intimität und Verhaltenheit von *Future Here And Now* dar – und bezeugen erneut, dass die RAU in dieser Form des sensiblen, konzentrierten Dialogs ihre überzeugendsten Resultate erzielt. Fritz Novotny, Paul Fields, Karl Wilhelm Krbavac, Sepp Mitterbauer und Mario Rechtern erimprovisieren in wechselnden, wiederum schlagzeuglosen Trio-Konstellationen sieben fragile Miniaturen zwischen zwei und drei Minuten Dauer. Endlich ist jene Klarheit, Bewusstheit, in der jeder Ton seinen festen Platz hat, niemals in unökonomischer Redundanz verschwendet wird, wieder da. Neben *Part One* von *Future Here And Now* zählen jene Aufnahmen zu den geglücktesten der neuen RAU.

Die *Subway Performance* war die letzte, an der Leena Conquest partizipierte. Sie schied kurz darauf sowohl aus der RAU als auch aus *HipHop Finger* – nachdem diese Band mit *Boundaries* 1994 einen Hit gelandet hatte, dessen immerhin vom britischen Triphop-Meister *Tricky* verantworteter Remix insbesondere in England erfolgreich war – aus und schlug in Zusammenarbeit mit dem austroamerikanischen Produzenten und *Uptight*-Label-Betreiber Rodney Hunter einen Kurs in Richtung Dance- und Pop-Gefilde ein[7], ehe sie wenig später nach New York zurückkehrte, wo sie heute in der Free-Jazz-Szene, etwa im Quartett von Bassist William Parker, aktiv ist.[8]

3.3.2.5.5. Die RAU 1995–2000: CD-Flut und neue Vielfalt

Nach einer konzertlosen Schaffenspause 1994 – einmalig in der Geschichte der Wiener Jazz-Avantgarde – folgte 1995 mit 15 Auftritten das ereignisreichste RAU-Jahr überhaupt; nur 1984 war man mit 19 Konzerten, absolviert freilich im Rahmen von rund zehn verschiedenen Ensembles, aktiver. Verantwortlich dafür war eine Reihe von zwölf Konzerten, die zwischen 10. Jänner und 27. Juni in zweiwöchigem Intervall im *Café Prückel* (I., Stubenring 24) bestritten wurden, und in denen die RAU ihr neues, kammermusikalisches Konzept erstmals konsequent live erprobte. Ein Pool von acht Musikern stand dafür in alternierenden Quintett- bis Oktettbesetzungen zur Verfügung: Zu den Aerophonisten Novotny, Mitterbauer und Rechtern trat eine auf fünf Köpfe erweiterte Saiteninstrumente-Sektion, in der sich – neben Fields, Krbavac, Mia Zabelka und Reinhard Ziegerhofer – mit der Harfenistin Monika Stadler ein neues Gesicht fand. Stadler wies einen „klassischen" Ausbildungs-Background auf, hatte bei den *Wiener Symphonikern* substituiert, mit der Veröffentlichung zweier Solo-CDs freilich auch jazzige, improvisatorische Ambitionen bewiesen.[1] Im März 1994 war sie von Novotny erstmals zu einer informellen Studio-Session eingeladen worden[2], nun bereicherte sie in denkbar adäquater Weise das luftige, luzide Stimmengeflecht, das – wiederum schlagzeuglos – regelmäßig den Westflügel des Kaffeehauses erfüllte. Das letzte Konzert fand in vollständiger Oktettbesetzung mit Gast Sunny Murray statt. Der Kontakt zu ihm, der seit Ende der 80er Jahre wieder in Paris wohnte, war so rege wie noch nie.

Sepp Mitterbauer, Mario Rechtern, Fritz Novotny (v.l.), 1993. Foto: Mischa Erben.

Murray war in der Folge durch wiederholte Gastspiele dafür mitverantwortlich, dass die *Reform Art Unit* es nicht verabsäumte, auch weiterhin dann und wann archaischer freejazziger Expressivität zu frönen. Im Juli 1996 erschien die CD *For John Coltrane And Pablo Picasso*, die neben den schon behandelten historischen Aufnahmen vom ersten *20er-Haus*-Konzert 1969 auch ein Stück vom *Alte Schmiede*-Konzert vom 5. Jänner 1995 beinhaltete. In Nonettbesetzung, wieder mit Sandro Miori, Walter Schiefers Sohn Helmut und eben Murray wurde das knapp halbstündige Stück *Human Closely* erimprovisiert.[3] Die zweite Hälfte der 90er Jahre kann denn auch durch zwei Merkmale charakterisiert werden: durch einen drastisch ansteigenden CD-Output, ermöglicht durch Paul Fields' Label *Granit Records*, und durch eine neue Vielfalt an stilistischen Richtungen freier Improvisation, die wie eine Quersumme aus den unterschiedlichen Entwicklungsperioden anmutete, im Gegensatz zur Zeit zwischen 1975 und 85 aber vom selben Ensemble-Stamm, dem auch wieder oft Giselher Smekal und Walter Malli angehörten (während Mario Rechtern im Herbst 1996 ausschied), realisiert wurden: Neben 60er-Jahre-Powerplay sah sich Anfang Jänner 1997 bei einem der regelmäßig um den Jahreswechsel stattfindenden *Alte Schmiede*-Konzerte unter dem Namen von Paul Fields' *Xperimental* die eklektizistisch-modale *Three Motions*-Richtung wieder belebt. Eine CD, eingespielt im Quartett Fields/Hannes Groysbeck/Malli/Novotny, liegt mittlerweile vor.

Dominant waren freilich jene Konzert- und CD-Projekte, mit denen die neue *Wiener-Schule*-Linie fortgeführt und in Hommage-artigen Titeln auch nominal untermauert wurde: Das *Reform Art Quartet* (Novotny und die drei Sokolowski-Schüler Fields, Krbavac und Mitterbauer) trat mit einer *Homage to Arnold Schönberg and Anton von Webern* (1997) sowie der *Suite Prague* hervor, wobei Letztere am 13. Juni 1998 im stimmungsvollen Ambiente des *Agnesklosters* nahe der Moldau aufgenommen wurde, als die „Reformer" auf Einladung des *Österreichischen Kulturinstituts* in der tschechischen Hauptstadt und damit zum ersten Mal seit einem Vierteljahrhundert (Altena 1973) wieder unter diesem Namen im Ausland gastierten. (Beim zweiten Konzert tags darauf vor und im Kulturinstitut kam es zu einer Session-Begegnung mit dem renommierten tschechischen Pianisten Emil Viklicky.)[4] Zwei Live-Versionen wurden darüber hinaus 1999 von der *Homage to Josef Matthias Hauer* in der *Alten Schmiede* bzw. der Kremser Minoritenkirche eingespielt, das RAQ wurde um Smekal zum *Unit*-Quintett aufgestockt. Die erste dieser beiden CDs enthält ein 2'44" langes, zumeist von schweren, tonalen Akkorden geprägtes Soloklavierstück Paul Fields', bei dem es sich um seine *„Prüfungskomposition"* handelt, angefertigt fast 40 Jahre zuvor am *Konservatorium der Stadt Wien „exakt nach Hauers Kompositionslehre unter der Aufsicht von Prof. V. Sokolowski"*[5]. In größerer RAU-Besetzung – mit Monika Stadler sowie den Gästen Yuko Gulda (Piano) und Françoise Guiget (Stimme) – wurde im Oktober 1999 im Studio zudem das Album *Thelonious Monk, Salvadore Dali, Alban Berg* aufgenommen.

Die Musik dieser CD gehört zum Zugänglichsten und Substanzvollsten, das die Band je eingespielt hat. Die stilistischen Elemente und Besetzungen gerieren sich vielfältiger, bunter als auf den zuvor genannten Einspielungen. Zwei kollektiv erimprovisierte Stücke (Dali gewidmet) voll rascher Bildfolgen, Farb- und Stimmungswechsel, in denen das musikalische Gefüge durch die Rezitationsbeiträge Guiguets und Guldas in interessanter Weise an Struktur gewinnt, umrahmen drei Piecen von distinktem Profil. In *Genkai Nada* tritt Gulda als Pianistin und Komponistin in Erscheinung: Ein genialer doppelpianistischer Kunstgriff – ein romantisch-melancholisches Motiv (Giselher Smekal) wird reibungsträchtig von sperrigen Monk'schen Clustern (Gulda) kontrapunktiert – fungiert als Ausgangspunkt für Improvisationen in organisch wechselnden Instrumentenkonstellationen und klarer formaler Anlage. Am Beginn von Smekals Quartettstück *Portraits sich erinnernder Engel* (wohl eine Anspielung an die Widmung von Alban Bergs Violinkonzert) stehen auf- und absteigende Quintenketten, in der Folge choreographiert der Pianist mittels Pausen und Solopassagen kurze, fassliche Einheiten spontan generierter Kammermusik, die mit schroffen Akzenten ebenso aufwartet wie mit kontemplativen Momenten, und durch die sich wie ein güldener Faden immer wieder Paul Fields' expressiv „singende" Violine rankt. Und in *Kybernikus* betritt der in den beiden vorherigen Nummern pausierende Fritz Novotny wieder die akustische Bildfläche. An Arghool und Thai-Flöte erzeugt er eine Stimmung, die alsbald in eine pentatonische, fernöstlich anmutende Idylle voll leuchtender Farben kippt.[6]

Einen interessanten Schritt weiter ging Novotny in dieser Richtung, als er für das Konzert am 29. Dezember 2000 in der *Alten Schmiede* mit Margarete Jungen erstmals eine re-

nommierte Vokalistin aus der neuen Musik engagierte, um mit der RAU zu improvisieren. Eine CD mit dem treuen *Cadence*-Rezensenten Milo Fine an Piano, Klarinette und Schlagzeug, aufgenommen während seines Wien-Besuchs im November 1996, CD-Reissues von *Darjeeling* und *Impressions* sowie ein Auftritt bei den Nickelsdorfer *Konfrontationen*[7] im Juli 1999 runden das Bild der RAU zur Jahrtausendwende ab.

3.3.3. Resümee

Überblickt man den nunmehr über dreieinhalb Dezennien umfassenden musikalischen Evolutionsprozess der *Reform Art Unit*, so lassen sich – bei aller abstrahierenden Vergröberung – zwei Zäsuren feststellen, die den historischen Werdegang retrospektiv in drei Perioden gliedern.

Die erste dieser Entwicklungsphasen, von 1965 (oder '66) bis 1975 reichend, könnte man die archaische oder (trotz einer Vielzahl von Fremdeinflüssen) die des „klassischen Free Jazz" nennen, nachdem sich die Musik erst von den literarisch dominierten *Art-Sessions* gelöst hatte und zu eigener, autonomer Expressivität gelangt war. Es gab wenig Struktur in diesen Anfangsjahren, stattdessen viel Intensität, direkt transformierte, kathartische Emotion. Das im Juni 1970 aufgenommene Debüt-Album *Darjeeling* war trotz der Partizipation Ram Chandra Mistrys und Giselher Smekals im Prinzip deren klingendes Manifest.

Die Einspielung der dritten LP *„Reform Art Unit"* im Dezember 1975 markiert die erste Zäsur und den Beginn dessen, was der Autor als *„Three Motions*-Dekade" apostrophiert. Es war die Phase, in der die RAU sukzessive in den Hintergrund trat, dort freilich latent als ideeller, einigender Rückhalt stets präsent blieb, und in der sich die Musiker um Fritz Novotny – als einflussreichster sei Paul Fields genannt – insbesondere in der ersten Hälfte der 80er Jahre in mehreren Nebengruppen, „Filial-Ensembles", vielfältigen Einflüssen öffneten. Unter durchaus eklektizistisch zu nennender Einbeziehung divergierender Materialelemente entstand ein Ausdrucksspektrum von beinahe 360 Grad Perspektivweite; Prädeterminiertes fand nun ebenso selbstverständlich seinen Platz wie die nach wie vor dominierende freie Improvisation. Die klangliche Annäherung an Formen Neuer Musik in den *Metallischen Gebilden*, das aus der südosteuropäischen Volksmusik schöpfende Stück *Pannonian Flower* sowie die Free-Rock-Aktivitäten der Gruppe *Wide Fields* seien als prägnanteste Ausprägungen diverser stilistischer Interessenrichtungen angeführt.

Nach dem Ende von *Three Motions* und *Wide Fields* 1985 vereinigten sich die teilweise separiert verlaufenden Entwicklungslinien peu à peu wieder im festen, singulären Strang des *Clans*. Mit diesem erneuten Zusammenfinden der alten (und neuen) Musikerkräfte und der Verschmelzung ihrer Erfahrungen setzte eine Phase der Konsolidierung, des Rekapitulierens der im vergangenen Jahrzehnt erarbeiteten Materialien ein – ein Prozess, der sich auch nach der offiziellen Reetablierung der RAU 1989 prolongiert sah und im Wiederaufgreifen von Toni Michlmayrs Terminus der *Wiener Schule* eine entscheidende, neue Leit-

idee fand. In ihrer musikalischen Umsetzung, der improvisatorischen Annäherung an die kammermusikalische Tradition der *Zweiten Wiener Schule* – entscheidend mit angeregt durch den Band-Eintritt Karl Wilhelm Krbavac' und erstmals explizit dokumentiert auf der CD *Future Here And Now* 1991 – manifestierte sich die Bewusstwerdung der lange Jahre in ihrer Besonderheit nicht erkannten, originären Prägung der Mehrzahl der RAU-Mitglieder durch die *Tropen*-Lehre Josef Matthias Hauers. Abgesehen von einigen wenigen „weltorchestralen" Exkursen 1989/90 war die altbewährte Stammformation in den 90er Jahren wieder die bestimmende Kraft, die nun in verschiedenen Besetzungsvarianten (bzw. unter dem Namen von Paul Fields' *Xperimental*) insbesondere ab der zweiten Hälfte der 90er Jahre parallel drei „freie" Idiome praktizierte: kammermusikalisch-atonal, archaisch-freejazzig und spielerisch-eklektizistisch.

Mit den Tendenzen der europäischen Free-Jazz-Geschichte stand diese Entwicklung zumindest teilweise im Einklang: Wie das Coming-out der MoUJ erfolgte jedenfalls auch die Gründung der RAU in prinzipieller Unabhängigkeit, aber zeitlich im Einklang mit dem europäischen Free-Jazz-Aufbruch Mitte der 60er Jahre; wie Malli und Co. zählten auch Novotny (* 1940), Fields (* 1943), Smekal (* 1945), Mitterbauer (* 1946) und Kotrba (* 1949) jahrgangsmäßig zum Kreis der ersten Generation europäischer Freiimprovisatoren. Auch die RAU bzw. ihre Filialgruppen vollzogen den Wandel von archaischem, vorgabenfrei eruptierendem Free Jazz, der sich freilich schon in der Anfangsphase durch orientalische (Novotny, Chandra) und Hauer'sche (Mitterbauer) Einflüsse auszeichnete, hin zu immer größerer, polystilistischer Offenheit, hin zur verstärkten Integration prädeterminierter Materialien – man denke an *Kaukasus* – in der zweiten Hälfte der 70er Jahre mit.

Hier enden freilich die Gemeinsamkeiten: Während viele europäische Free-Jazz-Gruppen das Abstimmungsverhältnis zwischen Komposition und Improvisation sukzessive weiter verfeinerten, blieb die RAU als (nach dem 1965 gegründeten britischen Trio *AMM* und diesem darin nicht unähnlich) mittlerweile zweitälteste frei improvisierende Formation Europas bei ihrer prinzipiellen Negation notierter oder verbaler Vorgaben, erhob gerade diese Praxis als außergewöhnliche Methode zur Generierung expressiver Kammermusik erneut zum konzeptuellen Konstituens.

Eine Tatsache, die die RAU auch von den MoUJ im Hinblick auf deren hypothetische weitere Entwicklung – abzulesen an den durch sukzessive stärkere Materialkontrolle geprägten Konzepten der Neben- und Nachfolgegruppen – signifikant unterschied. Verantwortlich dafür scheint zum einen eine auch hier feststellbare künstlerische Distanz zum konventionellen Musikbetrieb, die sich noch immer aus der skurrilen Ästhetik der happeningartigen *Art-Sessions* der frühen 60er Jahre speiste – der *Freundeskreis* bot Novotny einen ähnlich geschützten Freiraum und vergleichbare Entwicklungsmöglichkeiten, wie sie für die *Masters* in der *Galerie zum roten Apfel* gegeben waren –, und im konstanten Bezug auf den bizarren Humor Fritz von Herzmanovsky-Orlandos wie auch auf James Joyce seinen Ausdruck fand. Zum anderen erklärt sich die radikale Material-Abstinenz der RAU aus der instrumentalen Not von Leader Novotny, der diese freilich zur Tugend umfunktionierte und ein individuelles,

unakademisches, freilich auch zuweilen klischeeträchtiges Vokabular entwickelte. Novotnys stärkste Seite ist denn auch die des Klang-Regisseurs, eines Choreographen akustischer Environments, von Sound-Atmosphärik. *„Wenn ich bei einem Konzert dort stehe und nichts spiele, ist es wurscht. Da kann ich gleich daheim bleiben. Während die Musik ganz anders wird, wenn der Fritz nicht da ist. Er beeinflusst die Musik schon allein durch seine Anwesenheit"*, bestätigt dies indirekt Sepp Mitterbauer.[1] Nicht zufällig ist Novotny im Grunde ein lyrischer, klangorientierter Musiker, auch wenn dieser Seite eine konträre, freejazzoid-kraftvolle gegenübersteht, nicht zufällig geriert sich die Musik der RAU zumeist weniger als kontrapunktischer „Simultan-Monolog" wie bei den *Masters*, als Produkt einer kollektiven Soundästhetik, deren einzelne Bestandteile erst im Miteinander Sinn ergeben. Auch die originäre Essenz von Novotnys Paradestücken *Metallische Gebilde* und *Pannonian Flower* (oder *Eastern Peace*) machen im Prinzip Klangideen aus.

Umso wichtiger ist folglich – als strukturell-konzeptioneller Aspekt – Novotnys liberale Personalpolitik. Ganz im Gegensatz zu den *Masters*, die ihre Hermetik, die Exklusivität jedes einzelnen Mitglieds als Axiom betrachteten (und daran letztendlich scheiterten), behielt sich Novotny im Laufe seiner Karriere trotz einiger musikalischer „Lebensbeziehungen" etwa zu Sepp Mitterbauer, Giselher Smekal, Walter Malli und Paul Fields stets die Neugierde, Offenheit für neue Spielpartner. Um den Kern fixer Mitstreiter war die personelle Fluktuation sogar derart hoch, dass man diese wechselnden Beiträge und Einflüsse für die RAU als Entwicklungskonstante, als Ensemble-Konstituens ansehen könnte. Novotnys im Prinzip über die Jahrzehnte gleich bleibendes, technisch limitiertes Aerophon-Vokabular sah sich auf diese Weise – paradigmatisch auf der Duo-LP *To James Joyce* demonstriert – in immer neue klangliche und stilistische Kontexte gestellt, aus immer neuen Perspektiven illuminiert. Weshalb auch die Musik der RAU von Erschöpfung und Erstarrung bewahrt blieb: Sie *re-form*ierte sich tatsächlich mit jedem neuen Mitglieder-Schub. Novotnys Leaderschaft manifestierte sich insofern auch im Zulassen der Ideen und Anregungen seiner jeweiligen Band-Gefährten.

Im weiteren Gegensatz zu den *Masters*, das gleichberechtigte Kollektiv von fünf Malern/Musikern, für das die freie Improvisation nur eine unter mehreren Tätigkeiten darstellte, war die RAU stets ein Ein-Mann-Unternehmen und stand unumstritten im Lebensmittelpunkt dieses Leaders, mit dem die Formation folglich stand und fiel: Fritz Novotny verwendete seine gesamten künstlerischen Energien darauf, die Gruppe in der Öffentlichkeit zu lancieren, Auftritte zu organisieren, Sessionmöglichkeiten zu schaffen. So nimmt es nicht wunder, dass die RAU in dieser Hinsicht bald die *Masters* überrundete: Während Pechoc & Kollegen in der Zeit von 1966 bis 1975 insgesamt 19 (gesicherte) Konzerte absolvierten, waren es bei der *Reform Art Unit* zumindest 31. Zudem gelang der RAU 1972/73 tatsächlich der Sprung auf internationale Festival-Podien. Und Novotny fand auch Möglichkeiten, für alle seine LPs (mit Ausnahme von *„Reform Art Unit"* 1975) Labels zu gewinnen – ganz im Gegensatz zu den MoUJ, deren nonhierarchische Gruppenorganisation mit dem Preis einer weniger klaren Kompetenzverteilung bezahlt werden musste.

Umgekehrt muss so auch die kritische Frage gestellt werden, weshalb die RAU trotz jener Erfolge, trotz ihrer bemerkenswerten Beständigkeit nur in der ersten Hälfte der 70er Jahre an die Schwelle zum internationalen Durchbruch gelangte – und diese niemals wirklich überschritt, wie die Nichterwähnung in Ekkehard Josts *Europas Jazz* oder auch (obwohl von Novotny urgiert) in Joachim-Ernst Berendts Büchern[2] symptomatisch zeigt. Beste Voraussetzungen schienen gegeben: ein ehrgeiziger, ambitionierter Manager, gute Szene-Kontakte durch den *Freundeskreis*, zahlreiche aufgeschlossene, teilweise geradezu Lobbying betreibende Musikjournalisten auf nationaler (Claus Pack, Ruediger Engerth, Peter Baum, Günther Poidinger, Franz Manola sowie zuletzt Reno Barth [*Die Presse*] und Thomas Kramar [*Kurier, Die Presse*]) und internationaler Ebene (Pack und Engerth im *Jazzpodium*, Milo Fine [*Cadence*], Christian Bèthune [*Jazz Magazine*], Philippe Renaud [*Notes, Improjazz*], Rinus van der Heijden [*Jazz Nu*]), ein in den frühen 70er Jahren dank der Sitar auch optisch ansprechendes, spektakuläres Erscheinungsbild. Warum reichte dies alles nicht?

Auch hier gibt es wohl ein ganzes Bündel an Antworten: Obwohl Novotny & Co. ihren europäischen Kollegen offener gegenüberstanden als die *Masters*, ergaben sich die meisten Kontakte doch eher zufällig, wurden diese nicht wirklich gesucht (Ausnahmen: Peter Kowald 1974, *Euro-Avantgarde-Improvisationen* 1976) und gepflegt. Mit diesem geringen Interesse an anderen europäischen Freiimprovisatoren befand sich Novotny in der guten Gesellschaft der *Masters*, wie sie nennt er z. B. 1985 gegenüber Manfred Winter nicht europäische, sondern amerikanische (Free-)Jazzer als Bezugspunkte (Coltrane, Ayler, Bechet, Hodges, Lateef)[3] und verweist an anderer Stelle stolz darauf, dass die amerikanischen Free-Jazzer *„stets ihrerseits das Interesse an einer Zusammenarbeit mit den* Reform Art Unit*-Leuten signalisierten, nie umgekehrt"*[4]. Ein anderer Grund dürfte – auf lange Sicht gesehen – in der stilistischen Vielseitigkeit der RAU gelegen haben, die einfache Schubladierungen nicht zuließ; noch mehr allerdings vermutlich auch in den qualitativ stark schwankenden musikalischen Resultaten. Zudem schränkte die technische Limitierung der aerophonen Möglichkeiten Novotnys die internationalen Austauschmöglichkeiten ein, sein Spiel erwies sich nur in Interaktion mit den altbekannten Mitstreitern oder aber sehr offenen und flexiblen Partnern als kompatibel; Versuche mit eher traditioneller agierenden Musikern wie Burton Greene mussten scheitern.

Dass die Musik Fritz Novotnys im Ausland allerdings mitunter sehr wohl registriert wurde, beweisen überraschende Spuren dort, wo man sie nicht unbedingt vermutet: im britisch-amerikanischen Independent-Rock. *Sonic Youth*-Mastermind Thurston Moore etwa, als Fan von *AMM* und anderen Freiimprovisatoren bekannt, suchte anlässlich eines Wien-Gastspiels seiner Band Ende 1998 gezielt ein Plattengeschäft in der Innenstadt auf, um sich mit RAU-CDs einzudecken.[5] Weiters findet sich auf der Homepage der 1978 von Sänger Steven Stapleton gegründeten Londoner Experimental-Rock-Band *Nurse With Wound* die RAU in einer langen Reihe von *„Influences"* aufgelistet.[6] Fritz Novotny berichtet, dass sogar die Herren Bono Vox, Adam Clayton, Larry Mullen jr. und *The Edge* alias *U2* – denen über den in Dublin lebenden Literaten und Juristen Heinrich Recht *Wide Fields*-Aufnahmen zu Oh-

ren gekommen sein sollen – Interesse an seiner Musik gezeigt hätten und ihn anlässlich ihres Konzerts auf der Wiener Donauinsel am 24. Mai 1992 kennen lernen wollten.[7]

Dass der Autor im Rahmen der RAU in Bezug auf Spuren und Elemente einer „europäischen" Identität fündiger wurde als bei den MoUJ, liegt nicht nur an deren wesentlich längerer Lebensdauer, sondern neben der prinzipiellen Offenheit vermutlich auch am Faktum, dass Novotny und Co. im Vergleich dazu stets die zweiten, die jüngeren Wiener Freiimprovisatoren waren, die sich nicht im Bewusstsein des historischen Primats zurücklehnen konnten, sondern um eigenes Profil, Differenz bemüht sein mussten.

Auch hier ist zuerst eine nominale Ebene anzuführen: Die Gruppennamen *Danube Art Group* und *Reform Art Unit* verwiesen auf die bildende Kunst als ästhetischen Einflussfaktor und deuteten durch Aussparung des Wortes „Jazz" Distanz zur afroamerikanischen wie auch zur europäischen Improvisationsmusik an, betonten in ersterem Namen sogar explizit einen geographischen Bezugspunkt.

In der Frühzeit der RAU standen aufgrund der orientalischen Melismen im Spiel Novotnys und insbesondere der Sitar Ram Chandra Mistrys die Zeichen auf Internationalität, Spuren eines europäischen Bezugs waren nur im Verborgenen, im *Zwölftonspiel*-beeinflussten Klavierstil Mitterbauers wie auch den klanglich der seriellen Musik verwandten, abstrakten Akkord-Texturen Smekals vorhanden. Paradoxerweise waren beide Charakteristika – Orient und Okzident – die Keimzellen für die späteren Manifestationen des Bestrebens, auf der Basis gewachsener Traditionen Originäres zu kreieren, musikalische Identität zu entwickeln, sich vom Jazz der Neuen Welt abzukoppeln: *Pannonian Flower* und *Metallische Gebilde* waren die vorerst markantesten Einzelresultate dieser Entwicklung, und diese beiden Stücke repräsentierten in ihrer Gegensätzlichkeit auch die kontrastierenden Ebenen, auf denen dieser Prozess vonstatten ging. *Pannonian Flower*, 1982 von Novotny in seiner erimprovisierten Endgestalt festgelegt, wurzelte stilistisch außerhalb Europas: in der Musik des Nahen und Mittleren Ostens, die Novotny bezeichnenderweise durch einen Afroamerikaner, Yusef Lateef, vermittelt worden war. Erst spät, im offenen Rahmen von *Three Motions*, erkannte Novotny, dass er in seinem orientalisierenden Ausdrucksstreben, im Versuch, jenen näselnden, elegischen Oboenklang zu erreichen, an Traditionen anknüpfen konnte, deren geographische Ausläufer quasi bis vor die eigene Haustüre reichten: an die der balkanischen, slawisch-ungarischen Volksmusik und deren „pannonischer", südostösterreichischer Variante. Waren anfangs – in den den Übergang markierenden Alben *Pannonian Flower* (1982) und *To James Joyce* (1983) – „internationalistischer" Orientalismus (à la *Eastern Peace*) und „autochthone Pannonik" noch nebeneinander aufgetreten, trat Ersterer mit dem Start von *Wide Fields* zunehmend in den Hintergrund, während Letztere – primär im fast inflationären Rekurrieren auf eben jene *Pannonian Flower*-Motive – bis heute im Spiel Novotnys präsent geblieben ist.

Während die schwermütige volksmusikalische Innigkeit, die Emotionalität der „pannonischen" Musik allein Leader Novotnys Anliegen war, so handelte es sich bei den An-

regungen aus der Tradition abendländischer Kunstmusik fast ebenso ausschließlich um solche seiner Musikerkollegen. Sepp Mitterbauers Trompeten- und speziell sein Klavierspiel bedeuteten den ersten E-musikalischen „Input" und den Beginn dessen, was man als „Josef-Matthias-Hauer-Linie" der RAU bezeichnen könnte. Der Band-Eintritt Smekals, ebenfalls Sokolowski-Schüler, der sich oft an der E-Orgel hören ließ, weckte außerdem Novotnys Interesse an elektronischen Klangfarben und komponierter Moderne und begründete eine ansatzweise „elektroakustische Traditionslinie" innerhalb der RAU. Sie reichte über Bruno Liberda, Günther Rabl und Gösta Neuwirth bis zu Niko Polymenakos und Mia Zabelka (eventuell auch zu Hannes Groysbecks *Groysophon*) in den 80er Jahren – auch wenn diese Kooperationen nur punktuell zur Berührung mit entsprechender Musik führten; der gute, freilich nonmusikalische Kontakt zu Dieter Kaufmann sei der Vollständigkeit halber erwähnt. Günther Rabls Band-Eintritt bedeutete den stärksten Impuls, der einem radikalen Schwenk in den Postserialismus gleichkam, aufgrund der Kürze seiner Mitgliedschaft und der Folgenlosigkeit von *Metallische Gebilde* und *Stillstand* aber bloßer Exkurs blieb. Rabls folgenreichste Tat war die personelle Junktimierung der RAU mit Paul Fields, dem dritten ehemaligen Sokolowski-Schüler, dessen Präsenz die Kursänderung, ja, Kursumkehr in Richtung Eklektizismus, uneingeschränkte Offenheit (im Rahmen derer auch *Pannonian Flower* möglich wurde), maßgeblich bestimmte. Erst nach dem Ende von *Wide Fields* kamen auch beim Violine-zentrierten Multiinstrumentalisten die Hauer-Wurzeln zum Tragen. Der vierte und am tiefsten geprägte ehemalige Victor-Sokolowski-Eleve, Karl Wilhelm Krbavac, förderte entscheidend Novotnys diesmal bewusste Hinwendung zur „klassischen Moderne" seiner Heimat, um damit an die allerersten entsprechenden RAU-Einflüsse in Gestalt von Mitterbauers Hauer-Themen am Piano und atonaler Intervallik in der Trompete in den 60er Jahren anzuknüpfen. Was Ende der 80er, Anfang der 90er Jahre in der Musik der RAU an die Oberfläche trat, konnte also innerhalb der Gruppe seinerseits auf eine längere Tradition zurückblicken, entsprang keinem plötzlichen stilistischen Wandel, sondern wuchs langsam und organisch aus dem Inneren der Musiker, wo es latent, als Keim, immer vorhanden gewesen war, heraus. Dennoch ist es eine pikante Ironie der Jazzgeschichte, dass gerade die *Reform Art Unit*, der ehemalige Widerpart der *Masters*, nun Anton Michlmayrs Terminus der *Wiener Schule Freiimprovisierter Musik* aufgriff und – und das ist das eigentlich Bemerkenswerte – überzeugend mit musikalischem Inhalt füllte. Fritz Novotny und seine Mannen hatten tatsächlich zu eigener musikalischer Identität gefunden: Sie machten und machen Musik, die in ihrer sinnlichen Abstraktion, ihrer skizzenhaften Expressivität vermutlich nur in Mitteleuropa, konkret: Wien, entstehen kann. Gerade weil sie nicht auf konkreten, zwölftönigen Materialreihen basiert, wie sie weltweit auch von improvisierenden Musikern erstellt wurden und werden, sondern ihre Essenz in der klanglichen, gestischen und atmosphärischen Annäherung an die Werke Schönbergs, Bergs und Weberns liegt. Richard Pechocs anno 1969 formuliertes Diktum von einer Verbindung, *„inniger (...) als der Akademismus jemals hoffen kann"*[8], hatte offenbar tatsächlich visionäre Qualität.

Anmerkungen 4

Namen in GROSSSCHRIFT verweisen zur Feststellung der exakten bibliographischen Daten auf das Literaturverzeichnis. Bei den angeführten Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln handelt es sich, so der Herkunftsort nicht aus dem Namen ersichtlich ist, um in Wien verlegte Periodika. Einzige Ausnahme ist das heute in Stuttgart verlegte Magazin *Jazzpodium*. Quellenangaben wie „Malli IX/1/A, 4. 11. 95, S. 1" verweisen auf vom Autor durchgeführte Interviews.

1. Einleitung

(1) Die zweifelhafte Ehre dieser Apostrophierung wurde Walter Malli durch Reno BARTH zuteil.

(2) NÜCHTERN, S. 16.

(3) Günter Buhles: *Reform Art Unit* [LP-Rezension]. In: *Jazzpodium* Nr. 5/XXV (Mai 1976); S. 37.

(4) Andreas Felber: *Zur „europäischen" Identität der Wiener Free-Jazz-Avantgarde: Die Geschichte der Masters of Unorthodox Jazz und der Reform Art Unit.* Phil. Diss., Universität Wien 2001. Die Lektüre dieses etwas ausführlicheren „Originals" sei jenen empfohlen, die an der methodischen Annäherung an die frei improvisierte Musik sowie an ausführlicheren Ausführungen zu den analysierten Aufnahmen interessiert sind.

2.1. Die doppelte Befreiung: Anfänge und Grundzüge des Free Jazz in Europa

(1) BERENDT/HUESMANN, S. 44.

(2) JOST 1975, S. 14.

(3) Bert Noglik: *Substreams – Die verborgene Moderne in der improvisierten Musik Europas.* In: WIENER MUSIK-GALERIE 1986, S. 117.

(4) JOST 1987, S. 12.

(5) NOGLIK 1981, S. 63, nennt in seiner Fragestellung Amsterdam statt Antwerpen, van Hoves Geburts- und Wohnort – offenbar ein Tippfehler.

(6) Ebd., S. 63f.

(7) Ebd., S. 284.

(8) JOST 1987, S. 22. Zur Problematik der genauen Datierung des Beginns von Harriotts Experimenten siehe Chris Blackford: *In Search of Joe Harriott.* In: BLACKFORD, S. 17f.

(9) *Free Form* und *Abstract* wurden 1998 von PolyGram-Redial/EmArcy auf CD wiederveröffentlicht.

(10) JOST 1987, S. 30.

(11) Ebd., S. 28ff.

(12) BAILEY, S. 130, Fußnote.

(13) NOGLIK 1981, S. 51.

(14) HAMPEL, S. 4.

(15) *Werner Lüdi – Sunny Side of the MOON* [Interview von Margit und Hannes Schweiger]. In: *Jazzlive* Nr. 69/7. Jg. (Oktober 1989); S. 4–9.

(16) WHITEHEAD, S. 34; KUNZLER 1988, S. 556; Michiel de Ruyter: *Jazz in den Niederlanden*. In: WOLBERT, S. 480.

(17) JOST 1987, S. 44; KUNZLER 1988, S. 1108f.

(18) Bert Noglik: *György Szabados: Forgotten Songs*. In: NOGLIK 1992, S. 15.

(19) PAULOT, S. 107.

(20) CARR/FAIRWEATHER/PRIESTLEY 1999, S. 269.

(21) Für die folgenden Ausführungen (wo nicht anders angemerkt): JOST 1987, S. 41ff.

(22) Dies ist auch der Grund dafür, dass Jost *Heartplants* nicht als erste deutsche oder sogar europäische Free-Jazz-Platte bezeichnet, wie dies in der Literatur immer wieder, u. a. auch bei Joachim-Ernst Berendt, geschieht (vgl. Berendt: *Der deutsche Jazz und die Emanzipation (1961–1973)*. In: BERENDT 1978a, S. 215).

(23) BAILEY, S. (131). Siehe auch MIESSGANG, S. 30.

(24) In der Literatur – vgl. etwa LARKIN 1995a, S. 380, oder CARR/FAIRWEATHER/PRIESTLEY 1999, S. 520 – wird fast immer von 1965 als Gründungsjahr des Trios gesprochen. WICKES, p. 52f, ergänzt dieses freilich um Lawrence Sheaff zum Gründungsquartett, WILSON 1999, S. 128f, nennt (vom interviewten Keith Rowe offenbar unwidersprochen) 1964 als Gründungsjahr und 1965 als Jahr des Bandeintritts Cornelius Cardews.

(25) Bert Noglik: *Vom Linden-Blues zum Zentralquartett. Fragmentarisches zur Entwicklung des Jazz in der DDR*. In: WOLBERT, S. 424.

(26) Jürg Solothurnmann: *Jazz in der Schweiz 1963–74. Von der Krise zum neuen Selbstbewusstsein*. In: Booklet zur 4-CD-Box *Jazz in Switzerland 1930–1975* (1997/Elite Special 9544002/1–4); S. 46.

(27) JOST 1987, S. 378.

(28) Ebd., S. 99.

(29) Ebd., S. 54.

(30) Auf der im Frühjahr 1966 veröffentlichten LP (Disques Mouloudij EM 13507) dürfte keinerlei Datumsangabe zu finden sein, weshalb JOST 1987, S. 378 bzw. S. 462 (Anm. 4), nur die Vermutung *„1966 oder 1967"* anstellen konnte. Der 1991 produzierte CD-Reissue *1965, François Tusques, Free Jazz* (ADDA 590039) weist hingegen schon auf dem Cover auf den Einspieltermin hin. Die beteiligten Musiker waren außer Tusques (p) Bernard Vitet (tp), François Jeanneau (sax, fl), Michel Portal (bcl), Charles Saudrais (perc) und Bernard Guérin (b).

(31) JOST 1987, S. 92.

(32) Ekkehard Jost: *Die europäische Jazz-Emanzipation*. In: WOLBERT, S. 501–512.

(33) Ebd., S. 501.

(34) Dirk Fröse: *Freiheit wovon – Freiheit wozu? Peter Kowald Quintett*. In: *Jazzpodium* Nr. 12/XXI (Dezember 1972), S. 22ff. Zitiert nach KNAUER 1994, S. 236.

(35) NOGLIK 1981, S. 431.

(36) JOST 1987, S. 184, und KUMPF, S. 16.

(37) Offenbar ein Druckfehler. Vgl. JOST 1987, S. 117.

(38) Ekkehard Jost: *Die europäische Jazz-Emanzipation.* In: WOLBERT, S. 504f. Siehe auch JOST 1987, S. 113ff.

(39) Alexander von Schlippenbach formulierte in der *Jazzpodium*-Ausgabe vom März 1966 folgende bemerkenswerte Sätze: *„Wir sagen nicht New Thing, sondern Own Thing, denn es geht uns nicht um Einreihung in eine bestimmte Stilrichtung, sondern wir wollen eine Musik aus uns selbst entwickeln." (Drei vom Manfred-Schoof-Quintett in einem JP-Gespräch.* In: *Jazzpodium* Nr. 3/XV [März 1966], S. 69.

(40) Ekkehard Jost: *Die europäische Jazz-Emanzipation.* In: WOLBERT, S. 505f.

(41) Ebd., S. 508. Vgl. dazu auch NOGLIK 1981, S. 10.

(42) Ebd., S. 508f. Nicht verschwiegen werden soll an dieser Stelle, dass ausgerechnet Misha Mengelberg das Klischee der niederländischen Humormusik später als *„eine Art Mythos"* bezeichnet hat (vgl. *Misha Mengelberg spricht über seine Musik: Von Fahrrädern, Hasen und Provokationen ...* In: KNAUER 1994, S. 170).

(43) JOST 1987, S. 248f. Siehe auch Bert Noglik: *Vom Linden-Blues zum Zentralquartett. Fragmentarisches zur Entwicklung des Jazz in der DDR.* In: WOLBERT, S. 426

(44) Ekkehard Jost: *Die europäische Jazz-Emanzipation.* In: WOLBERT, S. 506.

(45) Ebd., S. 510f.

(46) Michael Sell: *Musik ist ohne Herrschaft* [Interview von Jürgen Abi Schmitt]. In: *Jazz* [Basel] 2/1984, ohne Paginierung. Zitiert nach KNAUER 1992, S. 207. (Auch in: WIENER MUSIK-GALERIE 1986, S. 126.)

(47) Man erinnere sich beispielsweise an die Mitwirkung Peter Kowalds und Peter Brötzmanns an der Gruppe *Exponential Enjoyment* (CD *Expo's Jazz & Joy* 1993 [VeraBra Records]) oder Gunter Hampels in der *Jazzkantine* 1994 [Rap Nation Records]. Letzterer veröffentlichte im Oktober 1995 mit *Next Generation* sogar ein eigenes Jazz-Hip-Hop-Projekt [Birth Records 0043].

(48) Jürg Solothurnmann: *Pluralismus und Neues Denken. Zur aktuellen Situation des Jazz und der improvisierten Musik.* In: JOST 1990, S. 84.

(49) NOGLIK 1992, S. 222.

(50) Bert Noglik: *Selbstfindung und Öffnung.* In: NOGLIK 1992, S. (207)–226.

(51) Ebd., S. 208.

(52) Ebd., S. 211.

(53) Ebd., S. 209.

(54) Ebd., S. 214.

(55) Ebd., S. 217.

(56) Ebd.

(57) Ekkehard Jost: *Über das Europäische im europäischen Jazz.* In: KNAUER 1994, S. 233–249.

(58) Ebd., S. 239f.

(59) Ebd., S. 242.

2.2. Konservativismus und Progressivität: Jazz in Österreich 1945–1977

(1) SCHOLLUM, S. (42)ff.

(2) Felix Dillmann: Covertext zur LP *This Is The Blue Danube Network* (1990/RST-Records 9032931).

(3) KRANER/SCHULZ, S. 14.

(4) SCHULZ 1989, S. 444f.

(5) KRANER/SCHULZ, S. 15f.

(6) Siehe CD *Rare & Hot – Jazz in Austria 1930–1950* (RST-Records 91541-2).

(7) Siegfried Lang: *Heidrich Walter, Kpm.* [Art.]. In: LANG 1986, S. 71. Siehe auch: Archiv des Instituts für Musikgeschichte an der *Universität für Musik und darstellende Kunst* in Wien, Signatur Pe 17. Zitiert nach PETER, S. 107.

(8) KOLLERITSCH 1995, S. 35f.

(9) WINTER H., S. 120.

(10) Die Aufnahmen wurden 1992 unter *Joe Zawinul And The Austrian All Stars: His Majesty Swinging Nephews 1954–1957* wiederveröffentlicht (RST-Records 91549-2).

(11) FLOIMAIR, S. 17.

(12) BERENDT 1978a, S. 209.

(13) Ebd., S. 195; SCHULZ 1993, S. 43ff.

(14) BERENDT 1978a, S. 186.

(15) SCHULZ 1989, S. 445.

(16) SCHOLLUM, S. 39ff.

(17) AUFBRÜCHE, S. 264; OBERKANINS, S. 25ff. Vgl. auch Klaus Schulz: *Jazz im Rondell. Eine kurze Geschichte des Swing in der Riemergasse.* In: *Now's The Time: Porgy & Bess im Rondell* [Eröffnungsprogrammheft, Dezember 2000/Jänner 2001]; S. 18f.

(18) Nach BOHLÄNDER/HOLLER/PFARR, S. 17, wurden etwa in Leipzig bereits (ebenfalls) 1932 und 1934 erste *Hot Clubs* gegründet, Berlin (1935), Frankfurt-Höchst (1938) und Wiesbaden (1938) folgten ebenfalls noch vor Kriegsbeginn.

(19) KRANER/SCHULZ, S. 17f & 21.

(20) SCHOLLUM, S. 39ff.

(21) KRANER/SCHULZ, S. 20. Die Datierung der ersten JatP-Konzerts (28. 2. 1954) wurde aus KOLLERITSCH 1995, S. 73, übernommen.

(22) Vgl. *Friedrich Gulda At Birdland* (RCA-Victor 74321125872, wiederveröffentlicht 1996).

(23) Interview mit dem Autor, abgedruckt in: *Jazzpodium* Nr. 4/47. Jg. (April 1998), S. 28f.

(24) Für das Folgende: vgl. KRANER/SCHULZ, S. 23, und die entsprechenden Artikel bei KUNZLER.

(25) Das Jazzfestival Nizza besteht seit 1948, die Schweiz hatte seit 1951 das Zürcher Amateur-Jazzfestival, Deutschland seit 1953 das *Deutsche Jazzfestival* Frankfurt.

(26) KRANER/SCHULZ, S. 24.

(27) KOLLERITSCH 1995, S. 108ff.

(28) SCHULZ 1989, S. 445; vgl. KOLLERITSCH 1995, S. 71.

(29) KOLLERITSCH 1991; KOLLERITSCH 1995, S. 85.
(30) KOLLERITSCH 1995, S. 185 bzw. 173.
(31) Dieter Glawischnig, Fax vom 4. 5. 2000, S. 1.
(32) Dieter Glawischnig, E-Mail vom 11. 5. 2000, S. 1.
(33) Glawischnig, 10. 3. 98, S. 1.
(34) JOST 1975, S. 57,
(35) Dieter Glawischnig, Fax vom 4. 5. 2000, S. 1.
(36) Ebd., S. 1f.
(37) Die Besetzung des Glawischnig-Trio-Konzerts vom 20. 11. 1960 im *Forum Stadtpark* lautete nach KOLLERITSCH 1995, S. 128, wie folgt: Glawischnig (p), Guntram Hofmann (b), Helmut Schenker (dr). Das Stück *Folge in C* beschrieb der Komponist im Fax vom 4. 5. 2000, S. 1, als *„eher traditionell (wie wir natürlich auch Standards gespielt haben und lange modale Schinken). Das Neue für mich war die Verwendung der viersätzigen klassischen Form (das M.J.Q. lässt grüßen), außerdem waren alle Teile gespeist von einer motivisch/melodischen Idee (hier grüßt die Durchführung der klassischen Sonatensatzform mit ihrem ‚Entwicklungs-Drive'."*
(38) Dieter Glawischnig, Fax vom 4. 5. 2000, S. 3.
(39) Ebd. Unterstreichungen durch Glawischnig.
(40) Dieter Glawischnig: *Mitteilungen aus der musikalischen Praxis.* In: KNAUER 1992, S. 163–168.
(41) Ebd., S. 167f.
(42) LP *2. Österreichisches Amateur-Jazzfestival 1963* (Amadeo AVRS 9107).
(43) Ewald Oberleitner, 31. 3. 2000, S. 1.
(44) Dieter Glawischnig, E-Mail vom 11. 5. 2000, S. 1.
(45) Dieter Glawischnig, Fax vom 4. 5. 2000, S. 2.
(46) Ewald Oberleitner, 31. 3. 2000, S. 5.
(47) RIGLER, S. 261. Glawischnig bestätigt in einem Fax vom 4. 5. 2000, S. 2, das Datum.
(48) KRANER/SCHULZ, S. 25.
(49) Ebd., S. 26.
(50) KUNZLER 1988, S. 447f.
(51) Ebd., S. 729.
(52) SCHULZ 1989, S. 445.
(53) BERENDT 1978a, S. 206.

3.1. Spurensuche in der (Jazz-)Literatur

(1) WILSON 1999, S. 90.
(2) NOGLIK 1981, S. 128–149.
(3) Die Erstausgabe von *Klangspuren* erschien 1990 im Berliner *Verlag Neue Musik*; dem Autor liegt die zwei Jahre später veröffentlichte Ausgabe des Frankfurter *Fischer-Verlags* vor.
(4) Bert Noglik: *Selbstfindung und Öffnung. Von der Suche nach einer europäischen Identität improvisierter Musik.* In: NOGLIK 1992, S. 215.
(5) Siehe BOLL 1986a [Kapitel 5.1].

(6) *Umfrage unter Zeitgenossen.* In: WIENER MUSIK-GALERIE 1986, S. 219f. Namensnennung Pechocs auf S. 235.

(7) WIENER MUSIK-GALERIE 1986, S. 12. Nochmalige Erwähnung der MoUJ auf S. 13. Weiters bezieht sich auch Christian Glanz in seinem Essay *Zur Dodekaphonik-Rezeption im modernen Jazz* in seiner kurzen Erwähnung der *Masters* auf Bolls Artikel (vgl. GLANZ, S. 253).

(8) Michlmayr II/2/B, 12. 12. 95, S. 25.

(9) B[arbara] B[oll]: *Smekal, Giselher* [Art.]. In: WIENER MUSIK-GALERIE 1986, S. 304.

(10) In Berendts letztem Jazzbuch *Ein Fenster aus Jazz* findet sich der bemerkenswerte Satz: *„Wenn irgendein deutscher Stamm* [sic!] *von sich sagen darf, mehr Jazzmusiker hervorgebracht zu haben als die anderen, dann sind das nicht die Hessen, sondern die Österreicher – und vor allem die Wiener."* (BERENDT 1978a, S. 206.)

(11) Siehe ASRIEL bzw. POLILLO.

(12) Siehe KUMPF, KNAUER 1994 bzw. BAUSCH.

(13) Siehe BARTKOWSKI.

(14) LITWEILER 1988, S. 271. Bei den von Litweiler an dieser Stelle angesprochenen Aufnahmen handelt es sich um die 1977 von den *Neighbours* mit dem AACM-Tenorsaxophonisten Fred Anderson und dem ebenfalls aus Chicago stammenden Trompeter Bill Brimfield eingespielte LP *Neighbours Accents* (vgl. KOLLERITSCH 1995, S. 128, und KUNZLER 1988, S. 416).

(15) LITWEILER 1988, S. 275.

(16) Siehe WOLBERT. Die Suche bleibt wohl auch deshalb ergebnislos, weil sich im Gegensatz zu Deutschland, England, Polen, der ČSSR, UdSSR, Italien, den Niederlanden, Dänemark und Schweden dort kein Kapitel zum Jazz in Österreich findet.

(17) SZADKOWSKI 1986, S. 51. Bei der genannten Schallplatte handelt es sich um *Pannonian Flower* aus dem Jahr 1982.

(18) [Michael Henkels:] *Murray, James Marcellus Arthur („Sunny")* [Art.]. In: KUNZLER 2002, S. 915. Auch hier wird nur zum Teil Wahres kolportiert: Sunny Murrays *„Europa-Tour mit dem österreichischen Multiinstrumentalisten Fritz Novotny"* 1980 beschränkte sich auf ein einziges Konzert in Wien.

(19) Martin Kunzler: *Peter Kowald* [Art.]. In: KUNZLER 2002, S. 701.

(20) B[ert] N[oglik]: *Petrowsky, Ernst-Ludwig („Luten")* [Art.]. In: KUNZLER 2002, S. 1010.

(21) B[ert] N[oglik]: *Winckel, Christoph* [Art.]. In: KUNZLER 2002, S. 1504.

(22) e[ric] z[wang Eriksson]/w[olf] k[ampmann]: *Koglmann, Franz* [Art.]. In: KAMPMANN/JOST, S. 292.

(23) J[ohn] C[orbett]: *Franz Koglmann* [Art.]. In: CARR/FAIRWEATHER/PRIESTLEY 1999, S. 362.

(24) J[ohn] C[orbett]: *Franz Koglmann* [Art.]. In: CARR/FAIRWEATHER/PRIESTLEY 1995, S. 360. Der Satz im Wortlaut: *„Throughout that decade he* [Koglmann; Anm.] *had a group called the* Masters of Unorthodox Jazz."

(25) John Corbett: *Franz Koglmann – Meister of Melancholy.* In: *Down Beat*, May 1992, p. 30f.

(26) CORBETT, p. 136.

(27) Klaus Schulz: *Koglmann, Franz* [Art.]. In: KERNFELD 2001, vol. II, p. 508.

(28) Michael Ullman: Murray, Sunny [Art.]. In: KERNFELD 2001, vol. II, p. 854.

(29) SCHULZ 2001. Querverweis unter *RAU* in vol. III, p. 361.

(30) BRUYNINCKX, vol. 3, p. 902 [MoUJ], bzw. p. 1119f [RAU], bzw. Vol. 4, p. 1383 [TM]. In der RAU-Diskographie werden auch Sessions vom 25. 4. 1969 und vom 13. 1. 1970 als unveröffentlichte Aufnahmen für *ESP Records* angeführt, was den Schluss nahe legt, dass hier das Buch von KRANER/SCHULZ, S. 72, als Quelle benützt wurde.

(31) LORD, vol. 14 (1996), p. M290 [MoUJ], bzw. vol. 18 (1997), p. R228–R230 [RAU], bzw. vol. 23 (2000), p. T385 [TM]. Sowohl bei BRUYNINCKX als auch bei LORD fehlt in der *Masters*-Diskographie die Doppel-LP *Vienna Jazz Avantgarde*.

(32) LORD, vol. 13 (1995), p. M64 [Malli], bzw. vol. 16 (1997), p. N369 [Novotny]. Von Ersterem finden sich die CDs *Vrhunec* und *Hot Burrito #3* angeführt, von Zweiterem die LPs *To James Joyce* und *Jazz for Thinkers* (siehe die entsprechenden Diskographen-Kapitel in dieser Arbeit). Weiters berücksichtigt: Mallis LP *Gorilla* in der Rubrik von Duo-Partner George Brown – vol. 3 (1992), p. B856 – und die RAU-CD *Illumination* bei Sunny Murray: vol. 15 (1996), p. N1351.

(33) European Jazz Network. http://www.ejn.it/mus/list.htm, 15. 2. 2004.

(34) European Free Improvisers Pages. http://www.shef.ac.uk/misc/rec/ps/efi/ehome.html, 15. 2. 2004.

(35) http://www.allmusic.com, 15. 2. 2004.

(36) Allen Lutins: *Guide to Classical Indian/Jazz Fusion*. http://lutins.org/indyjazz/ij-3.html, 15. 2. 2004.

(37) WIENER MUSIK-GALERIE 1994, S. 62.

(38) SCHOLLUM, S. 33f. Im Anhang, S. 48, werden zudem die 1969/70 aktuellen Besetzungen von MoUJ und RAU aufgelistet.

(39) KRANER/SCHULZ, S. 26.

(40) Ebd., S. 72. Dafür zeichnete – worauf noch zurückzukommen sein wird – Dietrich Heinz Kraner verantwortlich. Die zur Veröffentlichung beim New Yorker Label *ESP* vorgesehene zweite der angeführten Produktionen ist nie erschienen (siehe Kapitel 3.3.2.3.2).

(41) SCHULZ 2003, S. 120.

(42) KOLLERITSCH 1995, S. 165f. Plakatabdruck auf S. 301.

(43) Siehe JAZZATELIER ULRICHSBERG, ZENTRUM ZEITGENÖSSISCHER MUSIK 1996 bzw. *JAZZ-GALERIE NICKELSDORF*. Weitere Veranstaltungslisten mit diesbezüglichen Terminen in Krems bzw. in der Propstei St. Gerold finden sich in den Diplomarbeiten von BERGMAIER bzw. PETER (S. 124f).

(44) Siehe MALLI 1993a.

(45) WETZELSDORFER/SMEKAL/RADERER/SCHULZ, S. 9 und 20 (RAU) bzw. 13 (TM). Zudem Erwähnung von Fritz Novotny auf S. 14.

(46) Lothar Knessl: *Bröcklige österreichische Musiklandschaft (nebst kleinen Oasen neuer Musik)*. In: BREICHA/URBACH, S. 374.

(47) SCHULZ 1989. Gekürzte, frühere Fassung desselben Texts unter *Kurzgeschichte des Jazz in Österreich* publiziert in: *Jazzlive* Nr. 10/2. Jg. (April 1984), S. 4–10.

(48) *Kalendarium 1970–1972.* In: KRAUS, S. 449.

(49) H[arald] H[uber]: *Marginalien zur U-Musik 1970.* In: KRAUS, S. 450.

(50) Giselher Smekal: *Außenseiter und Alternative – Die Musikszene in Österreich.* In: KRAUS, S. 482. Wie in vielen anderen Fällen wird auch dort ein falsches Gründungsdatum (1963 für die RAU) genannt.

(51) Klaus Schulz: *Große Interpreten – freie Improvisation. Jazz nach 1945.* In: DENSCHER, S. 172f.

(52) DENSCHER, S. 209 bzw. S. 235. Im Zusammenhang mit dem Improvisationsfestival *ex tempore Wien '82* der *Wiener Musik-Galerie* wird zudem Walter Malli noch einmal erwähnt (S. 240).

(53) W[alter] R[ichard] L[anger]: *Jazz.* In: GRUBER/FLOTZINGER, Bd. 3, S. 321–325.

(54) Siehe SEIPEL.

(55) GOERTZ 1979a (siehe Kapitel 5.2 und 5.4).

(56) Siehe GOERTZ 1989 und 1994.

(57) GOERTZ 1994, S. 144f bzw. S. 169 (CD *Babel*).

(58) Siehe GÜNTHER 1997a (siehe Kapitel 5.2).

(59) Auf S. 30f führt GÜNTHER 1997b fälschlich Fritz Novotny und sogar das deutsche *Anima*-Ehepaar Paul und Limpe Fuchs als Mitglieder der *Masters of Unorthodox Jazz* an.

(60) http://www.mica.at, 15. 2. 2004.

(61) http://www.sra.at, 15. 2. 2004 (siehe die Rubriken „Bands" und „Persons"). In Bezug auf die *Masters* wird dort mit 1963 allerdings ein falsches Gründungsdatum genannt.

(62) Ljubiša Tošić: *Jazz – Die Frage der eigenständigen Tonsprache.* In: BUNDESPRESSEDIENST 1995 und 1997.

(63) Andreas Felber: *Musik abseits der historischen Tradition: Jazz Made in Austria.* In: BUNDESPRESSEDIENST 2000; S. 55. Namensnennung Fritz Novotnys auch auf S. 46 derselben Publikation (Bernhard Günther: *Das 20. Jahrhundert*).

(64) Andreas Felber: *Jazz.* In: *Musik aus Österreich, vol. 3: Jazz & Volksmusik.* Wien: music information center austria 1999.

3.2. Die *Masters of Unorthodox Jazz*

3.2.1. Quellen

(1) WIENER MUSIK-GALERIE 1986, S. 219f.

(2) NÜCHTERN, S. 18, Anmerkung.

(3) Nach eigenen Angaben veranlasste Fritz Novotny Schwendter zur Verfassung des Textes.

(4) PACK 1969, S. 51f. Im Anhang finden sich auf den Seiten 83 und 84 ebenfalls detaillierte biographische Angaben zu Malli bzw. Pechoc.

(5) SCHMIDT, S. 109f und 465f.

(6) FUCHS, Band 1, S. K45 [Barabbas], bzw. Band 3, S. K54f [Malli] und S. K158 [Pechoc].

3.2.2.1. Die Anfänge 1956–1959

3.2.2.1.1. Richard Pechoc und Walter Malli

(1) *AUFBRÜCHE*, S. 277. Betreffend Mallis und Pechocs Studienzeiten und Professoren stützt sich der Autor auf ein Fax des Archivs der *Universität für angewandte Kunst* am 27. 4. 2000.

(2) Pechoc V/A, 20. 5. 2000, S. 1.

(3) Pechoc I/1/A, 18. 5. 95, S. 1.

(4) Ebd., S. 2.

(5) SCHRÖDER, S. 173.

(6) MALLI 1988, S. 9.

(7) Malli I/1/A, 22. 4. 95, S. 1f.

(8) Malli XIV/B, 16. 11. 2000, S. 2. Die im Atelier entstandenen Tonbandaufnahmen sind nicht mehr existent (Telefonat mit Michael Wagula, 17. 12. 2000).

(9) MALLI 1988, S. 9.

(10) Malli XI/1/A, 25. 5. 2000, S. 7, und XII/A, 15. 7. 2000, S. 3.

(11) MALLI 1988, S. 9.

(12) Malli XI/1/A, 25. 5. 2000, S. 7. Pongratz' Diktum, er und seine Freunde hätten, da sie sich Jazzplatten nicht leisten konnten, *„mit 12 oder 13 Jahren damit angefangen, auf Wandergitarren, einer verbeulten Trompete vom Dachboden und auf Kochtöpfen Jazz zu spielen"*, betraf also nicht Malli (PONGRATZ, S. 77).

(13) Malli IX/1/A, 4. 11. 95, S. 1.

(14) Ebd., S. 1a + 2a.

(15) Ebd., S. 2a.

(16) Malli insistiert auch bei wiederholter Nachfrage darauf, sein Sopransaxophon 16-jährig erworben zu haben, bestätigt aber (s. o.), es noch geraume Zeit in der *Kunstgewerbeschul*-Band, also vor seiner Übersiedlung nach Wien Ende September '56, eingesetzt zu haben. Die im Gespräch mit Klaus Peham (MALLI 1988, S. 9) getätigte Aussage, das Sopransaxophon als 15-Jähriger erworben zu haben, erfährt hiedurch eine Korrektur, detto BARTHs Angabe *„frühe fünfziger Jahre"* (S. 116). In einem späteren Gespräch (Malli XI/1/B, 25. 5. 2000, S. 7f) meinte Malli jedoch, es könnte sein, dass er das Saxophon schon vor dem Bechet-Konzert erworben hat: *„Wegen dem Bechet habe ich es sicher nicht gekauft. Das habe ich deswegen gekauft, weil es ein ausgefallenes [Instrument war] und auch preislich [erschwinglich war]. Es hat auch niemand gespielt, das war auch ein Anreiz natürlich."*

(17) Malli IX/1/A, 4. 11. 95, S. 3.

(18) MALLI 1988, S. 9.

(19) Laut KOLLERITSCH 1995, S. 150, handelte es sich dabei um eine Dixieland-Formation, der u. a. Walter Papoušek (cl), Karl Fürst (tp), Günter Briegl (tb), Georg Lederhaas (p) sowie der damals in Graz renommierte Willi Ritter (dr) angehörten. Papoušek war 1956 als Ersatzmann für den „emigrierten" Malli in die Band aufgenommen worden.

(20) Pechoc I/1/A, 18. 5. 95, S. 3.

(21) Datierungen nach KRANER/SCHULZ, S. 20, und KOLLERITSCH 1995, S. 181.

(22) Pechoc I/1/B, 18. 5. 95, S. 24ff.

(23) Pechoc III, 29. 11. 95, S. 6.

(24) Malli I/2/A, 22. 4. 95, S. 14.

(25) Malli II/1/A, 29. 4. 95, S. 7.

(26) Pechoc I/2/A, 18. 5. 95, S. 28.

(27) Pechoc I/1/A, 18. 5. 95, S. 2a.

(28) DER KREIS 1976, S. 64.

(29) Vgl. FUCHS, Band 3, S. K54, und Malli XI/1/A, 25. 5. 2000, S. 5. Wieland Schmieds Äußerung, Wilhelm Thöny wäre im Allgemeinen *„ohne Einfluß [geblieben]"*, sieht sich so ansatzweise relativiert (vgl. Wieland Schmied: *Bildende Kunst.* In: WEINZIERL/SKALNIK, S. 316).

(30) SCHRÖDER, S. 128.

(31) Malli I/1/A, 22. 4. 95, S. 3ff.

(32) DER KREIS 1976, S. 64.

(33) Schülerbogen Nr. 5229 der *Akademie der bildenden Künste* Wien, S. 1. Laut den dortigen Angaben unterbrach Malli sein Studium bei Gütersloh nach vier Semestern (nach dem WS 1958/59) für zwei Semester, um es vom SS 1960 bis WS 1960/61 noch einmal fortzusetzen.

(34) DER KREIS 1976, S. 64.

(35) Für das Wintersemester 1962/63 kehrte Pechoc aus pragmatisch-räumlichen Gründen noch einmal an die *„Angewandte"* zu Unger zurück, bis ihm im Frühjahr 1963 ein städtisches Gemeindeatelier zugewiesen wurde.

(36) Schülerbogen Nr. 5453 der *Akademie der bildenden Künste* Wien, S. 1. Demnach kehrte Pechoc im Sommersemester 1960 sowie im Wintersemester 1961/62 noch zweimal zu Gütersloh zurück, möglicherweise (ebenfalls) aus Raumnot. Er erinnert sich, schon im zweiten Semester (also im WS 1958/59) nur formell inskribiert und an der Akademie nicht anwesend gewesen zu sein.

(37) Alfred Schmeller war zu jener Zeit journalistisch beim *Kurier* tätig und ab Herbst 1969 Nachfolger Werner Hofmanns als Direktor des Wiener *Museums des 20. Jahrhunderts*.

(38) Arnulf Neuwirth war ebenfalls Journalist (*Express*), Maler und stand von 1950 bis 1972 der 1946 von ihm mitbegründeten Künstlergemeinschaft *Der Kreis* als Präsident vor (DER KREIS 1981, S. 118).

(39) Pechoc I/1/A, 18. 5. 95, S. 4ff.

(40) DER KREIS 1976, S. 64. Pechoc V/A, 20. 5. 2000, S. 2. Laut FLECK, S. 79, erhielten Mikl und Rainer schon 1955 Preise im Rahmen der *Geist und Form*-Ausstellung.

(41) Malli XI/1/B, 25. 5. 2000, S. 12f.

(42) Telefonische Mitteilung von Walter Malli, 8. 3. 2001.

(43) Datierung nach dem in Pechocs Besitz befindlichen Gästebuch (Pechoc V/B, 20. 5. 2000, S. 8).

(44) Malli XI/1/B, 25. 5. 2000, S. 13.

(45) ENGERTH 1972, S. 144.

(46) Ernst Strasser: *Wieder ein Hoffnungsschimmer. Graphik in der Himmelpfortgasse mit Optimismus.* In: *Bild-Telegraf*, 27. Juni 1958. Pechoc VI, 13. 3. 2001, S. 1.

(47) H: *Freude an der Wiener Landschaft.* In: *Wiener Zeitung*, 5. Juli 1958. J. L.: *Neues aus der Himmelpfortgasse.* In: *Die Presse*, 28. Juni 1958.

(48) Bezüglich der Datierung der Einführung des Begriffs *„islamische Tachisten"* herrscht Uneinigkeit. Malli berichtet in DER KREIS 1976, S. 64, erst die Eröffnungsausstellung im *Roten Apfel* hätte ihnen diese Etikettierung beschert (von dort wurde die Information in FUCHS, Band 3, S. K54, übernommen).

(49) Datierung nach dem in Pechocs Besitz befindlichen Gästebuch (Pechoc V/B, 20. 5. 2000, S. 8).

(50) Pechoc I/1/A, 18. 5. 95, S. 8f.

(51) *AUFBRÜCHE*, S. 263.

(52) Pechoc VI, 13. 3. 2001, S. 1. Datierung nach FLECK, S. 179.

(53) Malli I/1/A, 22. 4. 95, S. 8.

(54) *Mohammedaner aus Celle mit großen Plänen in Wien: „Dort baue ich eine Moschee!"* In: *Kurier* (?), 1957. Siehe auch: *Moschee in Wien: Salat auf dem Kahlenberg.* In: *Wochenpresse*, 1957. Die Artikel lagen dem Autor nur in Form von Zeitungsausschnitten vor, trotz Durchsicht des entsprechenden *Wochenpresse*-Jahrgangs konnten die genaueren Angaben nicht eruiert werden.

(55) August „Aleddin" Hellbusch war ein etwa 35-jähriger Mann aus Celle, der angab, Imam der „Aleddin"-Sekte, außerdem Ehrendoktor der Kairoer El Azhar-Universität zu sein und im Suez-Krieg als Kameramann für Nasser fungiert zu haben.

(56) Malli II/1/A, 29. 4. 95, S. 3ff.

(57) Datum auf der Beitrittsbestätigung, die der Imam der *Islamischen Gemeinde in Hamburg e. V.*, Omar Schubert, Walter Malli zusandte. (Malli XI/1/B, 25. 5. 2000, S. 9.)

(58) Malli trug seinen zweiten Vornamen als *„Künstlernamen und Zeichen universeller Gesinnung"* (DER KREIS 1976, S. 64) etwa bis Mitte der 80er Jahre. Pechoc trägt den seinen bis heute, er änderte 1958 – im Zuge der Hinwendung zum Informel – die Schreibweise seines Nachnamens in „Pechok", rückverwandelte das „k" allerdings bereits 1960 zu „c", als er sich wieder der konkreten Malerei zuwandte. In der vorliegenden Arbeit werden die heute gültigen Namensgebungen verwendet. Ausnahme: Barabbas (vgl. Kapitel 3.2.2.2.3).

(59) Pechoc I/1/A, 18. 5. 95, S. 11f.

(60) Pechoc I/1/B, 18. 5. 95, S. 14f.

(61) DER KREIS 1976, S. 64.

(62) Malli I/2/B, 22. 4. 95, S. 39.

(63) Malli II/1/A, 29. 4. 95, S. 8f.

(64) Der Mitschnitt befindet sich im Besitz Richard Pechocs.

(65) Malli XIII/A, 6. 9. 2000, S. 2.

(66) Pechoc I/1/A, 18. 5. 95, S. 9ff, ergänzt und korrigiert nach Pechoc V/A, 20. 5. 2000, S. 1.

3.2.2.1.2 Anton Michlmayr

(1) Malli XI/1/B, 25. 5. 2000, S. 10f. Vgl. Kapitel 2.2.3.

(2) Aus „atmosphärisch" bedeutsamen Authentizitätsgründen wurde der Wortlaut dieses Zitats nicht der Schriftsprache angepasst. Jene Watsch'n-Legende gehört zu den oft und gern kolportierten Anekdoten Mallis und Pechocs. Nicht selten wird dabei allerdings der genaue Sachverhalt entstellt, etwa wenn Letzterer erklärt: *„So wurden uns* [sic!] *vom Ober Watschen angedroht."* (MALLI 1988, S. 9.)

(3) Michlmayr I/1/A, 7. 8. 95, S. 11.

(4) Folgende biographische Ausführungen nach Michlmayr I/1/A, 7. 8. 95, S. 1ff, sowie II/1/B, 12. 12. 95, S. 9f.

(5) Michlmayr III/1/A, 10. 1. 96, S. 1.

(6) Michlmayr I/1/A, 7. 8. 95, S. 4.

(7) Ebd., S. 6.

(8) PACK 1969, S. 78.

(9) Michlmayr I/1/A, 7. 8. 95, S. 5ff.

(10) Ebd., S. 2.

(11) Ebd., S. 7ff.

(12) Genaue Datierung der *Adebar*- und anderer Engagements nach privaten Aufzeichnungen Michlmayrs.

(13) Michlmayr versichert, es habe bereits in der *Adebar* zu dritt spontane musikalische Aktivitäten gegeben; Malli hingegen kann sich an Dreier-Sessions nur in Michlmayrs Wohnung erinnern, Pechoc (I/2/A, 18. 5. 95, S. 30) glaubt, es habe hier wie dort nur verschiedenste Duo-Konstellationen gegeben.

(14) Michlmayr I/1/B, 7. 8. 95, S. 15.

(15) Dabei handelt es sich um – im Besitz Michlmayrs befindliche – Mitschnitte zweier Duo-Sessions Michlmayrs (am Bass) mit Malli (am Tenorsaxophon) bzw. Pechoc, aufgenommen in der Wohnung des Bassisten. Aufgrund des schlechten Zustands dieser Bänder und fehlender Abspielvorrichtungen war ihre akustische Inspizierung nicht möglich.

(16) ENGERTH 1972, S. 144.

(17) SMEKAL 1980, S. 88. Der spätere RAU-Pianist nennt sogar die Jahreszahl 1957 und als Entstehungsort Graz – ein keineswegs singuläres Beispiel für das unklare historische Bild der *Masters*.

(18) WIENER MUSIK-GALERIE 1986, S. 287; NOGLIK 1992, S. 215. Siehe Kapitel 3.1.

(19) BARTH, S. 116.

(20) ENGERTH 1972, S. 145.

(21) Siehe Anmerkung 18.

(22) Laut WINTER H., S. 123f, begann das Engagement bereits am 15. Mai 1960 und dauerte vier Monate.

3.2.2.2. Die Zeit der *Galerie zum roten Apfel* 1959–1965

3.2.2.2.1. Die Gründung

(1) Authentische Wiedergabe eines unveröffentlichten, maschingeschriebenen Texts aus dem privaten Besitz Walter Mallis. Orthographie und Interpunktion wurden leicht korrigiert.

(2) GALERIE ZUM ROTEN APFEL, ohne Paginierung.

(3) [Maria] B[uchsbaum]: *Galerie auf Privatinitiative*. In: *Wiener Zeitung*, 15. Juli 1959. Auszüge davon auch in GALERIE ZUM ROTEN APFEL, o. P.

(4) ENGERTH 1971, S. 105.

(5) B[ernhard] P[eithner-]L[ichtenfels]: *Lebensdaten*. In: Folder zur Ausstellung *Claus Barabbas* in der *Galerie Peithner-Lichtenfels*, Wien, 4. Oktober bis 30. November 1996; S. (2).

(6) Pechoc VI, 13. 3. 2001, S. 1; BUCHSBAUM, S. 6.

(7) GALERIE ZUM ROTEN APFEL, o. P.

(8) Laut GALERIE ZUM ROTEN APFEL, o. P., stellte Kogelnik auch im *roten Apfel* aus. Walter Malli kann sich daran freilich nicht erinnern und meint, dass der Kontakt zu Kogelnik generell spärlich war. ENGERTH 1971 erwähnt Kogelnik, allerdings vermutlich nur unter impliziter Berufung auf obige Quelle und nicht durch eigene Erinnerung belegt. ÖSTERREICHISCHE GALERIE BELVEDERE, S. 192, erwähnt ebenfalls nur eine Ausstellungsbeteiligung in der *Galerie Blauer Apfel* – allerdings anno 1960.

(9) Alfred Schmeller: *Maler sind oft merkwürdige Menschen. In einem alten „Palais" auf der Landstraße gibt es eine neue Kellergalerie: ‚zum roten Apfel'"*. In: *Kurier*, 2. Oktober 1959. Zitiert nach SCHMELLER, S. 60f.

(10) Malli XII/A, 15. 7. 2000, S. 2.

(11) Pechoc V/B, 20. 5. 2000, S. 7. Hermann Nitschs Sekretär Hanno Millesi meinte hingegen in einem Telefongespräch mit dem Autor am 15. August 1995, das Schaustück sei eine Altarinstallation gewesen.

(12) Malli XI/1/A, 25. 5. 2000, S. 5f.

(13) http://www.hundertwasser.com/deutsch/biographie.htm, 15. 2. 2004.

(14) Malli XI/1/A, 25. 5. 2000, S. 2f, und XII/A, 15. 7. 2000, S. 2. Laut FLECK, S. 156, bestand die *„Antiakademie" Pintorarium*, über die erstaunlich wenig bekannt ist, bis 1968.

(15) Vgl. [Alfred] Schmeller: *Abstrakte zeichnen naturalistisch*. In: Kurier, 21. *November* 1960, und [Maria] B[uchsbaum]: *Bühnenbilder, Veduten und Gütezeichen. Caspar Neher in der Kunstakademie – Kleine Galerie und Kunstkonsumentenberatung*. In: *Wiener Zeitung*, 17. November 1960; S. 5f.

(16) DER KREIS 1976, S. 64.

(17) Pechoc V/A, 20. 5. 2000, S. 5f.

(18) Malli XI/1/A, 25. 5. 2000, S. 4.

(19) Pechoc V/A, 20. 5. 2000, S. 6.

(20) Wieland Schmied: *Bildende Kunst*. In: WEINZIERL/SKALNIK, S. 327.

(21) Malli V/A, 9. 5. 95, S. 4.

(22) Pechoc I/2/A, 18. 5. 95, S. 30.

(23) MALLI 1988, S. 9, meldet *„Ende der 50er Jahre"*. Wie in Kapitel 3.2.2.1.1 ausgeführt, lassen sich diese Begegnungen schon auf Mitte des Jahrzehnts datieren.

(24) Ebd.

3.2.2.2.2. Karl Anton Fleck und das Konzert im *Forum Stadtpark* 1961

(1) GALERIE CHOBOT, o. P.; GALERIE ZUM ROTEN APFEL, o. P.; Günther Frohmann: *Graphische Selbstbefleckungen*. In: *Salzburger Nachrichten*, 14. Februar 1994, S. 7.

(2) Datierung nach dem in Pechocs Besitz befindlichen Gästebuch (Pechoc V/B, 20. 5. 2000, S. 10). Die Exposition dauerte demnach bis 20. April 1961.

(3) Siehe auch Maria Buchsbaum: *Porträtzeichnen – ein Mittel zur Kontaktfindung*. In: *K. A. FLECK. Porträtzeichnungen*. Katalog zur Ausstellung im *Museum des 20. Jahrhunderts*. Wien: Eigenverlag o. J. [1978].

(4) Telefonische Auskunft des Archivs der *Universität für Musik und darstellenden Kunst* Wien, 20. 6. 2000.

(5) Die divergierenden Datierungsversuche in der Literatur sind eines der Musterbeispiele für die Unsicherheit, die generell bezüglich jener historischen Materie herrscht. Korrespondierend mit unterschiedlichen Angaben der damals selbst Beteiligten finden sich die Jahreszahlen 1961 (ENGERTH 1972, S. 145; BARTH, S. 116), 1962 (DER KREIS 1976, S. 64; DER KREIS 1981, S. 111 und 116; KELNER, S. 30; WINTER M., Nr. 19, S. 9) und 1963 (DER KREIS 1981, S. 120; FUCHS, Band 3, S. K158) genannt.

(6) Das Josel-Trio hatte sich – mit „Vorläufern" im Frühjahr 1960 – erst Anfang 1961 in der Besetzung Rudolf Josel (tb)/Anton Bärnthaler (b)/Manfred Josel (dr) konstituiert (KOLLERITSCH 1995, S. 162f.).

(7) Pechoc I/2/A, 18. 5. 95, S. 35.

(8) Vgl. Gerhard Roth und Peter Pongratz: *Ein schriftliches Gespräch*. In: PONGRATZ, S. 77.

(9) KOLLERITSCH 1995, S. 134.

(10) Malli II/1/A, 29. 4. 95, S. 9.

(11) Michlmayr I/1/B, 7. 8. 95, S. 16.

(12) Diese Privatpressung befindet sich noch heute im Besitz Richard Pechocs. Auszüge aus Rauters Vortrag (von Pechocs Text) sind auch bei KOLLERITSCH 1995, S. 165f, abgedruckt.

(13) Pechoc II/2/B, 22. 5. 95, S. 29ff.

(14) BÄRNTHALER, S. 21, erwähnt die 3. Jazz-Matinee im *Forum Stadtpark* nur kurz und weist mit dem Satz *„Weiters spielten* [sic!] *das Ahmed-Pechock-Trio* [sic!] *aus Wien"* auf Malli & Co. hin. In RIGLER findet sich das Konzert nur in der Veranstaltungschronologie, S. 257, aufgelistet.

(15) KOLLERITSCH 1995, S. 165f. Plakatabdruck auf S. 301.

(16) MALLI 1988, S. 9.

(17) Pechoc I/2/A, 18. 5. 95, S. 36f.

(18) *Jazzfreunde ergriffen die Flucht*. In: *Grazer Montag*, 29. Mai 1961, S. 2.

(19) *Dritte Jazz-Matinee im Forum*. In: *Kleine Zeitung* [Graz], 30. Mai 1961, S. 13. Die Suche nach weiteren Konzertrezensionen in Grazer Zeitungen, etwa in der *Neuen Zeit* oder der *Süd-Ost-Tagespost*, verlief ergebnislos.

(20) BARTH, S. 116, schreibt, das Kabel wäre vom ergrimmten Publikum absichtlich durchtrennt worden. Pechoc und Malli konnten dies im Interview nicht bestätigen.

(21) FITTERLING, S. 99.

(22) Vgl. die Ornette-Coleman-Quartett-Einspielungen *Ornette!* und *Ornette In Tenor* vom Jänner bzw. März 1961 (beide bei *Atlantic* erschienen).

(23) Selbstverständlich gibt es wesentliche graduelle Differenzen. Colemans Stücke weisen mannigfaltige Beziehungen zwischen thematischem Material und Improvisation auf. Ekkehard JOST 1975, S. 57, hat hiefür den Begriff der *„motivischen Kettenassoziation"* geprägt. Beim Texaner weicht zudem die schwerpunktdeterminierende Metrik einem betonungsneutralen, regelmäßigen *beat*. Das bereits abgehandelte *Free Jazz*-Album sei hier als Sonderfall ausgeklammert.

(24) Dieter Glawischnig, E-Mail vom 11. 5. 2000, gab an, er wäre dort gewesen, könne sich aber an nichts Näheres erinnern.

(25) Oberleitner I/B, 31. 3. 2000, S. 7.

(26) [Alfred] Schmeller: *„Roter Apfel": Frisches Obst*. In: *Kurier*, 12. Juni 1961, S. 7.

(27) DER KREIS 1976, S. 64; FUCHS, Band 3, S. K54.

(28) Malli VII/1/B, 16. 7. 95, S. 13. Vgl. Malli XI/2, 25. 5. 2000, S. 14.

3.2.2.2.3. Claus Barabbas

(1) Datierung nach der Erinnerung Claus Barabbas' (I/1/A, 10. 8. 95, S. 10). Sie koinzidiert ungefähr mit der Angabe Pechocs, ein bis zwei Jahre nach Barabbas' erster Ausstellung im *Roten Apfel* wieder mit ihm zusammengetroffen zu sein. Ergänzende Informationen durch Pechoc, 17. 10. 97, handschriftliche Notizen.

(2) DER KREIS 1981, S. 108, meldet 1961, die meisten anderen Quellen aber (z. B. GALERIE ZUM ROTEN APFEL, o. P.; Ruediger Engerth: *Overground. Die Wiener Schule des Free Jazz*. In: *Jazzpodium* Nr. 1/XVIII [Januar 1970], S. 25) nennen 1962 als „Beitrittsjahr" Barabbas'. Auch im Hinblick auf den Zeitpunkt des Treffens mit Pechoc erscheint dem Autor deshalb der Jahresbeginn 1962 als realistisch.

(3) Barabbas I/1/A, 10. 8. 95, S. 1f.

(4) Ebd., S. 3ff.

(5) Die Namensgebung könnte von der Schilderung dieser Begebenheit im *Johannesevangelium* inspiriert worden sein. Dort heißt es: *„„Es besteht aber für euch die Sitte, daß ich euch zum Pascha einen freigebe. Wollt ihr, daß ich euch den König der Juden freigebe?' Sie aber schrien zurück: ‚Nicht diesen, sondern den Barabbas!' Barabbas aber war ein Rebell."* (Joh. 18,39–40, zitiert nach der Übersetzung des *Paul Pattloch Verlags* Aschaffenburg, 28. Auflage 1980, S. 155.) Heute verwendet der nach Australien Emigrierte den Doppelnamen Claus Mayrhofer-Barabbas. In der vorliegenden Arbeit wird – gegen die in Kapitel 3.2.2.1.1

aufgestellte Regel – aus Gründen der Einfachheit der im Untersuchungszeitraum aktuelle Familienname Barabbas verwendet.

(6) Barabbas in einem E-Mail an den Autor, 13. 3. 2001, S. 2.

(7) EIGENSINN UND EIGENSICHT, S. 70.

(8) KRANER/SCHULZ, S. 21, bzw. WIENER JAZZBUCH, S. 41, und SCHWENDTER 1967.

(9) Padhi Frieberger in einem Telefonat am 30. 5. und einem Interview am 1. 6. 2000.

(10) Michlmayr I/2/A, 7. 8. 95, S. 22f.

(11) PRETTEREBNER, S. 59. Die dortige Schilderung (aus zweiter Hand) weicht in einigen Details von der Barabbas' ab: Zum einen schreibt Pretterebner, Barabbas – als *„Freund"* Prokschs bezeichnet – wäre tatsächlich *„die rechte Hand mit einem Stilett an das (...) Klavier geheftet"* worden, zum anderen lokalisiert er den Vorfall nicht in der *Adebar*, sondern einige Straßen weiter, in Prokschs *Studio für Werbegestaltung* in der Walfischgasse 12. Da Proksch sich in Künstlerkreisen bewegte und Ernst Fuchs und Friedensreich Hundertwasser zu seinen Freunden zählte, ist freilich anzunehmen, dass er in der *Adebar* verkehrte.

(12) Barabbas II, 10.–19. 12. 96, S. 2. Um welches Symposion es sich dabei handelte, ist nicht ganz klar, möglicherweise war es das berühmte *Internationale Kunstgespräch* mit dem Thema *Situation-Konfrontation*, das Otto Mauer vom 1. bis 5. Juli 1958 in der Abtei Seckau/Stmk. veranstaltete und das im Zeichen von Diskussionen über Tachismus und Architektur (Hundertwasser verlas sein berühmtes *Verschimmelungsmanifest*) stand. Möglicherweise sind damit aber auch die *Internationalen Kunstgespräche* auf Schloss Seggau bei Leibnitz (ebenfalls Stmk.) gemeint, die in den Jahren 1959 und 1960 ebenfalls von der *Galerie nächst St. Stephan* organisiert wurden. Siehe FLECK, S. 81ff bzw. S. 179f.

(13) Barabbas II, 10.–19. 12. 96, S. 2.

(14) *„Ich hatte, wenn ich Dizzy Gillespie spielen hörte, immer das Gefühl, den Muezzin vom Minarett zum Gebet rufen zu hören"* (Barabbas I/1/A, 10. 8. 95, S. 7). Tatsächlich ist über eine Zugehörigkeit Gillespies zum Islam nichts bekannt, während man weiß, dass er Ende der 60er Jahre zur Baha'i-Religion konvertierte – was Barabbas erst nach seiner eigenen Konvertierung zu diesem Glauben erfuhr.

(15) Barabbas suggeriert in einem E-Mail an den Autor, 13. 3. 2001, S. 2, dass für diese Vornamen Harun al Raschid und Ghulam Ahmad, der Gründer der *Ahmadiyya*-Bewegung, Pate gestanden haben. Ab etwa 1975 fiel „Ghulam" weg. In der vorliegenden Arbeit werden – mit der Ausnahme von Barabbas' Familiennamen – die heute gültigen Namen verwendet, in diesem Fall folglich das Pränomen „Claus".

(16) Barabbas I/1/A, 10. 8. 95, S. 7f.

(17) Padhi Frieberger 1, 1. 6. 2000. Vgl. Alfred Pulletz: *Jazzt, malt und träumt: Barabbas*. In: *Arbeiter-Zeitung*, 23. August 1975, S. (12).

(18) Nach einer Information Rosemarie Sebeks, Barabbas' späterer Ehefrau, in einem Gespräch am 10. 12. 1995 (2/B).

(19) Barabbas I/1/A, 10. 8. 95, S. 8, sowie GALERIE ZUM ROTEN APFEL, o. P. Letzterer Publikation entstammt auch die vage Bezeichnung „Rhythm & Blues".

(20) Pechoc I/1/B, 18. 5. 95, S. 19.
(21) MALLI 1988, S. 10.
(22) Barabbas II, 10.–19. 12. 96, S. 1.
(23) Barabbas I/1/A, 10. 8. 95, S. 12.
(24) Malli IX/1/A, 4. 11. 95, S. 5f.
(25) Barabbas I/1/B, 10. 8. 95, S. 15f.
(26) Barabbas I/2/A, 10. 8. 95, S. 30f.
(27) Pechoc III, 29. 11. 95, S. 1.
(28) Barabbas I/1/B, 10. 8. 95, S. 10f. Damit sieht sich auch die oft und gerne kolportierte Legende, der Clubbesitzer hätte sein Klavier *„demoliert"* (MALLI 1988, S. 10; vgl. auch BARTH, S. 116, und NÜCHTERN, S. 17), relativiert.
(29) Malli I/2/A, 22. 4. 95, S. 24.
(30) MALLI 1988, S. 10.
(31) Nach Klaus Schulz' Booklettext zur CD *Fatty George: Fatty's Saloon* (RST 91525).
(32) Fritz Pauer: *Begegnungen mit Padhi.* In: *U+E 3rd dream. Wiener Festwochen – 80erhaus. Freibord* Nr. 23/81, S. 41.
(33) Malli I/2/A, 22. 4. 95, S. 22.
(34) MALLI 1988, S. 10. Das *Art Center* befand sich am Petersplatz und nicht in der Annagasse, wie Malli vor Zitatbeginn Klaus Peham zu Protokoll gibt.
(35) Pechoc I/2/A, 18. 5. 95, S. 39.
(36) Barabbas I/1/A, 10. 8. 95, S. 10.
(37) Barabbas II, 10.–19. 12. 96, S. 1.
(38) Barabbas in einem E-Mail an den Autor, 13. 3. 2001, S. 1.
(39) MALLI 1988, S. 10.
(40) Ebd.
(41) Ebd.
(42) Malli III/3/A, 1. 5. 95, S. 27. Einmal mehr wird um der auraträchtigen Authentizität willen der Dialekt für den Kernsatz beibehalten. Vgl. Malli XI/1/B, 25. 5. 2000, S. 11.
(43) Pechoc I/2/A, 18. 5. 95, S. 40f.
(44) Telefonische Mitteilung von Klaus Schulz am 26. November 1995.
(45) SMEKAL 1980, S. 88.
(46) Malli IX/1/B, 4. 11. 95, S. 13.
(47) Plakatabdruck in GALERIE ZUM ROTEN APFEL, o. P. Vgl. Adolf Frohner: *Ihr Käufer kommt, o kommt doch all!* In: *Volksblatt*, 20. Dezember 1963.
(48) Barabbas, E-Mail vom 11. 8. 2000, S. 2.
(49) Sebek 1/A, 10. 12. 95. Die transkribierte Fassung wurde von Rosemarie Sebek nachträglich überarbeitet (E-Mail vom 17. 8. 2000). Malli bestätigte dem Autor die Darstellung in einem Telefonat am 9. Februar 1996, Barabbas im E-Mail vom 11. 8. 2000, S. 2.
(50) Barabbas, E-Mail vom 11. 8. 2000, S. 2.
(51) Barabbas, E-Mail vom 5. 8. 2002, S. 4.

3.2.2.2.4. Horst Brückl und die Konstituierung der *Masters of Unorthodox Jazz*

(1) Brückl I/A, 18. 7. 95, S. 1.

(2) Ebd., S. 3f.

(3) Vgl. Lewis Porter: *Bassoon* [Art.]. In: KERNFELD 1994, S. 81.

(4) Brief Horst Brückls an den Autor, 23. 7. 2000 (Poststempel), S. 2.

(5) Vgl. ENGERTH 1972, S. (162).

(6) In diesen Ausführungen stützt sich der Autor auf Informationen Richard Pechocs (I/1/A, 18. 5. 95, S. 13). Ergänzende Informationen durch Pechoc, 17. 10. 1997, handschriftliche Notizen.

(7) Brief Horst Brückls an dem Autor, 23. 7. 2000 (Poststempel), S. 6. Telefonat mit Brückl, 19. 2. 2004.

(8) Pechoc I/1/A, 18. 5. 95, S. 14, sowie III, 29. 11. 95, S. 4. Seinen Angaben zufolge wurde die *Ahmadiyya*-Bewegung 1872 vom Inder Ahmad gegründet, der sich zum Ziel gesetzt hatte, den Islam zu erneuern und später die Restituierung des 1924 von den Jungtürken abgeschafften Kalifats betrieb. Seine Lehre stützt sich auf den Koran; sämtliche muslimischen Gesetze außer dem Jihad wurden übernommen.

(9) Barabbas, E-Mail vom 11. 8. 2000, S. 2.

(10) Barabbas I/2/A, 10. 8. 95, S. 32, und Barabbas, E-Mail vom 11. 8. 2000, S. 2. Datierung nach der Aufschrift auf dem im Besitz Barabbas' befindlichen Halbspur-Tonband.

(11) Barabbas in einem E-Mail an den Autor, 13. 3. 2001, S. 2.

(12) Barabbas in E-Mails an den Autor, 13. 3. 2001, S. 2, sowie 3. 4. 2001.

(13) Barabbas I/1/B, 10. 8. 95, S. 17.

(14) Barabbas in einem E-Mail an den Autor, 13. 3. 2001, S. 1.

(15) Pechoc VI, 13. 3. 2001, S. 1f.

(16) Siehe z. B. FUCHS, Band 3, S. K158.

(17) Malli VII/1/A, 16. 7. 95, S. 6f.

(18) Ebd., S. 5.

(19) Malli I/2/A, 22. 4. 95, S. 13.

(20) Diese Datierung ergibt sich aus dem Umstand, dass Malli zum Titel des nachfolgend angesprochenen Stück *Wapping Ziegel* auf seiner und Brückls London-Reise 1962 angeregt wurde (durch das Dockviertel Wapping mit seinen Ziegelbauten). Diese Pressung befindet sich nach wie vor im Besitz Walter Mallis (II/2/A + B, 29. 4. 95, S. 40f).

(21) GALERIE ZUM ROTEN APFEL, o. P.

(22) ENGERTH 1971, S. 107.

(23) DER KREIS 1976, S. 64; Malli XII/A, 15. 7. 2000, S. 3.

(24) Briefe von *Der Kreis*-Präsident Arnulf Neuwirth an Richard Pechoc und Walter Malli vom 20. März 1965. DER KREIS 1981, S. 108 bzw. 111.

(25) Vgl. ZECHYR 1992, S. 91, und Gernot Heiss: *„Eine Stille darstellen, die ärger ist als eine Explosion!" Othmar Zechyr, 1938–1996.* In: ZECHYR 2001, S. 12f.

(26) BUCHSBAUM, S. 5f.

(27) DER KREIS 1981, S. 108.

(28) Sebek 1/B und 2/B, 10. 12. 1995.

3.2.2.3. Die *Masters of Unorthodox Jazz* 1966–1975

3.2.2.3.1. Vom Trio zum Quintett: Die Konzerte 1966–1968

(1) Malli I/2/A, 22. 4. 95, S. 23.

(2) Barabbas I/1/B, 10. 8. 95, S. 14f + 17.

(3) Dies behauptet Pechoc II/1/B, 22. 5. 95, S. 5.

(4) MALLI 1988, S. 10.

(5) Pechoc III, 29. 11. 95, S. 3.

(6) Siehe Kapitel 3.2.2.1.2., Anmerkung 18 und 19.

(7) DER KREIS 1981, S. 108.

(8) Ebd., S. 120.

(9) Die ergebnislose Suche bezog die Tageszeitungen *Kurier*, *Arbeiter-Zeitung*, *Die Presse* und *Salzburger Nachrichten* ein.

(10) Das Halbspur-Tonband befindet als Leihgabe Walter Mallis im Archiv der *Österreichischen Phonothek* in Wien.

(11) MALLI 1993a, S. 69.

(12) Die LP wurde Ende November 1962 in Kopenhagen aufgenommen und von *Debut Records* veröffentlicht.

(13) Malli VII/2/B, 16. 7. 95, S. 21.

(14) MALLI 1988, S. 10.

(15) Malli I/2/A, 22. 4. 95, S. 34.

(16) Brückl 1/B, 18. 7. 95, S. 12f.

(17) Das originale *Revox*-Halbspurtonband befindet sich als Leihgabe Walter Mallis in der *Österreichischen Phonothek* in Wien.

(18) Kasten *Theater und Konzert*. In: *Kurier*, 9. Februar 1967, S. 20. Möglicherweise wurden die *Masters* für dieses Konzert auch so angekündigt. Auf dem Etikett des Viertelspur-Tonbandes der Aufnahme dieses Konzerts findet sich ebenfalls die Bezeichnung *Barabas-Band* [sic!].

(19) IFK Nr. 3, 5. Februar 1967, S. (1).

(20) Malli XI, 25. 5. 2000, S. 1.

(21) Peter Tscherkassky: *Kurt Kren: Programm 1: 17 Filme (1956–67)*. In: *Diagonale '99. Festival des österreichischen Films, Graz, 16.–21. März 1999* [Festivalkatalog]; S. 228f.

(22) Malli XI, 25. 5. 2000, S. 1. Die Fotografien sind noch heute im Besitz Walter Mallis.

(23) Vgl. SMEKAL 1980, S. 89.

(24) SCHWENDTER 1967.

(25) Neben den MoUJ und der RAU wird die *Danube Art Group* Jean-Pierre Wuttkes erwähnt. Siehe dazu Kapitel 3.3.2.2.2.

(26) A. H.: *Vom Nichts-Sein ins Da-Sein*. In: *Südwestdeutsche Allgemeine Zeitung* [Ludwigshafen/BRD], 4. September 1967.

(27) Barabbas II, 10.–19. 12. 96, S. 3.

(28) Malli II/1/B, 29. 4. 95, S. 17.

(29) IFK Nr. 15 (4. Oktober 1967), S. (1).

(30) Eine Konzertankündigung findet sich auch in den IFK Nr. 18 (30. 1. 1968), o. P.

(31) Wilfried Zimmermann/Kurt Graczoll: *Free Jazz Doppelkonzert. Wien, Februar 1968, Kulturzentrum III.* In: *Jazzpodium* Nr. 5/XVII (Mai 1968); S. 139. Kurt Graczoll erfuhr erst bei einem Kurzinterview am 29. Oktober 1995 aus dem Munde des Autors, dass sein Text damals veröffentlicht worden ist.

(32) Malli I/2/B, 22. 4. 95, S. 35.

(33) Das Konzert Don Cherrys scheint im Übrigen beim Publikum wenig Anklang gefunden zu haben. Vgl. die Konzertrezension *„Free Jazz" – sehr frei.* In: *Oberösterreichische Nachrichten* [Linz], 6. Mai 1968, S. 8.

(34) Novotny VI/2/A, 17. 9. 94, S. 14.

(35) Aus den Notizbuch-Aufzeichnungen Novotnys (im Folgenden „NoNB" genannt), Eintragung 2, geht hervor, dass anfangs Barabbas und Malli mit Kent Carter im Trio jamten, ehe die *Reformer* Mitterbauer und Novotny sich dazugesellten.

(36) Nach Novotny III/1/A, 5. 2. 94, S. 18. Eine detailliertere Darstellung findet sich in Kapitel 3.3.2.2.3.

(37) Barabbas I/1/B, 10. 8. 95, S. 21.

(38) NoNB 6. Das angegebene Datum und die Sessionbesetzung Jackson/Malli/Novotny/Pechoc finden sich auch in einem Brief Novotnys an Dietrich Heinz Kraner, datiert mit 28. 1. 1971 (Kraner-Brief 1). Die dort angeführten Aufnahmen in dieser Besetzung sind nicht erhalten. Der Autor hält diese Quellen – die einander gegenseitig untermauern – für glaubwürdig, trotzdem Richard Pechoc jede Erinnerung an Ambrose Jackson fehlt. Näheres zu diesem Brief in Kapitel 3.3.1.

(39) NoNB 5.

(40) NoNB 7.

(41) Weitere Besetzung: Randy Brecker (tp), Bennie Maupin (ts) und John Williams (b).

(42) Besetzung: Bill Hardman (tp), Julian Priester (tb), Billy Harper (ts), Ronnie Matthews (p) und Lawrence Evans (b).

(43) *New York Eye And Ear Control* wurde 1968 auf der „Soundtrack"-Basis einer bereits im Juli 1964 entstandenen, auf *ESP Records* veröffentlichten gleichnamigen Aufnahme von Albert Ayler, Don Cherry, John Tchicai, Roswell Rudd, Gary Peacock und eben Sunny Murray produziert. Das Monatsprogramm des *Filmmuseums* Wien weist für Donnerstag, den 3. Oktober 1968, 19.30 Uhr, eine Vorführung des Films aus. Michael Snow war demnach persönlich anwesend und stand anschließend für Fragen und Diskussion zur Verfügung.

(44) MALLI 1993a, S. 69. Im Übrigen decken sich die dort gemachten Angaben inhaltlich mit denen des folgenden Zitats.

(45) Malli I/2/B, 22. 4. 95, S. 37f.

(46) Pechoc II/1/B, 22. 5. 95, S. 10.

(47) Pechoc (ebd.) berichtet im Gegensatz zu Malli, Murray hätte bereits mit zwei Musikern gejamt, als er Barabbas zum Einstieg ermunterte. Möglicherweise war zu diesem Zeitpunkt die Gruppenzusammenstellung bereits fortgeschritten, und Barabbas zögerte, das ihm von Murray unterbreitete Engagement-Angebot anzunehmen.

(48) NoNB 14.

(49) Telefonat mit Walter Malli, 9. 2. 1996.

(50) Konzertvorankündigung im *Express*, 30. Oktober 1968, S. 10. Mit dabei war die damals 18-jährige Sängerin Dee Dee Garrett, die Bridgewater zwei Jahre später heiraten und so zu ihrem heute berühmten Namen kommen sollte.

(51) Die Mitwirkung Ziembrowskis wird von mancher Seite angezweifelt, ist aber nach einer eindeutigen diesbezüglichen Aussage Barabbas' (I/1/B, 10. 8. 95, S. 22) Faktum. Im nachfolgend angesprochenen *Kurier*-Konzertbericht (siehe Anm. 54) wird explizit von Murrays Formation als einem Quintett gesprochen, was mit Fritz Novotnys Notizbuch-Aufzeichnungen übereinstimmt (NoNB 15). Claus Pack andererseits gibt an, ein Quartett gehört zu haben (Anm. 53). Möglicherweise beschränkte sich die Mitwirkung Ziembrowskis also auf eines der beiden Konzerte.

(52) Barabbas I/1/B, 10. 8. 95, S. 22f.

(53) Claus Pack: *Ein besonderes Ereignis.* In: *Die Presse*, 5. November 1968, S. 4.

(54) Vgl. etwa Igo Sicka: *Festival der Drummer.* In: *Kurier*, 6. November 1968, S. 9. In den *Salzburger Nachrichten* erschien keine Rezension.

(55) Andrea Seebohm: *Lautstarke Drummer-Parade.* In: *Express*, 5. November 1968, S. 8.

(56) Pechoc II/1/B, 22. 5. 95, S. 12.

(57) Das Interview mit Sunny Murray fand am 16. Mai 1994 in Wien statt und wurde nicht transkribiert, daher entfallen im Folgenden genaue „Archiv"-Verweise.

(58) Malli I/2/B, 22. 4. 95, S. 39.

(59) KUMPF, S. 88 und 91 (Anm.); KUNZLER 1988, S. 936. Es handelte sich dabei um einen Rundfunkmitschnitt aus dem *Maison de la Radio*/O.R.T.F., veröffentlicht unter *Our Meaning And Our Feeling* (Shandar SR 10 008).

(60) Im Interview erzählte Sunny Murray, er hätte sich nach Beendigung der Tour, die durch 20 Städte in Großbritannien, der Schweiz, Italien etc. führte und eben in Frankreich endete, vier oder fünf Monate in Paris aufgehalten, hätte dann seine Familie nachgeholt und wäre mit ihr bis 1972 geblieben. Seit 1989 wohnt er erneut in Paris.

(61) Das Tonband befindet sich als Leihgabe Walter Mallis im Archiv der *Österreichischen Phonothek* in Wien.

(62) Der Sendebeitrag findet sich unter der Nummer Z/FI/0006339 im ORF-Archiv am Wiener Küniglberg und konnte leider nicht eingesehen werden.

(63) Handschriftliche Eintragung ins Kalenderbuch des *Museums des 20. Jahrhunderts.* Diese sind die einzigen Spuren der Konzerte der Wiener Jazz-Avantgarde, die der Autor im *20er-Haus* ausfindig machen konnte. Andere Unterlagen, geschweige denn ein Archiv, existieren dort nicht (mehr).

(64) Malli XII/A, 15. 7. 2000, S. 6, erinnert sich, Franz Hubmann hätte die Negative der dort ent-

standenen Fotografien später ihm selbst überreicht, er hätte sie an Michlmayr und dessen *Masters*-Archiv weitergegeben.

(65) Ruediger Engerth: *„Langer Tag" im Museum des XX. Jahrhunderts.* In: *Salzburger Nachrichten*, 27. November 1968, S. 7. *Die Presse*, *Kurier* und *Express* schwiegen sich zu diesem Thema aus.

(66) Pechoc II/1/B, 22. 5. 95, S. 13.

(67) Datierung der Jahreszeit nach Schätzungen von Gottfried Schwarz (Telefonat mit dem Autor, 4. 9. 2000) sowie dem Umstand, dass der Waldboden laubbedeckt ist.

(68) Wolfgang H. Fleischer: *Der Faun im Sachsenwald.* In: FLEISCHER, S. (31)–43.

(69) Telefonat mit Xaver Schwarzenberger, 30. 8. 2000. Walter Malli (XIV/B, 16. 11. 2000, S. 2) hält es auch für möglich, dass sich der Kontakt durch den Hauptdarsteller Gottfried Schwarz ergab, den er seit den Tagen seiner ersten Ausstellung im Rahmen von *Geist und Form* anno 1958 kannte.

(70) Hermann Wolf und Xaver Schwarzenberger wirkten an *Moos auf den Steinen* als Regie- bzw. Kameraassistenten Georg Lhotzkys bzw. Walter Kindlers mit, als eine Art „Gage" überließ ihnen Lhotzky die nicht genützten Filmrollenreste. Auch von der Besetzung her sind personelle Parallelen gegeben: Gottfried Schwarz, Protagonist in *Der Faun*, spielte in *Moos auf den Steinen* eine kleine Nebenrolle; auch andere Darsteller traten in beiden Filmen auf (Telefonat mit Hermann Wolf, 31. 8. 2000).

(71) Informationen nach Hermann Wolf, Telefonat am 31. 8. 2000.

3.2.2.3.2. Das spektakuläre Jahr 1969

3.2.2.3.2.1. Einladung zum *8. Österreichische Jazzfestival*

(1) *Jazz-Prominenz in Wien.* In: *Salzburger Nachrichten*, 6. März 1969, S. 7.

(2) KRANER/SCHULZ, S. 24.

(3) Brückl 1/B, 18. 7. 95, S. 17.

(4) Michlmayr II/1/A, 12. 12. 95, S. 4.

(5) WINTER H., S. 141f. Auf den Seiten 127 bis 142 berichtet Horst WINTER ausführlich über seine Norderney-Engagements; Michlmayr wird dabei nicht erwähnt.

(6) Die weiteren Musiker des Quartetts waren Herwig Gratzer (p) und Hans Fiala (dr).

(7) Nach Michlmayr I/1/B und I/2/A, 7. 8. 95, S. 17ff. LP *Karel Krautgartner presents: Boleraz, Boleraz* (Amadeo AVRS 9251 St).

(8) Ebd.

(9) Ebd., I/2/A, S. 28.

(10) Claus Pack: *Blues bis Free Jazz.* In: *Die Presse*, 18. März 1969.

(11) Weitere Besetzung: Nat Adderley (co), Victor Gaskin (b) und Roy McCurdy (dr).

(12) Im Programmheft findet sich die im Hinblick auf die Gründung der *Masters* nicht wirklich korrekte Information *„besteht seit 1959"*; aus der Amateurfestival-Tradition erklärbar finden sich dort die Berufstitel „Künstler" (Barabbas, Malli und Pechoc) bzw. „Musiker" (Brückl, Michlmayr).

(13) NoNB 22, siehe Kapitel 3.3.2.3.

(14) Michlmayr I/2/A, 7. 8. 95, S. 26.

(15) Keiner der beteiligten *Masters* war jemals im Besitz einer Aufnahme dieses Konzerts. Auch der Wiener *Blue Note Six*-Posaunist Gereon Wolter, der 1997/98 ein Kompendium der Mitschnitte von den *Österreichischen Amateur-Jazzfestivals* 1962–1969 erarbeitete, wusste in einem Telefonat im Mai 1998 nichts von einer Aufnahme des *Masters*-Konzerts.

(16) W. G.: *Jazzfestival mit US-Aufputz.* In: *Volksstimme*, 19. März 1969.

(17) Igo Sicka: *Ueberzeugend, inspiriert.* In: *Kurier*, 17. März 1969.

(18) Herbert Müller: *Ein Festival ohne Preise.* In: *Volksblatt*, 19. März 1969, S. 6. Inhaltsgleich auch Gerhard Mayer: *Hoher Standard.* In: *Wochenpresse* Nr. 12, 19. März 1969, S. 26.

(19) Ruediger Engerth: *Achtzehn Bands und viele Gäste.* In: *Salzburger Nachrichten*, 18. März 1969, S. 9. Die *„ausführliche Würdigung"*, die den MoUJ laut Artikel in diesem Blatt bereits zuteil geworden sein soll, bezieht sich offenbar auf Engerths Bericht vom Konzertdebüt im *20er-Haus* im November 1968. Zwischen diesem und dem Jazzfestival-Termin finden sich in den SN keinerlei Beiträge über die MoUJ.

(20) Claus Pack: *Blues bis Free Jazz.* In: *Die Presse*, 18. März 1969.

(21) *8. Österreichisches Jazzfestival im Spiegel der Presse.* In: *Jazzpodium* Nr. 5/XVIII (Mai 1969), S. 171.

(22) PACK 1969, S. 51f. Vgl. Kapitel 3.1.

(23) Vgl. Packs 1962 veröffentlichten Essay *Bildende Kunst heute.* In: *Der Akademiker. Zeitschrift des österreichischen Akademikerbundes.* Nr. 12/10. Jg. (Dezember 1962). Abgedruckt auch in PACK 1997, S. 7–14. Pack outet sich dort als vehementer Befürworter der Darstellung des menschlichen Körpers (nicht ohne seinen Lehrer Herbert Boeckl als leuchtendes Vorbild zu erwähnen) und lehnt die damals den Kunstbetrieb dominierende ungegenständliche Malerei unter differenzierter Begründung ab. Letzteres dürfte wohl mit ein Grund dafür gewesen sein, dass Malli und Pechoc, die seit 1960 wieder naturalistisch zeichneten, in PACK 1969 berücksichtigt wurden.

(24) NoNB 20. Malli bestätigte diese Angabe, Brückl konnte sich im Interview an den nämlichen Auftritt nicht erinnern. Näheres dazu in Kapitel 3.3.2.3.1.

(25) BARTH, S. 116.

(26) Michlmayr I/2/A, 7. 8. 95, S. 26.

(27) Malli I/2/A, 22. 4. 95, S. 27f.

3.2.2.3.2.2. Das Schallplatten-Debüt: *Overground*

(1) Barabbas I/2/A, 10. 8. 95, S. 27.

(2) Pechoc II/1/B, 22. 5. 95, S. 16.

(3) Malli II/1/B, 29. 4. 95, S. 18f, schildert: *„Das war (...) meine Idee. Das war eine Vorlage, die er uns zur Verfügung gestellt hat; das einzige, was er gemacht hat, ist, daß er das Wort* Overground *geschrieben hat – eigenhändig. Das andere war irgendein Siebdruck oder so. Das haben wir halt aussuchen dürfen."*

(4) Laut einem E-Mail Barabbas' an den Autor vom 26. 1. 2004 plante er die Stücke ursprünglich nach seinen Töchtern zu benennen, wählte dann aber jene Umschreibungen. Barabbas im Wortlaut: *„Magnetic Girl ... Chadidja ist der Name meiner ältesten Tochter und der Name der ersten Frau Muhammads (...), zu der er sich sozusagen magnetisch hingezogen fühlte, als er Schutz suchte vor der überwältigenden Aufgabe, die Welt zu bewegen. Esther, d. h. Stern und ist der Weltenraum, also Space Girl, und Daphne pisste noch sehr (...) weltlich in die Windel, was eben auch ein Teil unseres Lebens ist!"*

(5) Michlmayr I/2/B, 7. 8. 95, S. 31.

(6) Pechoc II/1/B, 22. 5. 95, S. 15.

(7) Ruediger Engerth: *Die Wiener Schule des Free Jazz.* In: *Salzburger Nachrichten*, 5. November 1969. Vgl. ENGERTH 1972, S. 158.

(8) Maschinschriftliches Protokoll der *Masters*-Besprechung am 16. Oktober 1969, S. (1).

(9) [Michael] Jeannee: *Letzter Schrei im Wiener „Underground": „OVERGROUND".* In: *Express*, 25. Oktober 1969, S. 4.

(10) Zitiert nach einer undatierten Aussendung der *Buch- und Kunsthandlung Georg Fischhof* anlässlich einer Vernissage in Barabbas' Privatwohnung (IV., Paulanergasse) am 2. Dezember 1969.

(11) Zitiert nach dem offiziellen Informationsblatt des *Musikhaus 3/4* zur *Overground*-LP.

3.2.2.3.2.3. Die *Masters* als Begründer der *Wiener Schule Freiimprovisierter Musik*

(1) Barabbas I/2/A, 10. 8. 95, S. 28f.

(2) Malli I/3, 22. 4. 95, S. 43.

(3) Igo Sicka: *Suche nach neuem Ausdruck* [LP-Rezension]. In: *Kurier*, 10. November 1969, S. 11.

(4) *„The MoUJ – Overground"* [LP-Rezension]. In: Rubrik *die runde rille*; *Arbeiter-Zeitung*, 17. Dezember 1969, S. 9.

(5) *Musik aus dem Overground.* In: *Oberösterreichische Nachrichten* [Linz], 27./28. Juni 1970, S. 8.

(6) Ruediger Engerth: *Die Wiener Schule des Free Jazz.* In: *Salzburger Nachrichten*, 5. November 1969.

(7) Claus Pack: *Masters of Unorthodox Jazz: Overground* [LP-Rezension]. In: *Jazzpodium* Nr. 7/XX (Juli 1971), S. 261f.

(8) Ruediger Engerth: *Overground – Die Wiener Schule des Free Jazz.* In: *Jazzpodium* Nr. 1/XVIII (Januar 1970), S. 25. Das Zitat Michlmayrs wurde ergänzt nach ENGERTH 1972, S. 159. Eine leicht überarbeitete, übersetzte Fassung ersteren Texts fand sich rund ein Jahr später als *Overground: Vienna School of Free Jazz.* Rubrik *Swinging News: Austria.* In: *Jazz Forum* [Warschau/PL] No. 11 (1/1971), p. 13.

(9) Peter Szivatz: *Plattentest.* In: *Die Neue*, 31. Oktober 1969, S. 41.

(10) G[erhard] M[ayer]: *Phonogramm: Neue Töne.* In: *Wochenpresse* Nr. 12, 25. März 1970, S. 11.

(11) Giselher Smekal: *Overground* [LP-Rezension]. In: *anstoss*, Heft 5/8. Jg. (Mai 1970), S. 28.

(12) Gerhard Schauer: *Overground-Music.* In: *Neue Musikzeitung* [Regensburg-München/BRD: Bosse Verlag], Juni/Juli 1970.

(13) *Publikumsschreck.* In: *Hörzu*, 9. Jänner 1970.

(14) Zitiert nach WIENER MUSIK-GALERIE 1986, S. 219f, jener Publikation, die – wie in Kapitel 3.1 erwähnt – die Quelle von Bert Nogliks Zitierung bildete (NOGLIK 1992, S. 215). Textvariante auch in UMWELT-DESIGN.

(15) Michlmayr II/1/A, 12. 12. 95, S. 5, erinnert sich daran, damals auf dem Heimweg von einem Engagement im *Club Playboy* in der Annagasse im Gespräch mit Barabbas erstmals jenen Begriff verwendet zu haben.

(16) Meist wird Fritz Novotny *„Schüler"* der MoUJ genannt; Michlmayr I/3/A, 7. 8. 95, S. 38f, meint jedoch: *„Die RAU hat sich unterschieden in ihrer musikalischen Konzeption vor allem durch den Bezug zur orientalischen Musik, zur Weltmusik. Wir haben uns ja speziell auf den Wiener Boden bezogen. (...) Wenn wir von einem Schüler sprechen [können], dann ist das – aus meiner Sicht – der [Franz] Koglmann. Der wäre so gesehen der einzige Schüler – aber wir haben ihn nicht unterrichtet."*

(17) Michlmayr I/2/B, 7. 8. 95, S. 32ff, und II/1/A, 12. 12. 95, S. 7.

(18) Michlmayr I/1/A, 7. 8. 95, S. 11.

(19) Michlmayr II/1/A, 12. 12. 95, S. 6ff.

(20) Damit ist offensichtlich das harte Powerplay der „Kaputtspielphase" gemeint.

(21) Michlmayr I/2/B, 7. 8. 95, S. 34f.

(22) Michlmayr I/3/B, 7. 8. 95, S. 50, und II/1/B, 12. 12. 95, S. 8.

(23) Pechoc II/2/A, 22. 5. 95, S. 19.

(24) Barabbas I/1/B, 10. 8. 95, S. 24f.

(25) Brückl 1/A, 18. 7. 95, S. 7f [entsch.].

(26) Ebd., S. 14.

(27) Malli I/3, 22. 4. 95, S. 44f.

(28) Pechoc äußerte im Gespräch am 17. 10. 97 (hs. Notizen), er hätte sich nie mit den Kompositionen Schönbergs beschäftigt und konnte nicht einmal bestimmte Werke nennen, die ihm einmal zu Ohren gekommen waren.

(29) Es handelte sich dabei um die Gesamteinspielung von Robert Craft für *Phillips*, die Malli ca. 1970 erwarb.

(30) Malli VII/1/A, 16. 7. 95, S. 10f.

(31) BOLL 1986a.

(32) WIENER MUSIK-GALERIE 1986, S. 12.

(33) GLANZ, S. 253.

(34) Bert Noglik: *Selbstfindung und Öffnung.* In: NOGLIK 1992, S. 215.

3.2.2.3.2.4. Die *Masters* und Thelonious Monk

(1) Vgl. *In Wien gibt es einen Overground.* In: *Radio Österreich*, Zeitschrift des Österreichischen Rundfunks, Heft 47, 15. November 1969. Einen Beleg dafür bietet auch das maschingeschriebene Protokoll der *Masters*-Sitzung vom 16. 10. 1969, S. (2), wo der 18. und der 22. November als Terminvorschläge für ein Konzert eingebracht wurden.

(2) Welche Fernsehberichte oder -sendungen damit gemeint waren, konnte nicht eruiert werden.
(3) Konzertprogramm vom 13. 12. 1969.
(4) NÜCHTERN, S. 17.
(5) T. O.: *Unter keinem guten Stern.* In: *Express*, 15. Dezember 1969.
(6) Igo Sicka: *Graue Eminenz zum Gruseln.* In: *Kurier*, 15. Dezember 1969, S. 9.
(7) P[eter] H[irsch]: *Jazz zum Abgewöhnen.* In: *Volksblatt*, 17. Dezember 1969.
(8) Claus Pack: *Monk und Masters.* In: *Die Presse*, 16. Dezember 1969, S. 4.
(9) Ruediger Engerth: *Erinnerungen an Minton's Playhouse.* In: *Salzburger Nachrichten*, 17. Dezember 1969.
(10) Gerhard Mayer: *Neue und alte Töne. Thelonious Monk und die „Masters of Unorthodox Jazz".* In: *Wochenpresse*, 17. Dezember 1969.
(11) Lothar Nesch: *„Overground"-Sound vor Thelonious Monk.* In: *Oberösterreichische Nachrichten* [Linz], 17. Dezember 1969, S. 8.
(12) Vgl. beispielsweise FITTERLING, S. 84.
(13) Rubrik *What's New In Jazz: Austria.* In: *Jazz Forum* [Warschau/PL] No. 7 (1/1970); p. 3.

3.2.2.3.2.5. Die *ESP Records*-Affäre

(1) *Vorwärtsstrebende Musiker von heute – JP-Gespräch mit ESP-Chef Bernhard Stollman.* In: *Jazzpodium* Nr. 5/XV (Mai 1966), S. 130–132. Informationen auch im Booklet-Interview in diversen *ESP*-CDs, etwa der besagten des Albert-Ayler-Trios (*Spiritual Unity*, ESP 1002-2).
(2) Auch Sunny Murray erzählte dem Autor im erwähnten Interview vom 16. 4. 1994, er habe für sein für *ESP* eingespieltes Leaderalbum (*Sunny Murray*, ESP 1032) sowie jene zahlreichen, in denen er als Sideman mitwirkte (mit Ayler außerdem: *Bells*, ESP 1010, und *Spirits Rejoice*, ESP 1020, sowie das bereits angesprochene *New York Eye And Ear Control*, ESP 1016, u. a.), niemals auch nur einen Cent erhalten.
(3) Bei dieser Datierung handelt es sich notgedrungen um eine Hypothese. In den Brief, der sich nach wie vor in archivarischem Besitz Michlmayrs befindet, konnte nicht Einsicht genommen werden.
(4) MALLI 1988, S. 11.
(5) Der genaue Termin ist nicht eruierbar. Auf der LP *Vienna Jazz Avantgarde*, in der die Aufnahmen schließlich resultierten, findet sich nur die Angabe *„1970"*, Barabbas (E-Mail vom 11. 8. 2000, S. 3) kann sich nicht mehr genau erinnern, vermutet aber ebenfalls, dass die Session im ersten Halbjahr 1970 stattfand. Fritz Novotnys Äußerungen zur *Reform Art Unit-ESP*-Causa (siehe Kapitel 3.3.2.3.2) legen aber eine Datierung auf 1969 nahe.
(6) MALLI 1988, S. 11.
(7) ENGERTH 1972, S. 158.

3.2.2.3.3. Die Jahre der Konsolidierung 1970/71: Das *Museum des 20. Jahrhunderts* als Heimstätte

(1) SCHMELLER, Umschlagklappe.
(2) Michlmayr I/3/A, 7. 8. 95, S. 40.
(3) Malli XIII/B, 6. 9. 2000, S. 8.
(4) Brief Günther Feuersteins an den Autor, 29. Mai 2000.
(5) Handschriftliche Eintragung im Kalenderbuch des *Museums des 20. Jahrhunderts*.
(6) Peter Baum: *Jazz aus dem Overground*. In: *Oberösterreichische Nachrichten* [Linz], 27. Jänner 1970, S. 8.
(7) Helmut J. Klein: *Frei und traditionell*. In: *Arbeiter-Zeitung*, 27. Jänner 1970, S. 9.
(8) Claus Pack: *Meister im Museum*. In: *Die Presse*, 29. Jänner 1970, S. 4.
(9) Ruediger Engerth: *Improvisatorische Musik im Museum*. In: *Salzburger Nachrichten*, 27. Jänner 1970.
(10) Vgl. Kapitel 3.2.2.2.3.
(11) Barabbas I/2/A, 10. 8. 95, S. 31.
(12) Barabbas II, 10.–19. 12. 96, S. 4, gibt an, schon 1968 in seinem Atelier (I., Salzgries) das Stück *Starlight* – später auch als Bandname verwendet – im $^4/_4$-Takt komponiert zu haben.
(13) Barabbas I/2/A, 10. 8. 95, S. 32.
(14) Malli X/A, 13. 12. 95, S. 1.
(15) Michlmayr II/1/B, 12. 12. 95, S. 9.
(16) Pechoc III, 29. 11. 95, S. 6 (schriftl. Protokoll).
(17) Barabbas, E-Mail vom 11. 8. 2000, S. 3.
(18) Soweit das unveröffentlichte Moderationsmanuskript, das Lothar Knessl dem Autor freundlicherweise in kopierter Form aus seinem Privatarchiv (MA 1897, 10. 3. 70, S. 3f) zur Verfügung stellte.
(19) Eine Nachfrage im ORF-Archiv am 20. 6. 2000 ergab, dass die Sendungstonbänder längst gelöscht worden sind. Dasselbe gilt für alle weiteren ORF-Radiosendungen über die *Masters* der Jahre 1970/71.
(20) Nachgeprüft anhand eines in Barabbas' Besitz befindlichen, undatierten Tonbands, auf dem sich neben *Ölglasmaschine* (15'32") und *Transmutation* (8'54") noch eine 1'27" lange, namenlose Fagott-Piano-Duonummer fand.
(21) Stück(titel)urheberschaftszuschreibungen nach Michlmayr II/1/B, 12. 12. 95, S. 11ff.
(22) Igo Sicka: *Suche nach neuem Ausdruck* [LP-Rezension]. In: *Kurier*, 10. November 1969, S. 11. Vgl. Kapitel 3.2.2.3.2.3.
(23) Karlheinz Roschitz: *Ekstasen ohne Hasch*. In: *Kurier*, 14. März 1970, S. 22.
(24) Michlmayr I/3/A, 7. 8. 95, S. 47f.
(25) *Popcorner Nr. 1 morgen in Klagenfurt*. In: *Kärntner Tageszeitung* [Klagenfurt], 1. Mai 1970, S. 21.
(26) Sp: *Die „Wiener Schule" des Free Jazz*. In: *Kärntner Tageszeitung* [Klagenfurt], 19. April 1970.

(27) *Beat, Jazz, Tanz und Rhythmus – „Popcorner Nr. 1" ein voller Erfolg.* In: *Kärntner Tageszeitung* [Klagenfurt], 5. Mai 1970, S. 8.

(28) Übersetzung von *Ya Habibti* nach Barabbas, E-Mail, 13. 3. 2001, S. 3. Urheber der Stücke bzw. ihrer Titel nach Michlmayr II/1/B, 12. 12. 95, S. 12, mit Ausnahme von *Ais-B*, auf dessen Autorenschaft Barabbas Anspruch erhebt (E-Mail vom 11. 8. 2000, S. 3) – was sowohl von Malli (XII/A, 15. 7. 2000, S. 6) als auch im ORF-Aufnahmeprotokoll des Konzerts beim *steirischen herbst* 1974 bestätigt wird.

(29) Ruediger Engerth: *Arena und Gegenarena.* In: *Salzburger Nachrichten*, 25. Juni 1970.

(30) Claus Pack: *Improvisationsgruppen.* In: *Die Presse*, 9. Juni 1970.

(31) Claus Pack: *Avantgarde in Wien.* In: *Jazzpodium* Nr. 8/XIX (August 1970), S. 282–283.

(32) Michlmayr II/1/B, 12. 12. 95, S. 13.

(33) Zur Feststellung der exakten bibliographischen Daten siehe Kapitel 5.1.

(34) Zitiert nach MICHLMAYR.

(35) SCHÖNBERG 1976, S. 148.

(36) Ebd., S. 52f.

(37) Ebd., S. 42.

(38) Ebd., S. 229.

(39) Vgl. Ina Stegen: *Sommerakademie: Porträt Claus Pack.* In: *Salzburger Nachrichten*, 7. August 1975, S. 3.

(40) [Wolfgang] Kos: *Jazzpensionisten.* In: *Die Presse*, 1./2. August 1970, S. 4.

(41) K. H. B.: *Jazz im Arkadenhof.* In: *Arbeiter-Zeitung*, 1. August 1970, S. 8.

(42) Heinz Czadek: *Austria: July News.* In: *Jazz Forum* [Warschau/PL] No. 10 (4/1970); p. 12.

(43) Barabbas in einem E-Mail an den Autor, 13. 3. 2001, S. 3.

(44) Michlmayr III/1/B, 10. 1. 96, S. 9.

(45) NoNB 32b.

(46) NoNB 39–43.

(47) NoNB 49b & 50b.

(48) Die bei der RF-Sendung gespielten MoUJ-Aufnahmen befinden sich in schadhaftem Zustand, der ein Abspielen nicht erlaubt, im Besitz Michlmayrs (III/1/B, 10. 1. 96, S. 9).

(49) ZELLWECKER, S. 16. Die dortige Zeitangabe *„im letzten Jahr"* versteht sich höchstwahrscheinlich als auf 1970, das Jahr vor der Essay-Entstehung, gemünzt. Eine genaue Datumsangabe war auch durch eine telefonische Nachfrage im Archiv des *Süddeutschen Rundfunks* (seit 1996 *Südwest-Rundfunk*) in Stuttgart am 30. 6. 2000 nicht zu erfahren.

(50) Vgl. GALERIE ZUM ROTEN APFEL.

(51) Fotografischer Filmausschnitt in: *Filmkunst* Nr. 55/1970. *Zeitschrift für Filmkultur und Filmwissenschaft*; S. (5). Malli XI/1/A, 25. 5. 2000, S. 2.

(52) WIENER JAZZBUCH, S. 33.

(53) Vgl. VOGEL, S. 41f . Laut Michlmayr (Fax vom 28. 3. 2001, S. 3) wurde dieser im 16-mm-Format gedrehte s/w-Film (Regie führte nach Auskunft von Helmut Weihsmann [Telefonat am 7. 6. 2000] der Wiener Avantgardefilm-Pionier Wolfgang Kudrnofsky) im Jänner 1981 im Wiener

Kosmos-Kino, am 3. Juni 1982 im *Filmhaus Stöbergasse* und am 30. Mai 1988 (im Filmprogramm zur berühmten *That's Jazz*-Ausstellung) auf der Darmstädter Mathildenhöhe gezeigt. Am Tag seiner Entstehung war das Quintett laut Michlmayr II/2/A, 12. 12. 95, S. 19, zum Duo Malli-Michlmayr geschrumpft, da Barabbas und Brückl zwar anwesend waren, aber nicht gefilmt werden wollten, und für Pechoc im vorgesehenen Raum kein Piano zur Verfügung stand – ein Beispiel für den im Folgenden im Haupttext zitierten *„schweren Stand"* Michlmayrs. Der Beitrag wurde vermutlich in der *Kontakt*-Sendung vom 28. März 1971 ausgestrahlt; da das Datum nicht mit Sicherheit eruierbar war und die Sendung nur in 16-mm-Format im ORF-Fernseh-Archiv am Wiener Küniglberg verfügbar ist, konnte er nicht eingesehen werden.

(54) Almanach zum Festival *Wien modern 95*, S. 39 und 161f.

(55) Michlmayr II/1/B, 12. 12. 95, S. 13.

(56) Ebd., S. 14.

(57) Peter Baum: *Außenseiter der Wiener Musikszene*. In: *Oberösterreichiche Nachrichten* [Linz], 9. April 1971, S. 8.

(58) R[uediger] E[ngerth]: *Free Jazz zu Ehren Beethovens*. In: *Salzburger Nachrichten*, 13. April 1971.

(59) Malli X/A, 13. 12. 95, S. 2.

(60) Bernard 2/B, 13. 7. 2000, S. 13. Siehe Kapitel 3.3.2.3.4.

(61) Handschriftliche Eintragung im Kalenderbuch des *Museums des 20. Jahrhunderts*.

(62) *Konzert und Dokumentationsausstellung der Masters of Unorthodox Jazz*. In: *Jazzpodium* Nr. 7/XX (Juli 1971), S. 248. Der Artikel besteht im Wesentlichen aus dem Abdruck des bereits zitierten Informationstextes.

(63) [Ruediger Engerth:] *Overground: Vienna School of Free Jazz*. Rubrik *Swinging News: Austria*. In: *Jazz Forum* [Warschau/PL] No. 11 (1/1971), p. 13.

(64) Heinz Czadek: *Avant-garde Jazz in Vienna*. In: *Jazz Forum* [Warschau/PL] No. 12 (2/1971); p. 12–14.

(65) Vgl. Anmerkung 18 (Knessl SMN, MA 8311, 28. 12. 71).

3.2.2.3.4. *Vienna Jazz Avantgarde*

(1) Ein motivisch identisches, in der Ausführung geringfügig abweichendes Bild findet sich bei RINGEL, S. 45, und trägt dort den Namen *Dreibein* (1970).

(2) *Masters of Unorthodox Jazz und Reform Art Unit: Vienna Jazz Avantgarde* [LP-Rezension]. In: *Kurier*, 17. Februar 1972.

(3) L[othar] F[ischmann]: *Wiener Impressionen*. In: *anstoss*, März 1972.

(4) [Günther] Poidinger: *hifi – Vienna Jazz Avantgarde* [LP-Rezension]. In: *Arbeiter-Zeitung*, 20. Februar 1972, S. 6.

(5) Lothar Fischmann: *Freier Jazz aus Wien*. In: *Wochenende*, S. III. Beilage zur *Arbeiter-Zeitung*, 12. Februar 1972.

(6) Peter Baum: *Jazz-Avantgarde im TV*. In: *Oberösterreichische Nachrichten* [Linz], 24. Oktober 1972.

(7) Durchforstet wurden die Monate Februar und März der genannten Blätter.

(8) Werner Panke: *Handwerkskiste voll lyrischer Fäden.* In: *Neue Musikzeitung* [München/BRD], Juni/Juli 1973.

(9) Malli II/1/B, 29. 4. 95, S. 22.

3.2.2.3.5. Das lange Ende der *Masters* 1972–1975

3.2.2.3.5.1. Die Causa Franz Koglmann

(1) Barabbas in einem E-Mail an den Autor, 13. 3. 2001, S. 2. Um welches Stück es sich dabei handelte, konnte nicht eruiert werden. Kurt Schwertsik bestätigte in einem Telefonat am 29. 11. 2000, dass er die *Masters* (und auch die RAU) gekannt und auch in Konzerten gehört hätte, vom Plan, Barabbas zu engagieren, wusste er nichts; er erinnerte sich aber daran, dass für ein Schwertsik-Filmporträt eines Freundes die Idee im Raum stand, die *Masters* zu engagieren, was aber daran scheiterte, dass diese absagten, da sie – so Schwertsik – befürchteten, dabei verunglimpft zu werden. Otto M. Zykan konnte sich in einem Telefongespräch mit dem Autor am 2. 4. 2001 nicht an die von Barabbas erwähnte Begebenheit erinnern, wollte sie aber auch nicht ausschließen; er bestätigte, *„hie und da"* Konzerte der *Masters* gehört zu haben, der Kontakt sei von *„gegenseitiger Wertschätzung"* geprägt, aber gering gewesen.

(2) Koglmann I/1, 13. 3. 97, S. 10.

(3) Koglmann in einem Telefonat am 12. 9. 97 und einem Gespräch am 26. 11. 97; handschriftliche Notizen.

(4) ENGERTH 1972. Vgl. Peter Baum: *Neue Protokolle mit neuen Namen.* In: *Oberösterreichische Nachrichten* [Linz], 22. März 1972.

(5) Michlmayr II/2/A, 12. 12. 95, S. 22f.

(6) Malli V/A, 9. 5. 1995, S. 9.

(7) http://www.hbks.uni-sb.de/home/d_staff_habe.htm, 17. 2. 2004.

(8) http://www.graz-derzeit.at/1998/humanic/index.htm, 7. 6. 2000.

(9) Michlmayr I/3/A, 7. 8. 95, S. 44.

(10) Barabbas I/2/B, 10. 8. 95, S. 34.

(11) Koglmann I/1, 13. 3. 97, S. 7.

(12) Michlmayr II/2/A, 12. 12. 95, S. 18ff.

(13) Michlmayr I/3/A, 7. 8. 95, S. 41f, und II/1/B, 12. 12. 95, S. 15.

(14) Pechoc II/2/A, 22. 5. 95, S. 22.

(15) Siehe PRÖLL, S. 77; Gottfried Pröll: *Neumarkt: Toni Michlmayr.* In: *Süd-Ost-Tagespost* [Graz], 28. September 1972; R[uediger] E[ngerth]: *Geschichte als Puppenspiel.* In: *Neue Kronen-Zeitung*, 29. Oktober 1972.

(16) Michlmayr I/3/A, 7. 8. 95, S. 47.

(17) Anneliese Rieder: *Revue der alten und jungen Avantgarde.* In: *Arbeiter-Zeitung*, 1. Dezember 1972.

(18) Claus Pack: *Wiener Jazz-Avantgarde.* In: *Die Presse*, 25./26. November 1972.

(19) Vgl. Anm. 6.

(20) *Ben Webster Live In Vienna 1972* (RST-Records 9032933 [LP] bzw. 91529 [CD]).

(21) Richard Kriesche in einem Telefonat mit dem Autor, 11. 12. 2000.

(22) Laut Malli X/A, 13. 12. 95, S. 5, klappte der Plan allerdings nicht. Das Live-Video konnte im Waggon nicht gezeigt werden, weshalb die Pointe, die drei Gefilmten am Bahnhof unvermittelt live zu präsentieren, ins Wasser fiel.

(23) Nach Michlmayr I/3/A, 7. 8. 95, S. 44f.

(24) Malli X/A, 13. 12. 95, S. 4.

(25) Horst Gerhard Haberl in einem Telefonat mit dem Autor, 28. 11. 2000.

(26) Pechoc V/A, 20. 5. 2000, S. 3f, glaubt mit Malli, Barabbas und Brückl nicht in Viktring gewesen zu sein, sondern stattdessen in Ossiach, wo die Baha'i-Gruppe *The Dawnbreakers* unter der Leitung Bijan Khadem-Missaghs beim Musikforum gastiert hätte. Nach Barabbas' Erinnerung (E-Mail, 2. 5. 2000) freilich war Pechoc in Viktring mit dabei.

(27) Datum des Ornette-Coleman-Quartett-Konzerts im offiziellen Festival-*Generalprogramm*.

(28) Barabbas, E-Mail, 2. 5. 2000.

(29) Malli XI/1/B, 25. 5. 2000, S. 9f.

(30) Vgl. Anm. 26.

(31) Malli XII/B, 15. 7. 2000, S. 8.

(32) Brief Horst Brückls an dem Autor, 23. 7. 2000 (Poststempel), S. 4.

(33) Gespräch mit Mario Rechtern, 3. 2. 2001.

(34) Telefonat mit Jürgen Karg, 7. 11. 2000.

(35) Nach einem selbst verfassten Tonbandkommentar Jürgen Kargs vom Dezember 1991. Laut diesem Gedächtnisprotokoll fand zumindest ein Treffen Kargs, Christoph Kleins und Gerhard Sturanys auch bei Anestis Logothetis statt.

(36) Bernard 1, 13. 7. 2000, S. 2. BERNARD, S. 30. Um welche LP und welche Kompositionen es sich dabei handelte, konnte nicht eruiert werden.

(37) Malli XIV/A, 16. 11. 2000, S. 1.

(38) Julia Logothetis, die Tochter und Nachlassverwalterin des Komponisten, konnte auf Anfrage des Autors die Aufnahmen im Archiv nicht ausfindig machen (Telefonat am 11. 2. 2001).

(39) Telefonat mit Jürgen Karg, 7. 11. 2000.

(40) Kopien der Partituren dieser Werke befinden sich noch heute im Besitz Walter Mallis.

(41) Die Datierung ergibt sich aus dem Umstand, dass *The New Eje Thelin – Joachim Kühn Group* 1970 in exakt dieser Besetzung ein Album (*In Paris*; Metronome MBLP 2/40005) einspielte, sowie aus Mallis Erinnerung, dass die LP *Vienna Jazz Avantgarde* damals noch nicht erschienen war.

(42) Telefonat mit Walter Malli, 29. 9. 97, hs. Notizen, und Malli XI/1/B, 25. 5. 2000, S. 10.

(43) Malli XII/A, 15. 7. 2000, S. 8.

3.2.2.3.5.2. Das letzte Aufbäumen: Michlmayrs Film *Das Zimmer der Sophie Baier* und das Grazer *Musikprotokoll*-Konzert 1974

(1) MALLI 1988, S. 10.

(2) *Ein Pußtahappening.* In: *Kurier*, 10. Mai 1974.

(3) Michlmayr I/3/A, 7. 8. 95, S. 43.

(4) Eine Kopie des Films findet sich unter der Nummer Z/M2/0033038 im Fernseharchiv des ORF am Wiener Küniglberg.

(5) Anton Michlmayr in einem Fax an den Autor, 3. 10. 2000.

(6) Informationen über den Film nach einem Fax Anton Michlmayrs an den Autor, 29. 9. 2000, sowie Michlmayr V, 17. 11. 2000, S. 1–4.

(7) Michlmayr I/3/A, 7. 8. 95, S. 46.

(8) Traindl 1/B, 23. 6. 2000, S. 19.

(9) Vgl. Ruediger Engerth: *Wie es zerfällt – Schloß Parndorf: Wien-Dokumentation.* In: *Neue Kronen-Zeitung*, 11. Oktober 1972, S. 18.

(10) Telefonische Mitteilung von Domenica Reichhart, Bibliothekarin im *20er-Haus*, 21. 6. 2000.

(11) Renate Ritter: *Herbst-Nachlese. Galerie „h", Graz: Arnulf Rainer.* In: *Neue Kronen-Zeitung*, 24. 3. 1974.

(12) NÜCHTERN, S. 17.

(13) Programmbuch zum *Musikprotokoll* 1974, Graz, 8.–14. Oktober, o. P.

(14) Michlmayr III/2/B, 10. 1. 96, S. 18.

(15) O. G. Klein: *Optimaler Einblick.* In: *Neue Kronen-Zeitung*, Ausgabe für die Steiermark [Graz], 14. Oktober 1974, S. 13.

(16) Christian Michelides: *Ein Marathon im Musikprotokoll.* In: *Süd-Ost-Tagespost* [Graz], 15. Oktober 1974, S. 8.

(17) Frido Hütter: *Risiko nicht sehr gefragt.* In: *Kleine Zeitung* [Graz], 15. Oktober 1974, S. 14.

(18) Siehe Diskographie-Kapitel 6.1.

(19) Nach den Sendungsmanuskripten Lothar Knessls: Musikprotokoll 74 (II), MA 9067, 24. 10. 1974, und Musikprotokoll 74 (IV), MA 9124, 19. 12. 1974.

(20) DER KREIS 1981, S. 108; Abbildung in DER KREIS 1976, S. 13.

(21) Erwin Melchhart: *Das Riesenbild von Wien!* In: *Neue Kronen-Zeitung*, 10. August 1975, S. 28; *Kunst, Jazz und Tanz.* In: *Arbeiter-Zeitung*, 7. August 1975. Besetzungsangaben teilweise nach dem Presseinformationstext zur LP *Athanor* (für das Trio-Konzert am 19. August war Brückl statt Pechoc angekündigt). Das Konzert am 22. wurde insofern bestätigt, als sich Barabbas (E-Mail vom 11. 8. 2000, S. 3) erinnert, es hätten damals zwei *Masters*-Auftritte stattgefunden.

(22) Konzertankündigung im *Schaufenster*, S. VIII, Beilage zu: *Die Presse*, 16./17. August 1975.

(23) *Jazz: Original und schnell.* In: *Kurier*, 8. August 1975, S. 17.

(24) Erwin Melchhart: *Das Riesenbild von Wien!* In: *Neue Kronen-Zeitung*, 10. August 1975, S. 28.

(25) Alfred Pulletz: *Jazzt, malt und träumt: Barabbas.* In: *Arbeiter-Zeitung*, 23. August 1975, S. (12).

(26) Dies ergab eine Durchforstung der Tageszeitungen *Salzburger Nachrichten*, *Die Presse*, *Kurier* und *Arbeiter-Zeitung*.
(27) MALLI 1988, S. 15.
(28) Malli VI, 27. 5. 95, S. 1.
(29) Malli IX/2, 4. 11. 95, S. 16ff.
(30) Malli VII/2/B, 16. 7. 95, S. 19.
(31) MIESSGANG, S. 130f.
(32) Günther Feuerstein im Brief vom 29. Mai 2000 an den Autor. Die Angabe von Musikerseite, Horst Brückl sei bei diesem Auftritt nicht dabei gewesen, erwies sich als nicht richtig: Brückl sprach im Brief an den Autor vom 23. 7. 2000 (Poststempel), S. (11), den Auftritt, an den er sich gut erinnern kann, selbst an. Der Auftritt bei Feuerstein dürfte übrigens durch WEMCO-Leader Jeff Bernard zustande gekommen sein, der mit den Musikern der *Masters* bekannt und in dieser Zeit als Projektleiter bei Günther Feuerstein tätig war (Bernard 2/B, 13. 7. 2000, S. 14; vgl. Kapitel 3.3.2.3.4).
(33) Pechoc VI, 13. 3. 2001, S. 2.
(34) SMEKAL 1980, S. 91.
(35) MALLI 1988, S. 10.
(36) DER KREIS 1976.
(37) DER KREIS 1981, S. 29.
(38) Malli XIII/B, 6. 9. 2000, S. 7.
(39) Pechoc II/2/A, 22. 5. 95, S. 25f.
(40) Michlmayr I/3/B, 7. 8. 95, S. 54f.
(41) Barabbas I/2/B, 10. 8. 95, S. 35f.
(42) Brückl 1/B, 18. 7. 95, S. 21f.
(43) Malli II/1/B, 29. 4. 95, S. 25.
(44) Malli II/2/A, 29. 4. 95, S. 31a f.
(45) Michlmayr I/3/B, 7. 8. 95, S. 53f.
(46) Pechoc II/2/A, 22. 5. 95; S. 23ff.

3.2.2.4. Das Umfeld der *Masters of Unorthodox Jazz*

3.2.2.4.1. Die frühen Formationen Franz Koglmanns

(1) WIENER MUSIK-GALERIE 1986, S. 278, bzw. WIENER MUSIK-GALERIE 1994, S. 62.
(2) Koglmann I/1, 13. 3. 97, S. 6.
(3) Dies behauptet Barabbas I/2/B, 10. 8. 95, S. 40.
(4) Barabbas I/2/A, 10. 8. 95, S. 33.
(5) Koglmann I/1, 13. 3. 97, S. 12.
(6) J[ohn] C[orbett]: *Franz Koglmann* [Art.]. In: CARR/FAIRWEATHER/PRIESTLEY 1999, S. 362.
(7) J[ohn] C[orbett]: *Franz Koglmann* [Art.]. In: CARR/FAIRWEATHER/PRIESTLEY 1995, p. 360.
(8) Koglmann I/1, 13. 3. 97, S. 11.
(9) Malli III/3/A, 1. 5. 95, S. 29f.

(10) MALLI 1988, S. 15.

(11) Malli III/3/A, 1. 5. 95, S. 30.

(12) MALLI 1988, S. 12.

(13) Franz Koglmann in einem E-Mail an den Autor, 28. 11. 2000. KAUFMANN, S. 140, zeigt ein Foto mit *Flaps* in Quartettbesetzung (ohne Geier) vor der Grazer *Technischen Hochschule.*

(14) *Ansichten eines Außenseiters. Robert Kraller über Franz Koglmann und die öffentliche Liebe der europäischen Moderne zum Jazz.* In: WIENER MUSIK-GALERIE 1994, S. 30.

(15) Franz Koglmann: *Das Jazz-Solo ist tot!* In: *Sterz* [Graz] Nr. 37 [1986]: *Jazz;* S. 14–15.

(16) Franz Koglmann/Jürgen Abi Schmitt: *Der reine Verstand versteht nichts. Ein Musikgespräch.* In: *Weltpunkt Wien.* Wien-München 1985. Zitiert nach WIENER MUSIK-GALERIE 1986, S. 165.

(17) *Der Wiener Flügelhornist, Trompeter und Komponist Franz Koglmann. Ein Interviewporträt* von Jürgen Abi Schmitt. In: *Jazz* [Basel] Heft 6/1984, o. P. Zitiert nach WIENER MUSIK-GALERIE 1986, S. 126.

(18) John Corbett: *Franz Koglmann – Meister of Melancholy.* In: *Down Beat* [Chicago], May 1992, p. 30. Reprint in: CORBETT, p. 135–138.

(19) Koglmann I/1, 13. 3. 97, S. 8.

3.2.2.4.2. *Malli's Free Samba Bassoonery*

(1) Diese Viertelspuraufnahmen befinden sich noch immer im Besitz Walter Mallis, aufgrund fehlender Abspielvorrichtungen konnten sie auditiv allerdings nicht überprüft werden.

(2) Plakattext für MFSB von Walter Malli, abgedruckt auch in: *Falter* Nr. 28/29 (1978), S. 8. Diese Darstellung der Situation vor dem Konzert im *Forum Stadtpark* 1961 (man beachte auch hier Mallis Fehldatierung) ergänzt die Ausführungen des Autors in Kapitel 3.2.2.2.2.

(3) So der Wortlaut auf dem Handzettel zum Konzert. Auf diese Informationsblätter stützt sich der Autor auch im Zuge der Datierung der folgenden Konzerte.

(4) Malli I/2/A, 22. 4. 95, S. 13.

(5) Brückl 1/B, 18. 7. 95, S. 24.

(6) Bezeugt auch durch Fotos in: HIETZ/VOGEL, o. P., bzw. in: *Umwelt-Design* Nr. 52/9 – *Kommunikationszentrum Lindabrunn, Niederösterreich 1974.*

(7) DER KREIS 1976, S. 171, sowie DER KREIS 1981, S. 117.

(8) Malli III/2/A, 1. 5. 95, S. 9ff.

(9) Diese von Malli berichtete kurzfristige Besetzungsänderung fand keinen Eingang in JAZZGALERIE NICKELSDORF (S. 5), bei deren Zusammenstellung man sich primär auf Konzertankündigungen stützte.

(10) Telefonat mit Fritz Novotny, 31. 3. 2001.

(11) Malli IV/2/A, 6. 5. 95, S. 4f.

(12) Siehe Kapitel 3.3.2.4.3.

(13) ANGERER, S. 193.

(14) Auch Mallis Widmungskomposition *I Am So Falb* dürfte damals gespielt worden sein. Sie findet sich als Fotoreproduktion in JAZZGALERIE NICKELSDORF, S. 4, abgedruckt.

(15) Malli IV/2/A, 6. 5. 95, S. 8.

(16) Ebd., S. 6.

(17) Rubrik *Jazz News*. In: *Jazzpodium* Nr. 10/XXIX (Oktober 1980). In JAZZGALERIE NICKELSDORF, S. 7, wird jenes Ensemble fälschlicherweise als Quartett (ohne Raphé Malik) angeführt. Weitere Informationen entstammen dem Programmheft zu den (ersten) *Nickelsdorfer Konfrontationen* vom 14. bis 17. August 1980.

(18) Gaar war auch an *Birds 'n' Bees* (KKM 6004), der Debüt-LP der Albert-Kreuzer-Bigband von 1988, beteiligt.

3.2.2.4.3. *Athanor* und andere Barabbas-Gruppen – Josef Traindl, Markus Pillhofer

(1) MALLI 1993a, S. 67f.

(2) In einem dem Autor vorliegenden Presseinformationstext zur LP *Athanor* wird 1974 als Zeitpunkt genannt. Von diesem Ereignis existiert eine von Markus Pillhofer überwachte, von Malli und Barabbas sehr geschätzte Teilaufnahme (Original bei Pillhofer).

(3) MALLI 1993a, S. 67.

(4) Besetzungen laut Presseinformationstext zur LP *Athanor*.

(5) JAZZGALERIE NICKELSDORF, S. 5.

(6) Traindl 1/A, 23. 6. 2000, S. 1.

(7) Biographische Daten nach einem Interview mit Josef Traindl am 23. 6. 2000 sowie einem zweiseitigen, vom Posaunisten selbst verfassten Curriculum Vitae. Siehe auch die Kurzbiographie im Programmheft des *Tatitu-Tatatu*-Festivals der *Wiener Musik-Galerie* vom 22. bis 24. April 1983.

(8) Machi Oul Big Band: *Quetzalcoatl* (PALM 16).

(9) Armonicord: *Esprits de sel* (Electrobande ELB 7701).

(10) *Aktiver Avant-Jazz*. In: *Arbeiter-Zeitung*, 16. September 1978; *Zwei Wochenenden mit Free Jazz*. In: *Volksstimme*, 22. September 1978; *Nickelsdorfer Avant-Jazztage*. In: *BF – Die Zeitung für das Burgenland*, 20. September 1978. Dass in JAZZGALERIE NICKELSDORF, S. 5, wo eine der Probe-LPs mit selbst gestaltetem Cover abgedruckt ist, das Ensemble erneut in der April-Besetzung angeführt wird, ist nicht als Beweis für einen tatsächlichen Auftritt zu werten, da – wie Hans Falb dem Autor in einem Gespräch am 27. 9. 1998 mitteilte – für die Erstellung jener Chronologie primär Konzertankündigungen und nicht die detaillierten Erinnerungen des *Jazzgalerie*-Betreibers herangezogen wurden.

(11) E-Mail von Hans Falb an den Autor, 5. 7. 2000.

(12) Malli III/2/A, 1. 5. 95, S. 15, und X/A, 13. 12. 95, S. 2.

(13) Barabbas II, 10.–19. 12. 96, S. 4f.

(14) Biographische Informationen nach einem Interview mit Markus Pillhofer vom 1. 2. 2001 sowie einem von ihm selbst verfassten, unveröffentlichten Lebenslauf.

(15) Pillhofer 1/A, 2. 1. 2001.

(16) Dies meldet ein im Besitz des Autors befindlicher Pressetext zur Gruppe *M'Boom*. Die Datierung „1977" erscheint insofern als gesichert, als Barabbas in diesem Jahr zum einzigen

Mal nach Amerika übersetzte, um dort spontane Mal-Aktionen zu veranstalten. Barabbas (E-Mail vom 26.2.2004) erinnert sich an keine Namen mehr, sehr wohl aber daran, mit Paul Chambers, Max Roach und Cecil Bridegwater – der sich seinerseits nicht mehr an die gemeinsamen Auftritte 1968 erinnern konnte – ins Gespräch gekommen zu sein.

(17) Barabbas I/2/B, 10. 8. 95, S. 39.

(18) Informationen nach in Besitz des Autors befindlichen Konzerteinladungen und Informationsblättern; E-Mail von Hans Falb vom 5. 7. 2000.

(19) Barabbas II, 10.–19. 12. 96, S. 5; Giselher Smekal: *„Sich selbst verblüffen". Die Gruppe Starlight – kammermusikalische Improvisationen aus Wien.* Unveröffentlichter (?) Text im Besitz des Autors.

(20) Barabbas I/2/B, 10. 8. 95, S. 38ff.

(21) JAZZGALERIE NICKELSDORF, S. 8. E-Mail von Hans Falb vom 5. 7. 2000.

(22) Barabbas II, 10.–19. 12. 96, S. 5.

(23) Ebd., S. 10.

(24) Ebd.

(25) S. H.: *Malaktion mit Popcorn.* In: *Neue Kronen-Zeitung*, 3. März 1984. Die Instrumentalisten werden dort nicht namentlich genannt, der Autor schließt jedoch aufgrund der Auflistung der Instrumente Fagott, Trompete, Violine, Piano und Synthesizer auf ihre Präsenz. Bestätigt wird diese Besetzung durch Barabbas' E-Mail vom 11. 8. 2000, S. 1, wo er erwähnt, dass damals auch ein Film über die Vorbereitung dieser Aktion und ihre Durchführung entstand.

3.2.2.5. Die Ex-*Masters* heute – Der Werdegang Walter Mallis

(1) Barabbas I/2/B, 10. 8. 95, S. 40.

(2) Michlmayr I/3/B, 7. 8. 95, S. 55ff.

(3) Michlmayr II/2/B, 12. 12. 95, S. 28.

(4) Malli IV/1, 6. 5. 95, S. 1ff.

(5) Malli IV/2/A, 6. 5. 95, S. 9f. Vgl. dazu auch MALLI 1993a, S. 68.

(6) Dazu meint Malli (V/A, 9. 5. 95, S. 13): *„Es ist im Stile einer Stümperhaftigkeit. Für die Leute ist es wahrscheinlich als stümperhaft erkennbar, die vermuten das wahrscheinlich, wenn sie es hören. Aber es ist natürlich keine Stümperhaftigkeit, im Gegenteil, es erfordert ja eine lange Vorbereitung, daß man das überhaupt zusammenbringt."*

(7) *Duden, Band 5 – Das Fremdwörterbuch.* Mannheim-Wien-München: Dudenverlag [4]1982, S. 389.

(8) MALLI 1993a, S. 66.

(9) Malli IV/2/B, 6. 5. 95, S. 18. JAZZGALERIE NICKELSDORF, S. 6.

(10) BARTH, S. 117.

(11) HORWATH/PONGER/SCHLEMMER, S. 370.

(12) Malli XIII/A, 6. 9. 2000, S. 5. Auf der Einladung findet sich keine Jahreszahl, diese musste anhand der dortigen Angaben (*„seit 1982 Mitglied der Gruppe* Tatitu Tatatu") rekonstruiert werden.

(13) Malli XII/B, 15. 7. 2000, S. 4. GÜNTHER 1997b, S. 657.

(14) Was zur Folge hatte, dass Bert Noglik, den Malli in Leipzig persönlich kennen lernte, in den von ihm für Martin KUNZLERs *Jazz-Lexikon* (1988, 2002) verfassten Biographien Petrowskys und Winckels den Österreicher anführte (siehe Kapitel 3.1).

(15) Malli IV/3/A, 6. 5. 95, S. 24f.

(16) Malli XIII/B, 6. 9. 2000, S. 7.

(17) Malli II/1/B, 29. 4. 95, S. 28.

(18) Malli IV/2/B, 6. 5. 95, S. 14f.

(19) Vgl. dazu Oskar Aichinger: *Albert Aylers Tante.* In: *Falter* 37/94, S. 24.

(20) Malli IV/2/B, 6. 5. 95, S. 16.

(21) Siehe HODINA.

(22) LANG 1986, S. 10 bzw. 222.

(23) *„Auf der [CD] vrhunec sind vielleicht die stärksten katatonischen [Einflüsse], irgendwie zumindest in der Phrasierung, so eine gewisse Steifheit, eine bewußte. Aber, wie gesagt, das ist nie konsequent (...), weil das kann man mit kaum wem machen"*, bestätigt Malli selbst (V/A, 9. 5. 95, S. 13).

(24) NÜCHTERN, S. 18.

(25) Siehe Diskographie in Kapitel 6.1.

(26) Vgl. die CD *100% Acid Jazz – 20 Straight Chasing Classic Hits* (1994/Telstar TCD 2733). Der darauf befindliche *Boundaries*-Radio Edit, auf dem Malli im Gegensatz zur Originalversion nicht am Sopransaxophon zu hören ist, entstammt der Maxi-Single-CD *Boundaries*, die 1994 unter dem Namen *Leena Conquest & Hip Hop Finger* (Gig Records/Uptight 777 901) veröffentlicht wurde.

(27) BARTH, S. 118.

(28) Die Aufnahmen wurden 2001 als *Walter Malli: Geh' langsam durch die alten Gass'n* (PAO Records 10350) veröffentlicht.

(29) Vgl. Anm. 19.

3.2.3. Resümee

(1) Siehe Michlmayrs Statement in: Andreas Felber: *Zur „europäischen" Identität der Wiener Free-Jazz-Avantgarde: Die Geschichte der MoUJ und der RAU.* Phil Diss., Wien 2001; S. 5. Telefonat mit Franz Koglmann, 12. 9. 1997.

(2) Armin Thurnher: *Ach, Kulturpolitik! Die Wiener Festwochen, kulturpolitisch betrachtet.* In: WIENER FESTWOCHEN, S. 238f.

(3) Pechoc II/2/A, 22. 5. 95, S. 22.

(4) Barabbas (I/2/A, 10. 8. 95, S. 28) nennt die LP *Sonny meets Hawk* von 1963 sowie Hawkins' 1947 entstandene Soloaufnahme *Picasso* als ihn besonders beeindruckende saxophonistische Werke.

(5) Michlmayr I/2/B, 7. 8. 95, S. 37.

(6) Bert Noglik: *Selbstfindung und Öffnung.* In: NOGLIK 1992, S. 209.

(7) Thomas Zaunschirm: *Der Maler Arnold Schönberg.* In: ZAUNSCHIRM, S. 30.

(8) SCHÖNBERG 1974, S. 219.

(9) [Albert] Paris Gütersloh: *Schönberg, der Maler.* In: *Arnold Schönberg – in höchster Verehrung.* München: Piper 1912; S. 65–74. Reprint (deutsch/englisch) in: ZAUNSCHIRM, S. 412–427.

(10) Bert Noglik: *Substreams – Die verborgene Moderne in der improvisierten Musik Europas.* In: WIENER MUSIK-GALERIE 1986, S. 120.

(11) Peter Niklas Wilson: *Das Geheimnis des Individuums – Notizen nach einer Begegnung mit Joe und Mat Maneri.* In: WIENER MUSIK-GALERIE 1996, S. 52. Nachdruck in WILSON 1999, S. 176.

(12) GLANZ, S. 251.

(13) Covertext zur einschlägigen LP (Contemporary Records C 3506).

(14) KUNZLER 1988, S. 398.

(15) STORB/FISCHER, S. 108ff.

(16) FILTGEN/AUSSERBAUER, S. 57 und 162. Die LP wurde unter den Namen John Coltranes und Eric Dolphys veröffentlicht (*Two Giants Together* [Musidisc 30 JA 5184]).

(17) NOGLIK/LINDNER, S. 148f.

(18) BAILEY, S. 134. Das Wort „seriell" entstammt hier der (allzu) wörtlichen Übersetzung aus dem Englischen und muss im Sinne von „reihentechnisch", nicht von „Serialismus" verstanden werden.

(19) Vgl. BAILEY, S. 166, sowie Toni Oxleys Aussagen in NOGLIK 1981, S. 454.

(20) Hans Falb in einem Gespräch mit dem Autor am Rande der Nickelsdorfer *Konfrontationen* im Juli 2000.

(21) Michlmayr I/3/B, 7. 8. 95, S. 50.

3.3. Die *Reform Art Unit*

3.3.1. Quellen

(1) Siegfried Holzbauer in einem E-Mail an den Autor, 10. 12. 2000.

(2) *A brief History and Discography of the Reform Art Unit and its offsprings.* In: www.advancedpoetx.com/RAU/rau00i.html, 13. 2. 2004.

(3) NoNB 24 (siehe nachfolgende Erläuterungen zu dieser Quelle im selben Kapitel).

(4) Vgl. IFK Nr. 50 (9. September 1970).

(5) Vgl. KRANER/SCHULZ, S. 72. Siehe auch die Ausführungen über die *ESP*-„Affäre" der RAU.

(6) SCHWEIGER, S. 27.

(7) [Reno Barth:] *25 Jahre „Reform Art Unit" auf 40 Kassetten.* In: *Die Presse*, 6./7. Oktober 1990. T[homas] K[ramar]: *Von der Bronx über Kagran bis zur Wüste Sahara.* In: *Kurier*, 7. Oktober 1990.

(8) Die in diversen (Novotny'schen) RAU-Chronologien aufgelistete MC *Trio – Sextet* (RAU 1000) wurde niemals produziert.

3.3.2.1. Fritz Novotny und der *Freundeskreis* 1958–1965

(1) SCHÜRRER, S. 42.
(2) SCHWEIGER, S. 26; SCHMID, S. 14.
(3) Novotny I/1/A, 5. 1. 94, S. 1f.
(4) Ebd., S. 2.
(5) Ebd., S. 2f.
(6) Novotny XV/B, 2. 6. 95, S. 12.
(7) Novotny I/1/A, 5. 1. 94, S. 1.
(8) Novotny II/1, 13. 1. 94, S. 4a + 5.
(9) Wilfried Zimmermann im Interview im *Diagonal*-Porträt Rolf Schwendters, Ö1, 23. Mai 1998.
(10) Novotny XVI/1/A, 23. 1. 96, S. 5f.
(11) Novotny II/1, 13. 1. 94, S. 6a + 7a.
(12) SCHWENDTER 2003, S. 39.
(13) Novotny XVI/1/A, 23. 1. 96, S. 9ff.
(14) SCHWENDTER 2003, S. 42 & 79.
(15) SCHÜRRER, S. 43.
(16) SCHMID, S. 14.
(17) SCHWEIGER, S. 25.
(18) Schwendter I/A, 29. 8. 02, S. 2.
(19) Eine Durchsicht der in Frage kommenden Nummern der *Kronen-Zeitung* konnte den Artikel nicht zu Tage fördern. Laut Peter Zimmermann (*Diagonal*-Porträt Rolf Schwendters, Ö1, 23. Mai 1998) handelte es sich dabei um eine Lesung *„schwarzer Literatur u. a. von Kafka, H. C. Artmann und Brod bei Kerzenlicht"* im Keller des Schlosses Kobenzl, deren polizeiliche Beendigung – da Minderjährige unter den Anwesenden waren – von der Zeitung skandalisiert wurde.
(20) IFK Nr. 18, 30. Jänner 1968, S. (3)f.
(21) EDER/GRATZER/SMUDITS, S. 170.
(22) Beat Wyss: *Die zwei Utopien.* In: EDER/LACHNER, S. 11f. Schwendter I/B, 29. 8. 2002, S. 7, relativiert freilich diese Hypothese: *„Wir wussten, dass es das gibt, aber nicht mehr."*
(23) Bernard 1, 13. 7. 2000, S. 2.
(24) Novotny II/1, 13. 1. 94, S. 5.
(25) IFK Nr. 10, 15. Juli 1967, S. (1).
(26) Peter Zimmermann im *Diagonal*-Porträt Rolf Schwendters, Ö1, 23. Mai 1998.
(27) Nach einer Auflistung der Arbeitskreise in IFK Nr. 20 (18. April 1968), S. (1). Novotny leitete diesen Angaben zufolge damals nicht weniger als sieben der insgesamt 23 Arbeitskreise (neben den erwähnten: Collagenkleben, Bildhauerei, bildende Kunst, Instrumentenbau, Free Jazz).
(28) Giselher Smekal: *Außenseiter und Alternative – Die Musikszene in Österreich.* In: KRAUS, S. 482.
(29) SMEKAL 1980, S. 88.

(30) Ebd.

(31) Schwendter I/A, 29. 8. 2002, S. 2. Vgl. SCHWENDTER 2003, S. 47.

(32) Abdruck des Ausstellungsplakats in GALERIE ZUM ROTEN APFEL, o. P.; ENGERTH 1971, S. 107.

(33) Nach einem in kopierter Form im Besitz des Autors befindlichen Handzettel zum *Jazzroom Schaukelstuhl*. Dessen „Lebensdauer" wird verschiedentlich mit „1960/61" (Programmheft des *Jeunesse musicales*-RAU-Konzerts vom 10. Jänner 1973) und „1961/62" (private Aufzeichnungen Novotnys) angegeben.

(34) Novotny XVI/1/A, 23. 1. 96, S. 6.

(35) Ebd., S. 20.

(36) Novotny XVI/1/A, 23. 1. 96, S. 2f.

(37) Novotny IV/1/B, 26. 3. 94, S. 2.

(38) Novotny, XVI/1/A, 23. 1. 96, S. 3, gibt an, die LP *Olé Coltrane* kurz nach dem Wiener Coltrane-Konzert im November 1962 zu Ohren bekommen zu haben.

(39) Novotny XVI/1/A, 23. 1. 96, S. 1.

(40) Novotny I/1/A, 5. 1. 94, S. 2. Laut Novotny X/2/A, 30. 1. 95, S. 12, handelt es sich dabei möglicherweise um die Nummer *Sounds of Nature* der Lateef-LP *Jazz & The Sound of Nature*, aufgenommen für *Savoy* im Oktober 1957. Auch das Lateef-Opus *Cry!-Tender* vom Oktober 1959 *(Prestige/New Jazz)* enthält mehrere – genauer: drei – Stücke, in denen die Oboe zum Einsatz kommt; keine dieser Nummern allerdings basiert auf der Blues-Form (obwohl *Sea Breeze* einen zwölftaktigen A-Teil aufweist).

(41) Novotny X/2/A, 30. 1. 95, S. 11.

(42) Barabbas I/1/B, 10. 8. 95, S. 19f.

(43) Novotny XV/A, 2. 6. 95, S. 7.

(44) Ebd., S. 2f.

(45) Novotny II/1, 13. 1. 94, S. 7.

(46) Novotny VI/1/B, 17. 9. 94, S. 8f.

(47) Novotny XV/A, 2. 6. 95, S. 4f.

(48) Malli I/2/B, 22. 4. 95, S. 30. Auch Mallis fast 25 Jahre später im Interview mit Klaus Peham (MALLI 1988, S. 11) getätigte polemische Apostrophierung Novotnys als *„ein mißbildeter Schüler von Barabbas"*, der *„halt auch probiert [hat], freie Musik zu machen"*, wurzelte hier, wenngleich hierbei auch spätere Differenzen die Schärfe der Formulierung bedingten.

(49) Novotny I/1/A, 5. 1. 94, S. 3, und III/1/A, 5. 2. 94, S. 5.

(50) Novotny, ebd., gibt an, 1964 in den X. Wiener Gemeindebezirk übersiedelt zu sein und dortselbst sodann ca. eineinhalb Jahre lang Klarinettenunterricht genossen zu haben; die Jahresmitte 1965 scheint deshalb als frühestmöglicher Zeitpunkt für den Sopransaxophonkauf plausibel (vgl. auch Novotny XVI/1/A, 23. 1. 96, S. 14–16).

(51) Novotny I/1/A, 5. 1. 94, S. 4.

(52) Novotny III/1/A, 5. 2. 94, S. 5a.

3.3.2.2. Von der *Danube Art Group* zum *Reform Art Trio:* Die Gründungsjahre 1965–1968

3.3.2.2.1. Ein ominöses Inserat als Beginn

(1) Novotny XVI/1/B, 23. 1. 96, S. 18.

(2) Novotny XVI/1/A, 23. 1. 96, S. 1f.

(3) Novotny III/1/B, 5. 2. 94, S. 6.

(4) Novotny XVI/1/B, 23. 1. 96, S. 17.

(5) Siehe Programmheft zum *8. Internationalen Österreichischen Jazzfestival* (März 1969) sowie *Wiener Jazzreformer.* In: *Arbeiter-Zeitung*, 24. April 1969, S. 9, und Claus Pack: *Dimensionen der Freiheit.* In: *Die Presse*, 28. April 1969. Vgl. auch SMEKAL 1980, S. 89, und WINTER M., Nr. 19, S. 9.

(6) Novotny II/2/A, 13. 1. 94, S. 13, und III/1/B, 5. 2. 94, S. 6.

(7) Eine Durchsicht der *Kurier*-Jahrgänge 1965 bis inklusive 1967 in der Österreichischen Nationalbibliothek blieb ergebnislos.

(8) Novotny III/1/A, 5. 2. 94, S. 4f. (An anderer Interview-Stelle [XVI/1/A, 23. 1. 96, S. 14] meint Novotny freilich, es wären nur *„ein paar Monate"* gewesen.)

(9) Novotny III/1/B, 5. 2. 94, S. 5f. (Auch diese Aussage wird von Novotny bei späterer Nachfrage [XVI/1/A, 23. 1. 96, S. 14f] widerrufen: Er meint, die Gruppe hätte zu diesem Zeitpunkt seit einem Jahr existiert.)

(10) Schriftliches Gedächtnisprotokoll des Gesprächs mit Kurt Graczoll am 29. Oktober 1995.

(11) Novotny XV/B, 2. 6. 95, S. 11.

(12) Doppel-LP *Archie Shepp & The New York Contemporary Five* (Storyville 21016).

(13) Novotny XV/B, 2. 6. 95, S. 12.

(14) IFK 2.–16. 11. 1966, S. (2).

(15) Gemeint war damit offenbar die im Mai 1966 für *Blue Note* aufgenommene Taylor-LP *Unit Structures*. Dass diese bekannte Platte nur acht Monate nach ihrer Einspielung bereits in Wien erhältlich war, ist ein Beleg dafür, dass die Innovationen der US-Szene in Wien sehr wohl rasch rezipiert wurden.

(16) IFK Nr. 2, 15. Jänner 1967, S. (1).

3.3.2.2.2. Sepp Mitterbauer

(1) Novotny III/1/B, 5. 2. 94, S. 7. Wuttke kann sich an kein Inserat erinnern, er glaubt, Novotny über den *Freundeskreis* kennen gelernt zu haben (Telefonat, 12. 2. 2001). Der Schlagzeuger Marijan Pakar dürfte entgegen den Angaben von WINTER M., Nr. 19, S. 9, noch nicht dabei gewesen sein.

(2) Mitterbauer I/1/B, 31. 3. 95, S. 6.

(3) Für die folgenden biographischen Ausführungen: Mitterbauer I/1/A, 31. 3. 95, S. 1ff, und III/A, 19. 4. 96, S. 1–3.

(4) *Jürg Solothurnmann und Gudrun Endress im Gespräch mit Mathias Rüegg.* In: *Jazzpodium* Nr. 10/XXXI (Oktober 1982), S. 4. Gleiches bestätigte Rüegg im Interview mit dem Autor am

25. Februar 1997, partiell abgedruckt als *20 Jahre Vienna Art Orchestra – Mathias Rüegg im Gespräch* in: *Jazzpodium* Nr. 5/46. Jg. (Mai 1997), S. 3ff.

(5) Mitterbauer I/1/A, 31. 3. 95, S. 2f, und III/A, 19. 4. 96, S. 5. Zur Datierung „1965" gibt Mitterbauer an, Fritz Novotny noch vor seiner späteren Ehefrau kennen gelernt zu haben, der er im Jänner oder Februar 1966 zum ersten Mal begegnete (Mitterbauer IV/A, 11. 3. 2001, o. T.).

(6) Mitterbauer III/A, 19. 4. 96, S. 1; private Namenliste von Fritz Novotny.

(7) Novotny XIX/1/A, 15. 3. 2001, S. 1.

(8) Novotny XVI/1/B, 23. 1. 96, S. 17.

(9) Novotny XVI/1/A, 23. 1. 96, S. 13.

(10) Novotny XV/A, 2. 6. 95, S. 8.

(11) IFK Nr. 2, 15. Jänner 1967, S. (4).

(12) Novotny XVI/1/B, 23. 1. 96, S. 21f, und III/1/B, 5. 2. 94, S. 7. Die Nummer *Banging On The White House* Door entstammt der LP *Mohawk* des *New York Art Quartet* (1965/Fontana 681 009 ZL).

(13) Novotny XIX/1/B, 15. 3. 2001, S. 4: *„Das hat damit begonnen, dass der Malli mit kleinen Kugerln das Schlagzeug hinten und vorne beworfen hat. Und erst dann ist ein Musiker nach dem anderen aufgetaucht."*

(14) SCHWENDTER 1967.

(15) Der *Jazzpodium*-Artikel bezeugt, dass der Name *Unit* seit Anfang 1967 präsent war, auch wenn er vorerst – wie zu sehen sein wird – für kleinere Besetzungen zumeist durch Angaben wie *Quartett* oder *Trio* ersetzt wurde.

(16) Schriftliches Gedächtnisprotokoll des Gesprächs mit Kurt Graczoll am 29. Oktober 1995.

(17) Im *Jeunesse*-Programmheft zum RAU-Konzert am 10. Jänner 1973 findet sich der Hinweis, Malli habe schon *„von 1965 bis 1967 fallweise mit dem Reform Art Trio* [sic! Dieses existierte damals noch nicht!] *[gearbeitet]"*.

(18) Novotny III/1/B, 5. 2. 94, S. 8.

(19) Mitterbauer I/1/B, 31. 3. 95, S. 4.

(20) Mitterbauer III/A, 19. 4. 96, S. 3.

(21) SMEKAL 1980, S. 89. Zu beachten ist dabei freilich, dass auch er für seinen Text aus Schwendters Artikel schöpfte: Dieser findet sich auf S. 89 explizit erwähnt.

(22) Smekal, 23. 5. 95.

(23) Wuttke 1/B-2, 7. 2. 2001, S. 1ff.

(24) *Cosmic Dreams At Play – A Guide to German Progressive & Electronic Rock.* In: http://tmachine.chat.ru/germ/R1.htm, 18. 2. 2004.

(25) Wuttke 1/B, 7. 2. 2001, S. 4.

(26) Mitterbauer III/A, 19. 4. 96, S. 4ff.

(27) Novotny III/1/B, 5. 2. 94, S. 10f; Mitterbauer III/A, 19. 4. 96, S. 4.

(28) IFK Nr. 9, 3. Mai 1967, S. (3).

(29) Ebd.

(30) IFK Nr. 11, 31. Mai 1967, S. (2).

(31) IFK Nr. 12, 15. Juni 1967, S. (2).

(32) Mitterbauer III/A, 19. 4. 96, S. 2. Hans-Peter Wuttke (1/B, 7. 2. 2001, S. 4) kann sich daran ebenfalls nicht mehr erinnern, hält es aber im Gegensatz zu Mitterbauer für möglich, an der Performance mitgewirkt zu haben.

(33) Novotny XVI/1/B, 23. 1. 96, S. 23.

(34) Ruediger Engerth: *Sitar und Free Jazz.* In: *Salzburger Nachrichten*, 13. März 1971.

(35) Wilfried Zimmermann/Kurt Graczoll: *Free Jazz Doppelkonzert. Wien, Februar 1968, Kulturzentrum III.* In: *Jazzpodium* Nr. 5/XVII (Mai 1968); S. 139.

(36) IFK Nr. 15, 4. Oktober 1967, S. (2).

(37) Mündliche Mitteilung von Fritz Novotny, 1. 11. 95; dass Kandut im selben Jahr auch ab und zu bei den *Masters* eingestiegen ist (Novotny V/A, 31. 8. 94, S. 2), konnte Walter Malli nicht bestätigen.

(38) Novotny XVI/1/B, 23. 1. 96, S. 24.

(39) Vgl. beispielsweise IFK vom 2.–16. November 1966, S. (1).

(40) IFK Nr. 15, 4. Oktober 1967, S. (1).

(41) IFK Nr. 16, 24. Oktober 1967.

(42) *Free Jazz in Wien.* In: *Arbeiter-Zeitung*, 15. Dezember 1967, S. 10.

3.3.2.2.3. Fritz Kotrba

(1) Mitterbauer III/A, 19. 4. 96, S. 1.

(2) Kotrba A, 12. 4. 95, S. 1ff, sowie Gedächtnisprotokoll des Autors vom Gespräch mit Kotrba am 2. 10. 1997.

(3) Ebd., S. 1.

(4) Kotrba, 2. 10. 97, Gedächtnisprotokoll des Autors.

(5) Fritz Novotny (XVI/1/B, 23. 1. 96, S. 19) kann sich an das im Folgenden Geschilderte nicht mehr erinnern und widerspricht diesem indirekt mit der – freilich nicht ganz gesicherten – Angabe, Marijan Pakar sei erst geraume Zeit nach dem Inserat zur Gruppe gestoßen.

(6) Novotny IV/1/B, 26. 3. 94, S. 13.

(7) Novotny XVI/1/B, 23. 1. 96, S. 22.

(8) Mitterbauer III/A, 19. 4. 96, S. 6. Eine Durchforstung des *Kurier*-Jahrgangs 1967 verlief ergebnislos.

(9) Kotrba, 2. 10. 97, Gedächtnisprotokoll des Autors.

(10) Ebd.

(11) IFK Nr. 18, 30. Jänner 1968, S. (6).

(12) Novotny VI/1/B, 17. 9. 94, S. 9.

(13) Kotrba A, 12. 4. 95, S. 4.

(14) IFK Nr. 18, 30. Jänner 1968, S. (14).

(15) Wilfried Zimmermann/Kurt Graczoll: *Free Jazz Doppelkonzert. Wien, Februar 1968, Kulturzentrum III.* In: *Jazzpodium* Nr. 5/XVII (Mai 1968); S. 139.

(16) So der Name der Titelnummer eines von Lateef im Oktober 1957 für *Savoy* aufgenommenen Albums.
(17) Mitterbauer I/1/B, 31. 3. 95, S. 8.
(18) Novotny VI/1/B, 17. 9. 94, S. 9f.
(19) Novotny I/1/A, 5. 1. 94, S. 11.
(20) SMEKAL 1980, S. 89.
(21) Kotrba B, 12. 4. 95, S. 14f.
(22) NoNB 1. Vgl. Kapitel 3.3.1.
(23) Novotny III/1/B, 5. 2. 94, S. 10.
(24) IFK Nr. 19, 8. März 1968, S. (1).
(25) Auf der Doppel-CD wurde die Aufnahme wohl fälschlicherweise mit „1967" datiert.
(26) NoNB 2. Dort fehlt Don Cherrys Name, was mit Novotnys fehlender Erinnerung an die Sessionpartizipation des Trompeters korrespondiert. Offenbar war Novotny nicht im Raum, jedenfalls nicht am Spielgeschehen beteiligt, als Cherry „einstieg".
(27) Novotny I/1/A, 5. 1. 94, S. 7f, erinnert sich freilich daran, dass sich Don Cherry im Gespräch sehr interessiert und erfreut darüber zeigte, dass Novotny – so wie er – zwei Flöten gleichzeitig spielte. Karlhanns Berger hingegen hätte sich über den *Freundeskreis* informiert gezeigt und fühlte sich von der Archaik von Novotnys Spielweise an die des New Yorker Saxophonisten und Flötisten Giuseppi Logan erinnert.
(28) IFK Nr. 21, 10. Mai 1968, S. (7). Auch hier fehlt Cherrys Name.
(29) Ebd., S. (7)ff.
(30) Novotny III/2/A, 5. 2. 94, S. 20f.
(31) NoNB 3.
(32) Gene Bertoncini, Michael Moore und Paul Ricci sind die wenigen bekannteren Namen, die in Charles Haynes' Referenzliste aufscheinen. Siehe http://www.coolbop.com/haynes.html, 18. 2. 2004.
(33) Novotny III/2/A, 5. 2. 94, S. 18.
(34) Kraner-Brief 1.
(35) Dem „Kraner-Brief" ist zu entnehmen, dass dieser Sessionteil mit den „Kompositionen" *Feeling* und *Fragment*, bei denen es sich offenkundig um nominale Après-Kreationen handelte, auf Tonband mitgeschnitten wurde. Die Aufnahmen sind heute nicht mehr existent.
(36) NoNB 6.
(37) Novotny III/2/A, 5. 2. 94, S. 19.
(38) NoNB 5.
(39) NoNB 4. Die Namen der Musiker lauteten demnach Wladimir Schkodrow (as), Boszidor Tuhladsziew (p), Stefan Nemski (b) und Boszidor Torbow (dr).
(40) NoNB 7.
(41) KUNZLER 1988, S. 1325f.
(42) NoNB 8.

(43) Novotny bestätigt dies im Interview, auch wenn derartige Sessions in NoNB nicht mehr angeführt sind.
(44) NoNB 9; Kraner-Brief 2.
(45) Novotny III/1/B, 5. 2. 94, S. 13.
(46) NoNB 10; exakte Datierung nach der Konzertankündigung in IFK Nr. 22, 10. August 1968, S. (1).
(47) NoNB 11.
(48) NoNB 12.
(49) NoNB 13.
(50) Die Stücke *Blood* und *Mister Joy* finden sich beispielsweise auf den LPs *Blood* (1966/Fontana 883911 JCY) und *Live In Haarlem* (1966/da music 874752-2 [CD-Reissue]), eingespielt jeweils im Trio Paul Bley/Mark Levinson (b)/Barry Altschul (dr).
(51) Miles Davis: *Bag's Groove* (1954/Prestige PRLP 7109). Mitterbauer IV/A, 11. 3. 2001, o. T., assoziierte diesen Titel selbst mit dem Motiv, als der Autor ihm die Aufnahme vorspielte; dennoch ist anzunehmen, dass er das Riff 1968 unbewusst und spontan verwendete.
(52) IFK Nr. 23, 23. Oktober 1968, S. (1).
(53) Vgl. WINTER M., Nr. 19, S. 10, sowie den Booklet-Text des Autors zur 1995 unter dem Namen *Sunny Murray & R.A.U.* edierten CD *Illumination* (InRespect IRJ 009 401S). Die dort geschilderte Version entsprach dem Recherchestand vom November 1994 und basierte ausschließlich auf – wie sich nach den anderen Interviews herausstellte: zum Teil ungenau erinnerten – Informationen Fritz Novotnys.
(54) Novotny XVI/2, 23. 1. 96, S. 27f.
(55) Novotny XV/B, 2. 6. 95, S. 14.
(56) IFK Nr. 24, 30. Oktober 1968.
(57) NoNB 16.
(58) IFK Nr. 23, 23. Oktober 1968, S. (2).
(59) Novotny XVI/2, 23. 1. 96, S. 28.
(60) IFK Nr. 23, 23. Oktober 1968, S. (1).
(61) IFK Nr. 24, 30. Oktober 1968, S. (2).
(62) IFK Nr. 25, 21. November 1968, S. (1).
(63) Ebd., S. (2).
(64) NoNB 18; Kraner-Brief 3. Die Aufnahmen sind nicht erhalten geblieben.
(65) NoNB 19.
(66) IFK Nr. 26, 15. Jänner 1969, S. 3.
(67) IFK Nr. 23, 23. Oktober 1968, S. (1).
(68) Novotny XVI/1/B, 23. 1. 96, S. 23.
(69) SCHWENDTER 1993, S. (4).
(70) IFK Nr. 21, 18. April 1968, S. (15). Die *67 Fragen* finden auch in der *Theorie der Subkultur* Erwähnung. Nach SCHWENDTER 1993, S. 9, wurden sie Ende 1967 zusammen mit dem Aufsatz gleichen (Buch-)Namens für eine zu gründende Projektgruppe Subkultur des SDS München formuliert. Nachdem diese Projektgruppe nicht zustande kam, versuchte Schwendter

offenbar, eine solche mittels IFK-Veröffentlichung seiner Fragen in Wien zu initiieren – diesmal mit Erfolg.

(71) SCHWENDTER 1993, S. (4).

(72) Michael Schrott im *Diagonal*-Porträt Rolf Schwendters, Ö1, 23. Mai 1998.

(73) IFK Nr. 20, 18. April 1968, S. (1).

(74) IFK Nr. 19, 8. März 1968, S. (1).

(75) IFK Nr. 52/53, Dezember 1970/Jänner 1971, S. (1).

(76) Schwendter I/A, 29. 8. 02, S. 4.

3.3.2.3. Vom Untergrund ins Rampenlicht: Die „klassische" RAU 1969–1975

3.3.2.3.1. Zwei *Masters* als Bass-Schlagzeug-Gespann

(1) Kotrba A, 12. 4. 95, S. 6a + 7a + 7b.

(2) Konzertankündigung in IFK Nr. 26, 15. Jänner 1969, S. 2, sowie IFK Nr. 27, 1. Februar 1969, S. (1).

(3) Dies bezeugt jene Konzertankündigung in IFK Nr. 26, in der die Namen Brückls und Michlmayrs noch fehlen und stattdessen Chlum und Ziembrowski genannt werden.

(4) Programmblatt zum RAU-Konzert am 1. Februar 1969.

(5) NoNB 20.

(6) Brückl 1/B, 18. 7. 95, S. 16, bestreitet, in dieser Zeit überhaupt jemals mit der RAU gejamt, geschweige denn konzertiert zu haben. Der Autor hält Novotnys Notizbuchaufzeichnungen dennoch für glaubhaft, auch, da sie von einem in Novotnys Besitz befindlichen Foto von jenem Konzert, das Brückl zusammen mit dem RAU-Leader zeigt, bestätigt werden.

(7) NoNB 21.

(8) In den IFK Nr. 21, 18. April 1968, S. (7), finden sich folgende Zeilen: *„ERSTES ÖSTERREICHISCHES JAZZ-FESTIVAL DER AVANTGARDE? Die Österreichische Jazz-Föderation plant ‚unter Umständen' im Rahmen ihres nächsten Jazzfestivals mehrere Free- und Modern-Jazz-Gruppen in- und ausländischer Herkunft in kleineren Sälen spielen zu lassen."*

(9) NoNB 22. Hinter Mallis Mitwirkung steht ein Fragezeichen, da sowohl er selbst als auch Fritz Kotrba (A, 12. 4. 95, S. 7) sich nicht daran erinnern können. Zdenek Chlum und Jerzy Ziembrowski finden sich im Programmheft, in dem auch erstmals explizit das Gründungsjahr 1965 genannt wird, angekündigt, waren dann aber doch nicht mit von der Partie – möglicherweise, weil Letzterer am selben Tag und im selben Rahmen bereits mit der *Joe Tauscher Combo* auftrat.

(10) Kotrba A, 12. 4. 95, S. 6 + 6b.

(11) Igo Sicka: *Ueberzeugend, inspiriert.* In: *Kurier*, 17. März 1969.

(12) Herbert Müller: *Ein Festival ohne Preise.* In: *Volksblatt*, 19. März 1969, S. 6.

(13) Gerhard Mayer: *Hoher Standard.* In: *Wochenpresse*, 19. März 1969, S. 26.

(14) W. G.: *Jazzfestival mit US-Aufputz.* In: *Volksstimme*, 19. März 1969.

(15) R[uediger] E[ngerth]: *Achtzehn Bands und viele Gäste.* In: *Salzburger Nachrichten*, 18. März 1969, S. 9.

(16) *8. Österreichisches Jazzfestival im Spiegel der Presse.* In: *Jazzpodium* Nr. 5/XVIII (Mai 1969), S. 171.

(17) Zitiert nach WINTER M., Nr. 19, S. 10.

(18) BARTH, S. 116.

(19) *Wiener Jazzreformer.* In: *Arbeiter-Zeitung*, 24. April 1969, S. 9.

(20) Ankündigung in IFK Nr. 32, 15. April 1969, S. 2.

(21) NoNB 23.

(22) Handschriftliche Eintragung im Kalenderbuch des Jahres 1969 des *Museums des 20. Jahrhunderts.*

(23) Claus Pack: *Dimensionen der Freiheit.* In: *Die Presse*, 28. April 1969.

(24) Vgl. Andreas Felber: *Reform Art Unit: For John Coltrane And Pablo Picasso* [CD-Rezension]. In: *Jazzpodium* Nr. 3/46. Jg. (März 1997), S. 70.

(25) Mitterbauer IV/A, 11. 3. 2001, o. T. Um welches *Zwölftonspiel* es sich genau handelte, konnte nicht eruiert werden, da Mitterbauer die Noten nicht mehr besitzt.

3.3.2.3.2. Peter Wolf, Ram Chandra Mistry und Giselher Smekal

(1) IFK Nr. 34, 15. Mai 1969, S. 3. Die Besetzung von *Detroit Free Jazz* bestand demnach neben Moye aus Art Fletcher (as, fl), Bill Hagans (ts, ss, oboe), Tom Powell (perc, fl), Robert Sklar (p) und Ron Miller (b) und somit ausschließlich aus jazzhistorisch unbekannt gebliebenen Musikern.

(2) IFK Nr. 34, 15. Mai 1969, S. (1).

(3) Novotny XVI/2, 23. 1. 96, S. 30f.

(4) *Cosmic Dreams At Play. A Guide to German Progressive & Electronic Rock.* In: http://tmachine.chat.ru/germ/E2.htm, 18. 2. 2004. Den dortigen Angaben zufolge wirkte Ziembrowski an den LPs *Get Out Of The Country* (1973/Brain 1037) und *No Compromise* (1974/Brain 1052) mit.

(5) Allen Lutins: *Guide To Classical/Indian Jazz Fusion.* http://lutins.org/indyjazz/ij-3.html, 18. 2. 2004. Es handelt sich um das Album *Hesse between Music* (Electrola 062 29546), bei dem neben Sprecher Gert Westphal u. a. Vibraphonist Tom van der Geld und Saxophonist Bobby Jones – beide damals in München ansässig – mitwirkten.

(6) Novotny III/2/A, 5. 2. 94, S. 22. NoNB 26 notiert Chlums letztes In-Erscheinung-Treten (am Tamburin!) bei einer Session mit Novotny und Kotrba im September 1969 in einem Probenkeller im XIV. Bezirk.

(7) NoNB 24.

(8) LANG 1996, S. 62.

(9) KRANER/SCHULZ, S. 83.

(10) NoNB 27.

(11) Diese Datierung erfolgt nach NoNB 28 (über einem durchgestrichenen „Oktober") und ist nicht restlos gesichert; Kraner-Brief 5 nennt das Datum 27. November.

(12) Biographische Angaben nach Novotny IV/2/B, 26. 3. 94, S. 28, dem Booklet-Text zur CD *Mu-*

sique du Monde: Ram Chandra, Sitar (Buda Records 82459-2) und dem Programmheft zu den *Euro-Avantgarde-Improvisationen*, 1.–6. März 1976.

(13) Kraner-Brief 5. Die Aufnahmen sind nicht erhalten.

(14) Novotny IV/2/B, 26. 3. 94, S. 28.

(15) Smekal 1/B, 23. 5. 95, S. 10f. Inhaltlich gleich lautend erzählte Smekal in der Ö1-Sendung *Zeit-Ton auf Wunsch* vom 27. 6. 1997 Folgendes: *„Peter Wolf fand keinen rechten Zugang zur Musik des Sitar-Virtuosen Ram Chandra Mistry. Aber in einer Pause im Studio von Peter Wolf setzte ich mich ans Klavier und hatte dann eine ziemlich intensive musikalische Kommunikation mit Ram Chandra. Ich kam damals gerade von meinem ersten Aufenthalt in Indien zurück."*

(16) Biographische Daten nach: Smekal 1/A, 23. 5. 95, S. 1ff; WIENER MUSIK-GALERIE, S. 304f; GOERTZ 1994, S. 144f; LINTZ-MAUES/TRIMMEL, S. 62; GÜNTHER 1997b, S. 1014.

(17) Smekal erinnert sich nicht explizit an die Giuffre-Trio, sondern an ein als 16-Jähriger besuchtes Konzert im *Wiener Konzerthaus,* bei dem der Pianist in die Saiten griff; all dies deutet auf Paul Bley und somit jenen denkwürdigen Trio-Auftritt hin.

(18) Smekal 1/A, 23. 5. 95, S. 3f.

(19) SMEKAL 1980, S. 88.

(20) Smekal 1/A-B, 23. 5. 95, S. 7ff. Ergänzende Informationen nach IFK Nr. 32, 15. April 1969, S. 7.

(21) Novotny VI/2/A, 17. 9. 94, S. 17.

(22) Telefongespräch des Autors mit Giselher Smekal, 6. 3. 2001. Damit sind die in GÜNTHER 1997b, S. 1014, genannten *„Auftritte"* gemeint, die aufgrund ihres eher informellen, inoffiziellen Charakters freilich nicht als Konzerte bezeichnet werden können.

(23) NOVOTNY 1969.

(24) Vgl. Kapitel 3.2.2.3.2.2.

(25) Dass es solche Pläne von Seiten der MoUJ gab, wurde in Kapitel 3.2.2.3.1 bereits angesprochen, von einer Einbindung der RAU war dort freilich nicht die Rede. Der ursprünglich für 22. November terminisierte Auftritt wurde schließlich als Doppelkonzert mit Monk realisiert.

(26) E-Mail Michael Mantlers an den Autor, 8. 3. 2000. Auch mit den Briefen selbst, von denen ihm Kopien vorgelegt wurden, konnte Mantler, obwohl dereinst von ihm selbst verfasst bzw. an ihn adressiert, nichts mehr anfangen.

(27) *Michael Snow – „Smoke and Mirrors".* http://www.mooregallery.com/Artists/Snow, 18. 2. 2004.

(28) Novotny IV/2/A, 26 . 3. 94, S. 20f.

(29) Kraner-Brief 6, von wo es in die Publikation von KRANER/SCHULZ, S. 72, übernommen wurde; NoNB 30. Später – erstmals auf dem Cover der Ende 1975 aufgenommenen LP *„Reform Art Unit"* – wurde oft fälschlich der Dezember 1969 als Aufnahmedatum angegeben.

(30) NoNB 29.

(31) Novotny IV/2/B, 26. 3. 94, S. 25

(32) Ebd., S. 24a.

(33) SMEKAL 1980, S. 90.

(34) Novotny IV/2/B, 26. 3. 94, S. 27a.

(35) Ende 1969 waren von europäischen Musikern bereits erschienen: Gunter Hampel Group: *Music From Europe* (1966/ESP 1042), Peter Lemer Quintet: *Local Colour* (1966/ESP 1057), Karel Velebny: *SHQ* (1967/ESP 1080), Nedely Elstak: *The Machine (1968*/ESP 1076) und Free Music Quintet: *Free Music 1 & 2* (1968/ESP 1083).

(36) Novotny IV/2/B, 26. 3. 94, S. 26. Vgl. WINTER M., Nr. 19, S. 11.

(37) Nur wenige Tonträger dieser Serie sind bekannt. Auf der LP-Cover-Rückseite der Neuausgabe von *ESP* 1004 *(New York Art Quartet & Imamu Amiri Baraka)* durch das italienische Label *Base Records* finden sich unter den Nummern 2000, 2001, 2003, 2004, 2006, 2007 LP-Titel, die tatsächlich erschienen sein dürften. Belegt ist im Stollman-Interview von Tom „Tornado" Klatt (im Booklet der *ESP*-CD-Reissue-Serie) auch eine LP der Rockband *Fugs* mit der Nummer *ESP* 2018.

(38) Konzertankündigung in IFK Nr. 44, 15. Jänner 1970, S. (1).

(39) Handschriftliche Eintragung im Kalenderbuch für das Jahr 1970 des *Museums des 20. Jahrhunderts.*

(40) Ruediger Engerth: *Improvisatorische Musik im Museum.* In: *Salzburger Nachrichten*, 27. Jänner 1970.

(41) Peter Baum: *Jazz im Zwanzgerhaus.* In: *Oberösterreichische Nachrichten* [Linz], 19. Jänner 1970, S. 8.

(42) Claus Pack: *Musik der Bewegtheit.* In: *Die Presse*, 21. Jänner 1970, S. 4.

(43) Claus Pack: *Museum des 20. Jahrhunderts: Lebendige Avantgarde.* In: *Die Furche*, 24. Jänner 1970.

(44) Igo Sicka: *Den Jahresbedarf gedeckt.* In: *Kurier*, 21. Jänner 1970.

(45) NoNB 36.

(46) NoNB 32.

(47) Novotny III/2/A, 5. 2. 94, S. 23.

(48) Übrige Besetzung nach WIENER JAZZBUCH, S. 48: Butch Kellem (tb), W. Lindenthal (ts), Toni Michlmayr (b), Gerhard Herrmann (dr).

(49) Manfred Ergott/Herbert Höpfl/Joe Remick: *Karl Ratzer. Saturn kehrt zurück.* In: *Concerto Magazin* Nr. 1, Februar/März 1997, S. 20–23.

(50) Wolf war an folgenden Zappa-Alben beteiligt: *Joe's Garage, Act I – Act III* (1979), *Sheik Yerbouti* (1979), *Shut Up 'n' Play Your Guitar* (1981) und *Tinsel Town Rebellion* (1981/alle CBS).

(51) Giselher Smekal: *Suche nach Neuem.* In: *anstoss*, Heft 2/8. Jg. (Februar 1970), und Giselher Smekal: *Spontane Synthesen aus allen Tonsystemen.* In: *Neue Musikzeitung* [Regensburg-München: Bosse Verlag], April/Mai 1970. Letzterer Artikel stellt einen beinahe identischen Zweitabdruck des *anstoss*-Textes dar, erweitert nur durch einen allgemein gehaltenen Vorspann.

(52) Handschriftliche Eintragung im Kalenderbuch für das Jahr 1970 des *Museums des 20. Jahrhunderts*.

(53) C[laus] P[ack]: *Music in Progress*. In: *Die Presse*, 10. März 1970.

(54) NoNB 35; Kraner-Brief 7.

(55) Novotny V/A, 31. 8. 94, S. 7.

3.3.2.3.3. Das multistilistische LP-Debüt: *Darjeeling*

(1) Novotny IV/1, 26. 3. 94, S. 2, und XVII/A, 13. 2. 98, S. 1.

(2) Novotny XVII/A, 13. 2. 98, S. 1.

(3) Mitterbauer I/2/A, 31. 3. 95, S. 16ff.

(4) Smekal 1/B, 23. 5. 95, S. 11ff.

(5) Novotny IV/3/A, 26. 3. 94, S. 31a.

(6) So der geplante Titel laut „Kraner-Brief". Demnach sollte dieses Buch Besprechungen der wichtigsten Avantgarde-Jazz-LPs seit Lennie Tristano, ein Kapitel über orientalische Musik von Ram Chandra sowie zwei oder drei Beiträge von Komponisten europäischer neuer Musik enthalten. Laut einem Artikel Heinz Czadeks (*Avant-garde Jazz in Vienna*. In: *Jazz Forum* [Warschau/PL] No. 12 [2/1971]; p. 12–14) lautete der Titel der *„Enzyklopädie"* auf *„Improvised Music in the World"*.

(7) Novotny VI/2/A, 17. 9. 94, S. 15.

(8) Vgl. Andreas Felber: *Reform Art Unit: Darjeeling / Impressions* [CD-Rezension]. In: *Jazzpodium* Nr. 4/48. Jg. (April 1999), S. 80.

(9) Novotny V/A, 31. 8. 94, S. 5.

(10) Vgl. Heinz Czadek: *Avant-garde Jazz in Vienna*. In: *Jazz Forum* [Warschau/PL] No. 12 (2/1971); p. 12–14.

(11) Die *Yen Goku*-Partitur findet sich in UMWELT-DESIGN wiedergegeben. Vgl. Kapitel 5.2.

(12) Smekal 1/B, 23. 5. 95, S. 13f.

(13) Mitterbauer I/2/A, 31. 3. 95, S. 20f.

(14) LP *Jazz Meets India* (MPS CRM 646).

(15) Ruediger Engerth: *Arena und Gegenarena*. In: *Salzburger Nachrichten*, 25. Juni 1970.

(16) Claus Pack: *Improvisationsgruppen*. In: *Die Presse*, 9. Juni 1970.

(17) Claus Pack: *Avantgarde in Wien*. In: *Jazzpodium* Nr. 8/XIX (August 1970), S. 282–283.

(18) P. H.: *„Arena 70"-Blitzlichter*. In: *Kronen-Zeitung*, 10. Juni 1970.

(19) K[arl] H[einz] R[oschitz]: *Eurasia-Unit*. In: *Kurier*, 11. Juni 1970.

(20) Karlheinz Roschitz' vollständiges Zitat: *„Die musikalischen Highlights sind hier im Hintergrund gestanden, gemessen an den Qualitäten des Theaters. Dennoch: Die* Reform Art Unit *mit Ram Chandra Mistry ist ganz ausgezeichnet gewesen, hat für das Wiener Publikum eine kleine Sensation geboten, insofern, als die Vermittlung zwischen Europäischem und Asiatischem hier sehr wichtig waren."* Die weiteren Höhepunkte wären für ihn *Grundlose Harmonien* mit dem Ensemble *Die Fremden* und Kahowez und Schmidinger gewesen, die neue Wege des Musiktheaters vorgezeigt hätten. Davor und danach werden

das Ensemble *The Combine* mit dem Polit-Musical *Stomp*, Lesungen von Alfred Kolleritsch und Gunter Falk, Kahowez und Schmidinger bzw. Gerhard Rühm, Erwin Piplits' Puppentheater, Robert Schindel, Brigitte Fontaine u. a. gezeigt. Eine Videokopie von *Arena 70/1 – Modell für ein Open House* befindet sich unter der Signatur Z/VH/0021147 im Fernseharchiv des ORF am Wiener Küniglberg. Der vermutlich letzte Sendetermin war der 19. 2. 1972 (22.25 Uhr, FS 2).

(21) GÜNTHER 1997b, S. 1015, datiert die Uraufführung von *The Bird of the Iron Feather* irrtümlich auf April 1971. Die Version vom Arkadenhofkonzert 1970 hat mit der sechsteiligen Smekal-„Komposition", die sich – wie angegeben – auf der LP *Vienna Jazz Avantgarde* befindet, nur den Namen gemein.

(22) Wolfgang Kos: *Jazz im Rathaus*. In: *Die Presse*, 29./30. August 1970.

(23) Peter Baum: *Neue Wiener Jazz-Szene*. In: *Oberösterreichische Nachrichten* [Linz], 29. August 1970, S. 8.

(24) F. H. W.: *Eine wirre Mischung*. In: *Volksstimme*, 30. August 1970.

(25) G. R.: *„Jazz" zum Abgewöhnen*. In: *Volksblatt*, 28. August 1970.

(26) Igo Sicka: *Ohrenschmaus und Ohrenpein*. In: *Kurier*, 31. August 1970.

(27) Peter Hirsch: *Die „Rathaus-Mischung"*. In: *Kronen-Zeitung*, 28. August 1970.

(28) WIENER JAZZBUCH, S. 33f.

(29) Austria: *Reform Art Unit combines European and Asiatic music*. In: *Jazz Forum* [Warschau/PL] No. 10 (4/1970); p. 11.

(30) In: *Jazzpodium* Nr. 1/XX (Januar 1971).

(31) IFK Nr. 52/53 (Dezember 1970/Jänner 1971), S. (2). Die Radiosendungen sind auf einem Tonband erhalten, das sich als Leihgabe Walter Mallis in der *Österreichischen Phonothek* befindet und das primär das *Masters*-Konzert vom 22. 11. 1968 enthält.

(32) NoNB 52.

(33) Claus Pack: *Monk, Coltrane, Reform Art Unit*. In: *Die Presse*, 13./14. Februar 1971.

(34) Igo Sicka: *Auf dem Plattenteller serviert: Totale Improvisation*. In: *Kurier*, 22. Februar 1971.

(35) Ruediger Engerth: *Sitar und Free Jazz*. In: *Salzburger Nachrichten*, 13. März 1971.

(36) Ruediger Engerth: *Reform Art Unit: Darjeeling* [LP-Rezension]. In: *Jazzpodium* Nr. 4/XX (April 1971), S. 150f.

(37) [Günther] Poidinger: *die runde rille*. In: *Arbeiter-Zeitung*, 14. Februar 1971.

(38) Harry Königstedt: *Reform Art Unit: Neue Platte: „Darjeeling"*. In: *Echo*, 27. Februar 1971.

(39) Heinz Czadek: *Avantgarde*. In: *anstoss*, 1971, S. 40.

(40) S.: *„Darjeeling"*. In: *Kärntner Tageszeitung* [Klagenfurt], 27. März 1971.

(41) Rubrik *Jazz im Funk*. In: *Jazzpodium* Nr. 3/XX (März 1971).

(42) Novotny IV/3/A, 26. 3. 94, S. 32f. Eine erste Nachfrage des Autors im Oktober 1996 ergab kein Resultat, erst als er im Besitz Novotnys befindliche Schreiben von *WM Produktion*, datiert mit 28. 8. und 1. 9. 1972, vorlegte, in denen dem RAU-Leader ein *„Lizenzvorschuss"* von *„Polydor, Japan"* gutgeschrieben wurde bzw. sich eine *„Abrechnung über die Lizenzeingänge DARJEELING/Japan"* fand, konnte die Firma (nach eigenen Gegenrecherchen) be-

stätigen, dass es diese Lizenz-LP-Produktion gegeben hat (Telefonat mit Fr. Kirchsteiner/*WM Produktion*, 6. 3. 2001).

(43) Laut einer telefonischen Mitteilung von Fritz Novotny am 23. 10. 96 hatte er selbst *Darjeeling* an Don Cherry geschickt. Als dieser Anfang der 70er Jahre in London den Bassisten Albert Misak *(Geduldig & Thimann, Les Sabres)* getroffen hätte, habe er ihn gefragt, ob er der Bassist jener LP sei, die ihm so gut gefalle.

3.3.2.3.4. Die RAU auf eigenen Wegen: Ossiach 1971

(1) VOGEL, S. 41f.

(2) Koglmann I/1, 13. 3. 97, S. 9f.

(3) Laut SMEKAL 1980, S. 90, beinhaltete das Konzept von *The B-Event* auch eine Tonbandzuspielung. In GÜNTHER 1997b, S. 1015, wird die Komposition offenbar in einer Verwechslung *The Bird of the Iron Feather* benannt, die sich auch auf der LP *Vienna Jazz Avantgarde* befände. Fritz Novotny VI/2/A, 17. 9. 94, S. 16, erinnert sich an ein *Eroica*-Zitat Smekals im ersten Teil.

(4) R[uediger] E[ngerth]: *Free Jazz zu Ehren Beethovens.* In: *Salzburger Nachrichten*, 13. April 1971.

(5) Peter Baum: *Außenseiter der Wiener Musikszene.* In: *Oberösterreichische Nachrichten* [Linz], 9. April 1971, S. 8.

(6) Nachdem aufgrund des großen Besucherandrangs zum *Pink Floyd*-Konzert Flurschäden entstanden waren, musste das Festival 1972 nach Viktring verlegt werden, wo es zweimal stattfand.

(7) Programmheft zum *3. Internationalen Musikforum Ossiachersee*, S. 10.

(8) Ossiach am Wochenende. In: *Volkszeitung* (Klagenfurt), 3. Juli 1971.

(9) Vgl. die Barre-Phillips-LPs *Mountainscapes* (1976/ECM 1476) und *Three Day Moon* (1978/ECM 1123) bzw. LINTZ-MAUES/TRIMMEL, S. 44.

(10) NoNB 63–71.

(11) GH.: *Ausklang mit „The Trio meets the Sextet".* In: *Kleine Zeitung Klagenfurt*, 6. Juli 1971.

(12) Peter Baum: *Österreichs vitalstes Musik-Festival.* In: *Oberösterreichische Nachrichten* [Linz], 10. Juli 1971.

(13) Hubert Schatzl/Walter Vogel: *(...) was swingt, ist gut.* In: *Arbeiter-Zeitung*, 17. Juli 1971. Ausschnitthaft auch in: VOGEL, S. 42.

(14) Wolfgang Kos: *Die Diskussionsbeiträge bestanden aus Musik.* In: *Die Presse*, 7. Juli 1971.

(15) Ulrich Olshausen: *Ossiach.* In: *Jazzpodium* Nr. 8/XX (August 1971), S. 290–292.

(16) Rubrik *Swinging News*: *Austria*: *Zawinuls Weather Report At Ossiach.* In: *Jazz Forum* [Warschau/PL] No. 13/14 (3–4/1971); p. 21.

(17) Vgl. *Ossiach live – 3 record set* (BASF 49 21119-3/1–3). Ein Grund für die Nichtberücksichtigung der RAU könnte zudem sein, dass die ORF-Aufnahmen vom Konzert am 3. Juli aufgrund eines technischen Gebrechens wieder gelöscht wurden (so erinnert sich Novotny).

(18) Der Film wurde am 24. Oktober 1971 um 21.30 Uhr in ORF FS 2 gesendet, die RAU trat darin trotz expliziter Ankündigung (z. B. im *Sonntags-Kurier*) laut Novotny nicht in Erscheinung.
(19) NoNB 59.
(20) NoNB 33 bzw. 37.
(21) NoNB 39–43.
(22) NoNB 45. Demnach datiert Peter Wolfs vorerst letzte Sessionteilnahme vom 5. September 1970. NoNB 55 indiziert eine allerletzte *Künstlerhaus*-Präsenz des Pianisten am 23. April 1971, freilich am Schlagzeug (!).
(23) Daten aus dem Programmheft zu den *Euro-Avantgarde-Improvisationen, Z-Club*, Wien, 1.–6. März 1976.
(24) BERNARD, S. 26.
(25) NoNB 49-61.

3.3.2.3.5. *Vienna Jazz Avantgarde*

(1) Heinz Czadek: *Avant-garde Jazz in Vienna*. In: *Jazz Forum* [Warschau/PL] No. 12 (2/1971); p. 12–14.
(2) NoNB 72.
(3) LANG 1986, S. 27.
(4) Rubrik *Jazz News*. In: *Jazzpodium* Nr. 9/XX (September 1971).
(5) Novotny VI/2/B, 17. 9. 94, S. 25.
(6) Novotny VI/2/A, 17. 9. 94, S. 15.
(7) [Günther] Poidinger: *hi-fi: Vienna Jazz Avantgarde* [LP-Rezension]. In: *Arbeiter-Zeitung*, 20. Februar 1972, S. 6.
(8) L[othar] F[ischmann]: *Wiener Impressionen*. In: *anstoss*, März 1972.
(9) Peter Baum: *Jazz-Avantgarde im TV*. In: *Oberösterreichische Nachrichten* [Linz], 24. Oktober 1972.
(10) Werner Panke: *Handwerkskiste voll lyrischer Fäden*. In: *Neue Musikzeitung* [München], Juni/Juli 1973.
(11) Rubrik *Jazz News*. In: *Jazzpodium* Nr. 3/XXI (März 1972).

3.3.2.3.6. Der Fernseh-Workshop mit Carla Bley und Michael Mantler

(1) Austria: *Reform Art Unit combines European and Asiatic music*. In: *Jazz Forum* [Warschau/PL] No. 10 (4/1970); p. 11.
(2) [Günther Poidinger:] *„Workshop"-Dinge*. In: *Arbeiter-Zeitung*, 10. November 1971.
(3) Novotny V/B, 31. 8. 94, S. 17.
(4) Mitterbauer I/2/A, 31. 3. 95, S. 18ff.
(5) Novotny VI/2/A, 17. 9. 94, S. 18.
(6) [Günther Poidinger:] *Skandal beim TV-Workshop des ORF*. In: *Arbeiter-Zeitung*, 22. Jänner 1972.
(7) Novotny V/A, 31. 8. 94, S. 11.

(8) Eine Videokopie der Sendung befindet sich unter der Signatur Z/VH/0002081 im FS-Archiv des ORF-Zentrums am Wiener Küniglberg.

(9) Titel und Informationen über das Tonband aus einem Telefongespräch mit Giselher Smekal, 6. 3. 2001.

(10) Peter Baum: *Jazz-Avantgarde im TV.* In: *Oberösterreichische Nachrichten* [Linz], 24. Oktober 1972.

(11) Walter Vogel: *popcorns* [Kolumne]. In: *Neue Kronen-Zeitung*, 25. Oktober 1972.

(12) *Günther Schifter, der ORF-Vollblut-Jazzer.* In: *Neue Zeit* [Graz], 25. Oktober 1972.

(13) *Heute im TV: Jazz-Workshop.* In: *Kärntner Tageszeitung* [Klagenfurt], 25. Oktober 1972.

(14) Claus Pack: *Die Wiener Reform Art Unit.* In: *Jazzpodium* Nr. 3/XXI (März 1972).

(15) *Austria: TV Jazz Workshop 1972.* In: *Jazz Forum* [Warschau/PL] No. 17 (June 1972); p. 21. Die dort enthaltene Information, die Workshop-Sendung wäre bereits am 20. April 1972 ausgestrahlt worden, dürfte schlicht falsch sein. Darauf, dass es zwei Sendungen gegeben hätte, gibt es keinen Hinweis in den Medien.

(16) Lothar Fischmann: *Freier Jazz aus Wien.* In: *Arbeiter-Zeitung*, 12. Februar 1972, Wochenendbeilage, S. III.

(17) L[othar] F[ischmann]: *Jazzbrücke.* In: *anstoss*, Februar 1972, S. 23.

(18) *JCOA Records*-Katalog vom Mai 1972.

3.3.2.3.7. Die ersten Auslandsgastspiele: Ljubljana 1972 und Altena 1973

(1) Auch Toni Michlmayr war damals mit von der Partie. Vgl. die LP/CD *Ben Webster Live in Vienna 1972* (RST-Records 9032933 [LP] bzw. 91529 [CD]).

(2) LANG 1986. S. 27.

(3) Novotny V/A, 31. 8. 94, S. 10a.

(4) NoNB 93.

(5) Novotny V/A, 31. 8. 94, S. 10a.

(6) *Ljubljana.* In: *Jazzpodium* Nr. 7/XXI (Juli 1972).

(7) Andrzej Brzeski: *Ljubljana '72.* In: *Jazz Forum* [Warschau/PL] No. 19 (October 1972); p. 71f.

(8) Siehe GÜNTHER 1997b, S. 566.

(9) GH.: *Überholungsbedürftig.* In: *Kleine Zeitung Klagenfurt*, 14. Juni 1972.

(10) Rezensionen mit RAU-Erwähnung in: *Kleine Zeitung* [Graz], 16. Juni 1972; *Kärntner Tageszeitung* [Klagenfurt], 14. Juni 1972; *Kärntner Landeszeitung* [Klagenfurt], 23. Juni 1972.

(11) Interview des Autors mit Wolfgang Puschnig am 26. Jänner 1999 (2/B, S. 17); das Gespräch wurde auszugsweise veröffentlicht als *Wolfgang Puschnig – Kärntner Kosmopolit.* In: *Jazzpodium* Nr. 5/48. Jg (Mai 1999), S. 30–32.

(12) Claus Pack: *Wiener Jazz-Avantgarde.* In: *Die Presse*, 25./26. November 1972.

(13) Anneliese Rieder: *Revue der alten und jungen Avantgarde.* In: *Arbeiter-Zeitung*, 1. Dezember 1972.

(14) Meinhard Rüdenauer: *Tummelplatz für fördernswerte Kunst.* In: *Oberösterreichische Nachrichten* [Linz], 1. Dezember 1972.

(15) F. K.: *Arbeitsproben.* In: *Volksstimme*, 12. Jänner 1973.

(16) *Free-Jazz-Festival.* In: *profil* Nr. 9/7. Jg (24. Februar 1976).

(17) Als Hinweis darauf mag der Umstand gesehen werden, dass das *Jeunesse*-Programmheft sowohl für das Wiener als auch das Innsbrucker Konzert gedruckt worden war.

(18) Rubrik *Jazz News.* In: *Jazzpodium* Nr. 2/XXII (Februar 1973).

(19) NoNB 91.

(20) NoNB 99.

(21) NoNB 100.

(22) Peter Rudolv: *Altena: Jazz-Meeting kein Star-Treffen.* In: *Jazzpodium* Nr. 10/XXII (Oktober 1973), S. 22.

(23) Novotny VII/2/B, 15. 10. 94, S. 43.

(24) Traindl 1/A, 23. 6. 2000, S. 4. Abgedruckt auch in: *Wien–Paris und zurück: Die wenig bekannten Frankreich-Umtriebe des Josef Traindl.* In: *Jazzlive* Nr. 128/2000, S. 11.

3.3.2.3.8. *„Geräusche aus Natur und Technik"* – Exkurs zu Fritz Novotnys musikalischer Philosophie

(1) *Jetztmusik. Kritische Betrachtung von Fritz Novotny.* In: *Jazzpodium* Nr. 3/XXII (März 1973), S. 19.

(2) Novotny VI/1 & VI/2/B, 17. 9. 94, S. 11 bzw. 26f.

(3) Zitiert nach WINTER M, Nr. 20, S. 14.

(4) Novotny VII/1/A, 15. 10. 94, S. 2ff.

3.3.2.3.9. 1973–1975: Ein *Musikprotokoll*-Auftritt und viele, viele Sessions – Günther Rabl

(1) Mitterbauer I/2/A, 31. 3. 95, S. 22.

(2) NoNB 101–103.

(3) NoNB 104.

(4) NoNB 105–115.

(5) Angela Berann spielte als Schlagzeugerin und Percussionistin u. a. bei *Acid*, den *Schmetterlingen*, Hansi Lang und Dana Gillespie, war aber – an der Sitar – auch an LP-Einspielungen Werner Pirchners beteiligt und veröffentlichte 1997 unter eigenem Namen die groovige, popjazzig angehauchte Percussion-CD *Groovy Womann* (Extraplatte 289-2). Siehe http://www.sra.at/persons/248/11256.htm, 18. 2. 2004.

(6) NoNB 116–131.

(7) NoNB 132–141.

(8) Novotny V/B, 31. 8. 94, S. 18.

(9) Rubrik *Jazz News.* In: *Jazzpodium* Nr. 9/XXIII (September 1974). Eine beinahe wortgleiche Nachricht wurde am 23. September 1974 im Linzer *Tagblatt* abgedruckt.

(10) Dafür spricht, dass in Novotnys Aufzeichnungen kein Ereignis in der im *Jazzpodium* ge-

nannten Besetzung Chandra/Karl Anton Fleck (!)/Kotrba/Malli/Michlmayr/Mitterbauer/Novotny/Smekal angeführt ist und diese Besetzung beinahe mit jener identisch war, die für Graz angekündigt wurde.

(11) Michael Ortner: *Ein Aufbruch zu neuen Erfahrungen.* In: *Vorarlberger Nachrichten* [Bregenz], 7. Oktober 1974.

(12) Barry: *Eine bunte Stilmixtur.* In: *Vorarlberger Tageszeitung* [Bregenz], 7. Oktober 1974.

(13) Novotny V/A, 31. 8. 94, S. 9a.

(14) *Viel Hektik und manch Einwand.* In: *Wahrheit* [Graz], 15. Oktober 1974.

(15) O. G. Klein: *Optimaler Einblick.* In: *Neue Kronen-Zeitung,* Ausgabe für die Steiermark [Graz], 14. Oktober 1974, S. 13.

(16) Christian Michelides: *Ein Marathon im „Musikprotokoll".* In: *Süd-Ost-Tagespost* [Graz], 15. Oktober 1974, S. 8.

(17) Frido Hütter: *Risiko nicht sehr gefragt.* In: *Kleine Zeitung* [Graz], 15. Oktober 1974.

(18) Das Datum findet sich auf einer Kassette mit dem Mitschnitt des Konzerts. Bruno Liberda erinnerte sich in E-Mails an den Autor vom 19. und 21. 2. 2001 daran, an einem Konzert im *Z-Club* partizipiert zu haben, will dort freilich nur ein Klavier betätigt haben.

(19) GOERTZ 1994, S. 90, und GÜNTHER 1997b, S. 674f.

(20) Novotny VII/1/B, 15. 10. 94, S. 29f.

(21) Bruno Liberda in einem E-Mail an den Autor, 19. 2. 2001.

(22) Bruno Liberda in einem E-Mail an den Autor, 21. 2. 2001.

(23) Biographische Daten nach LINTZ-MAUES/TRIMMEL, S. 57, und GÜNTHER 1997b, S. 866f.

(24) Siehe *Sammlung Raiffeisen-Landesbank Tirol: Helmut C. Degn.* http://www.rlb-arts.at/portrait/helmutdegn, 18. 2. 2004.

(25) Laut Novotny datiert der erste *Baumann*-Mitschnitt mit Rabl und Degn vom 20. März 1975; Novotny VII/2/A, 15. 10. 94, S. 32.

(26) In Novotnys Besitz finden sich Session-Mitschnitte vom 8. bzw. 15. Juli 1975, es dürften die letzten Termine mit Degn gewesen sein.

3.3.2.4. Einzug der Postmoderne: Die *Three Motions*-Zeit 1975–1985

3.3.2.4.1. Paul Fields und die LP *„Reform Art Unit"*

(1) Biographische Informationen nach LANG 1996, S. 19, und Fields I/A, 27. 4. 95, S. 1ff.

(2) LANG 1996, S. 19, schreibt, Fields habe die Verlagstätigkeit erst nach einem 3-jährigen HAK-Besuch begonnen. Den direkt erinterviewten Informationen kommt hier allerdings Priorität zu.

(3) Fields I/A, 27. 4. 95, S. 2ff.

(4) Ebd., S. 5f.

(5) LANG 1986, S. 195.

(6) Fields I/A, 27. 4. 95, S. 9.

(7) Ebd., S. 11.

(8) Auf seiner Homepage hat Paul Fields 20 (!) verschiedene, von ihm geleitete Ensembles aufgelistet. Siehe http://www.fields.at, 19. 2. 2004.
(9) Fields I/A, 27. 4. 95, S. 11f.
(10) Ebd., S. 13.
(11) Novotny VII/2/A, 15. 10. 94, S. 41.
(12) Novotny VIII/1/B, 14. 12. 94, S. 16.
(13) Ebd., S. 8f. Eduard Frischauf war u. a. für die Musikerfotos auf dem *Darjeeling*-Cover verantwortlich.
(14) Ebd., S. 11.
(15) Ebd., VIII/2/A, S. 16.
(16) Vollständiger Titel: *Gewisse kristallinische Gebilde, über die eine pathetische Lava letzten Endes nichts vermag*. Manfred Schoof verdankt ihn dem Untertitel einer Zeichnung Paul Klees. Enthalten auf der LP *Wergo Jazz* des Manfred-Schoof-Quintetts (Wergo 80003). Vgl. JOST 1987, S. 75 und 435. KUMPF, Anhang, Abb. 28, enthält die graphische Partitur des Schoof-Stücks.
(17) Novotny VIII/1/B, 14. 12. 94, S. 12f.
(18) Gösta Neuwirths *Streichquartett* ist auf einer unverkäuflichen Dokumentationsplatte des ORF (ORF 0120184) enthalten.
(19) *Free-Jazz-Festival*. In: *profil* Nr. 9/7. Jg., 24. Februar 1976. Fälschlich wird hier *„Reform Art Unit"* als vierte RAU-LP bezeichnet.
(20) Rubrik *Jazz News*. In: *Jazzpodium* Nr. 3/XXV (März 1976). Auch hier wird *„Reform Art Unit"* inkorrekt als vierte RAU-LP bezeichnet.
(21) *Reform Art Unit* [Werbeeinschaltung]. In: *Jazz Forum* [Warschau/PL] No. 42 (4/1976); p. 14.
(22) Milo Fine: *Reform Art Unit* [LP-Rezension]. In: *Jazz Forum* [Warschau/PL] No. 46 (2/1977), deutschsprachige Ausgabe; S. 66.
(23) Günter Buhles: *Reform Art Unit* [LP-Rezension]. In: *Jazzpodium* Nr. 5/XXV (Mai 1976); S. 37.
(24) Carl Brauer: *Reform Art Unit* [LP-Rezension]. In: *Cadence* [Redwood, N. Y./ USA] Vol. 2, No. 8 (April 1977); p. 39.
(25) [Günther] P[oidinger]: *Reform Art Unit* [LP-Rezension]. In: *Arbeiter-Zeitung*, 28. März 1976.
(26) Wolfgang Danzmayr: *Reform Art Unit* [LP-Rezension]. In: *experimenta – Wiener Zeitschrift für experimentelle Musik und Musikkommunikation* 3/1976.

3.3.2.4.2. Das Festival *Euro-Avantgarde-Improvisationen* und die Gründung von *Three Motions*

(1) Novotny VII/2/A, 15. 10. 94, S. 41f.
(2) Programm zum Festival *Euro-Avantgarde-Improvisationen* im *Z-Club* vom 1.–6. März 1976.
(3) Novotny VII/2/B, 15. 10. 94, S. 44.
(4) Vgl. *Hie Logan – Da Ayler. Gespräch um das New Thing*. In: *Jazzpodium* Nr. 7/XIV (Juli 1965), S. 172–174.
(5) Novotny VII/2/B, 15. 10. 94, S. 44f (entsch.).

(6) Stücktitel nach Ruediger Engerth/Peter Kaizar: *Euro-Avantgarde-Improvisationen. Free Jazz Festival in Wien.* In: *Jazzpodium* Nr. 5/XXV (Mai 1976), S. 22f.

(7) *Zweimal Free Jazz.* In: *Arbeiter-Zeitung*, 24. Februar 1976.

(8) *Sechstagewettspiel.* In: *Neue Kronen-Zeitung*, 12. Februar 1976.

(9) *Free Jazz Festival in Wien.* In: *Kurier*, 12. Februar 1976.

(10) *Austro-Pop-News.* In: *Volkszeitung* [Klagenfurt], 14. Februar 1976.

(11) *Free-Jazz-Festival.* In: *profil* Nr. 9/7. Jg. (24. Februar 1976).

(12) Rubrik *Jazz News*: *Free Jazz & Improvisations-Festival in Wien.* In: *Jazzpodium* Nr. 3/XXV (März 1976).

(13) Ruediger Engerth/Peter Kaizar: *Euro-Avantgarde-Improvisationen. Free Jazz Festival in Wien.* In: *Jazzpodium* Nr. 5/XXV (Mai 1976), S. 22f.

(14) Ruediger Engerth: *Alte Gestaltungsprinzipien überwunden.* In: *Salzburger Nachrichten*, 10. März 1976, S. 7.

(15) Novotny VII/2/B, 15. 10. 94, S. 46.

(16) *Aktivitäten der Wiener Jazz-Avantgarde. Kurse, Seminare und Filme.* In: *Volkszeitung* [Klagenfurt], 21. August 1976.

(17) Novotny VIII/2/B, 14. 12. 94, S. 18.

(18) Novotny VII/2/B, 15. 10. 94, S. 47.

(19) Programmbuch zum Festival *Szene der Jugend 78*, veranstaltet vom *Club 2000* vom 13. Juli bis 18. August 1978 in Salzburg; S. 144.

(20) Biographische Informationen: Covertext der *Together*-LP *Jazz Latin & Swing* (1981/Music Pool Austria MPA 111); Novotny VII/2/B, 15. 10. 94, S. 48 & 50; Programmbuch zum Festival *Szene der Jugend 78*, veranstaltet vom *Club 2000* vom 13. Juli bis 18. August 1978 in Salzburg; S. 144; SR-Archiv, http://www.sra.at/persons/152/12952.htm, 19. 2. 2004.

(21) Mit dem *Clemencic Consort* wirkte Schiefer u. a. an der Einspielung der *Carmina Burana* (1974/Harmonia Mundi 90335) und von Liedern von *Hans Sachs – Meistersinger* (1994/Stradivarius 33361) mit.

(22) Schiefer war an der *Together*-LP *Jazz Latin & Swing* (1981/Music Pool Austria MPA 111) beteiligt, ist heute aber nicht mehr Mitglied der Gruppe. Im Februar 1998 präsentierte er im *Jazzland* seine eigene Gruppe *Schiefer-gnügen* mit Sohn Helmut (Percussion). Siehe http://www.jazzland.at/heim_mus.htm, 19. 2. 2004.

(23) BERNARD, S. 27–31.

(24) Toni Stricker: *Brot und Wein – Tarockanische Tänze* (1979/OK Records CD 78.23576) bzw. *Ernte* (1981/ OK Records CD 78.23577); auf ersterer Platte ist auch Paul Fields mit von der Partie.

(25) Novotny VII/2/B, 15. 10. 94, S. 48, und II/2/B, 13. 1. 94, S. 17.

(26) Novotny VII/2/B, 15. 10. 94, S. 50f.

(27) Stücktitel nach den Angaben auf der Hülle der in Novotnys Besitz befindlichen MC.

(28) Fields' Saxophon findet sich auf der MC-Hülle angegeben, ist aber nicht zu hören.

(29) Fields II/2/A, 2. 5. 95, S. 11. Auch Cecil Taylor dürfte damals zugegen gewesen sein: Die –

nicht ganz gesicherte – Datierung von Fields' Moosham-Aufenthalt erfolgte nach BUHOLZER/ROSENTHAL/WILMER, S. 160. Fields/Rabl sind auf der in Moosham mitgeschnittenen Doppel-LP *Nachricht vom Lande* (Brain 0810) nicht vertreten.

(30) Novotny VII/2/B, 15. 10. 94, S. 54.

(31) Novotny VII/2/B und VII/3/A, 15. 10. 94, S. 54; VIII/2/A, 14. 12. 94, S. 18ff.

(32) Joachim Blume/Fritz Novotny: *Freie Musik – Gebundene Musik*. In: MOLDEN, S. 340.

(33) Ebd., S. 344.

(34) Ebd., S. 341.

(35) Nach: *Exstar auf Abwegen*. In: *Salzburger Volkszeitung*, 13. September 1976.

(36) Novotny VII/2/B, 15. 10. 94, S. 52f.

(37) *Exstar auf Abwegen*. In: *Salzburger Volkszeitung*, 13. September 1976.

(38) *Kunst in Alpbach: „Skizze", Ausstellung, Free Music*. In: *Neue Tiroler Zeitung* [Innsbruck], 26. August 1976.

(39) *Nach dem „Simpl" – Avantgarde*. In: *Arbeiter-Zeitung*, 13. September 1976.

(40) *Aktive Jazz-Avantgarde*. In: *Volksstimme*, 25. August 1976.

(41) *Die Naschold macht in Avantgarde*. In: *Neues Volksblatt* [Linz], 13. September 1976.

(42) Eine Videokopie der Sendung *Kontrapunkte* vom 13. 9. 1976, die außer Novotnys *Bewegungen* noch den Tod von Lotte Lehmann und Alban Bergs Nachlass thematisierte sowie Vorführungen des 24-jährigen Geigers Thomas Christian, des *London Contemporary Dance Theatre* von Robert Cohen und ein Interview mit Dimiter Christoff, dem neuen Generalsekretär des UNESCO-Musikrats, bot, findet sich unter der Signatur Z/VH/0014810 im Fernseharchiv des ORF am Wiener Küniglberg.

(43) Ankündigung in *Aktive Jazz-Avantgarde*. In: *Volksstimme*, 25. August 1976, und *Aktivitäten der Wiener Jazz-Avantgarde. Kurse, Seminare und Filme*. In: *Volkszeitung* [Klagenfurt], 21. August 1976.

(44) *Friedrich Gulda spielt Landschaft mit Pianist. Tonbandkompositionen von Günther Rabl* (1988/Amadeo 427 090-2).

(45) Weitere CD-Produktionen Rabls: *Styx – Absolute Musik* (1988/Absolute Music Production 003); *Farewell Tempered Piano* (Auftragswerk für eine Klanginstallation im Österreich-Pavillon der *EXPO '92* in Sevilla/Amadeo 437 041-2); *Odyssee* (1992/Amadeo 437 042-2); *Am Limes – Elektroakustische Musik aus Oberösterreich* [Sampler] (1992/IGNM-OÖ CD 003).

(46) Informationen aus dem Booklettext zur obigen CD *Am Limes*; S. (3), sowie nach LINTZ-MAUES/TRIMMEL, S. 57, und GÜNTHER 1997b, S. 866f.

3.3.2.4.3. Die Jahre 1977 bis 1980: LPs mit Horst Brückl, Clifford Thornton und Anthony Braxton und zwei Gastspiele beim Jazzfestival Wiesen

(1) Fritz Novotny: Text ohne Titel im Programmheft zum 1. *Jeunesses musicales*-Konzert des Zyklus XIII am 23. Jänner 1977.

(2) Schon in Kapitel 3.3.2.1 wurde veranschaulicht, dass bei Malli frühestens 1958, bei Novotny aber erst Mitte der 60er Jahre das anarchisch-nonchalante Herumprobieren in systemati-

sches „Improvisieren" überführt wurde. Immerhin relativierte der RAU-Leader sein Postulat des jazzhistorischen Primats mit der Angabe, dass es *„neben Wien und Graz auch in Prag, Kopenhagen, Paris und Warschau Jazz-Avantgarde gab"*. (Ebd.)

(3) Ebd.

(4) F[ranz] M[anola]: *Free Jazz made in Austria.* In: *Die Presse*, 22./23. Jänner 1977.

(5) Ruediger Engerth: *Zwanzig Jahre „Freier Jazz" in Wien.* In: *Salzburger Nachrichten*, 25. Jänner 1977.

(6) MR: *FREE JAZZ wienerischer Provenienz.* In: *Neue Kronen-Zeitung*, 26. Jänner 1977.

(7) Eduard C. Heinisch: *Sesseleien* (Kolumne *Kontrapunkte*). In: *Neue Kronen-Zeitung*, Ausgabe für Oberösterreich [Linz], 15. September 1977.

(8) K.: *Dreiklang aus Bild, Wort und Musik.* In: *Oberösterreichisches Tagblatt* [Linz], 14. September 1977.

(9) Novotny VII/3/A, 15. 10. 94, S. 57f.

(10) Malli III/2/A, 1. 5. 95, S. 8. Das Datum findet sich auf dem Autograph verzeichnet.

(11) Ebd., S. 7f.

(12) F[ranz] M[anola]: *Avantgarde und Zwiebelsuppe.* In: *Die Presse*, 24./25. September 1977.

(13) SMEKAL 1980, S. 91. In GÜNTHER 1997b, S. 1015, wird die Uraufführung von Smekals Komposition *Pannonia* vermutlich irrtümlich ins Jahr 1979 datiert und einem Konzert im Restaurant am Kahlenberg zugeordnet, in dem nachweislich andere Stücke gespielt wurden.

(14) MALLI 1988, S. 12.

(15) Novotny VIII/2/A, 14. 12. 94, S. 21.

(16) WETZELSDORFER/SMEKAL/RADERER/SCHULZ, S. 13.

(17) H. M. Fischer: *Jazz im burgenländischen Wiesen.* In: *Süd-Ost-Tagespost* [Graz], 1. August 1978.

(18) Programmbuch zum Festival *Szene der Jugend 78*, veranstaltet vom *Club 2000* vom 13. Juli bis 18. August 1978 in Salzburg; S. 144.

(19) *Three Motions Konzert: Impuls Maria Schutz* [LP-Rezension]. In: *Süd-Ost-Tagespost* [Graz], 8. September 1978.

(20) Bob Rusch: *3 Motions: Impuls Maria Schutz* [LP-Rezension]. In: Rubrik *Globe Trotting; Cadence* [Redwood, N. Y./USA] Vol. 5, No. 10 (October 1979).

(21) Barry McRae: *Reform Art Unit – Three Motions Konzert – Reform Art Unit [with Alaeddin Adlernest] – Three Motions: Impressions* [LP-Rezensionen]. In: *Jazz Journal International* [London/GB], Volume 32, No. 11 (November 1979).

(22) Dita von Szadkowski: *Reform Art Unit with Alaeddin Adlernest* [LP-Rezension]. In: *Jazzpodium* Nr. 10/XXVIII (Oktober 1979).

(23) Carl Brauer: *Reform Art Unit with Alaeddin Adlernest – Reform Art Unit* [sic!]: *Impressions* [LP-Rezensionen]. In: *Cadence* [Redwood, N. Y./USA] Vol. 5, No. 10 (October 1979); p. 62.

(24) Milo Fine: *New Music: European Tastes.* In: *Hytone Music News* [USA], March 1980.

(25) Milo Fine: *Austria: Free Music Documented.* In: *Jazz Forum* [Warschau/PL] No. 64 (1980).

(26) C[hristian] Béthune: *Reform Art Unit with Alaeddin Adlernest* [LP-Rezension]. In: *Jazz Ma-*

gazine [Paris/F] 1978; ders.: *Three Motions Konzert: Impuls Maria Schutz* [LP-Rezension]. In: *Jazz Magazine* [Paris/F] No. 280, Decembre 1980.

(27) Walter Szmolyan: *Neue Improvisationsmusik auf Schallplatten.* In: *Österreichische Musikzeitschrift* Nr. 2/35. Jg. (Februar 1980), S. 120.

(28) JAZZGALERIE NICKELSDORF, S. 5; Malli III/2/A, 1. 5. 95, S. 12.

(29) Novotny VIII/2/A, 14. 12. 94, S. 21.

(30) Ebd.

(31) Novotny XIX/1/A, 15. 3. 2001, S. 1. Vgl. auch BERGMAIER, S. 32f.

(32) BERGMAIER, S. 32.

(33) Programmreihenfolge nach: F[ranz] M[anola]: *Dialog der „Neuen Musik"*. In: *Die Presse*, 23./24. September 1978.

(34) Novotny VIII/2/A, 14. 12. 94, S. 22.

(35) Gedächtnisprotokoll eines Gesprächs des Autors mit Hans Falb im *Rhiz*, Wien, 27. 9. 1998.

(36) Novotny VIII/2/A, 14. 12. 94, S. 22.

(37) Anthony Braxton: *Composition 82* (1978/Arista A3L 8900). Siehe WILSON 1993, S. 60f und 188f.

(38) Anthony Braxton: *In The Tradition* (1974/Steeplechase SCS 1015/1045). Siehe MARTINELLI, S. 32.

(39) Novotny VIII/2/A, 14. 12. 94, S. 22.

(40) Ebd.

(41) Ebd., S. 22f.

(42) Malli III/2/A, 1. 5. 95, S. 12ff.

(43) Ebd., S. 14.

(44) V.: *Süßer Duft zu Avantgardemusik.* In: *Niederösterreichische Land-Zeitung*, 4. Oktober 1978. Ähnliches in: Dr: *Improvisation als Ausgangspunkt – I. Internationaler Musikworkshop.* In: *Kremser Zeitung*, 9. Oktober 1978.

(45) HEIJDEN, S. 32.

(46) Dita von Szadkowski: *Three Motions With Soloists From Chicago, New York And Vienna* [LP-Rezension]. In: *Jazzpodium* Nr. 12/XXVIII (Dezember 1979).

(47) Carl Brauer: *Reform Art Unit with Alaeddin Adlernest – Reform Art Unit* [sic!]: *Impressions* [LP-Rezensionen]. In: *Cadence* [Redwood, N. Y./USA] Vol. 5, No. 10 (October 1979), p. 62.

(48) Barry McRae: *Reform Art Unit – Three Motions Konzert – Reform Art Unit [with Alaeddin Adlernest] – Three Motions: Impressions* [LP-Rezensionen]. In: *Jazz Journal International* [London/GB], Volume 32, No. 11 (November 1979).

(49) Milo Fine: *New Music: European Tastes.* In: *Hytone Music News* [USA], March 1980.

(50) Milo Fine: *Austria: Free Music Documented.* In: *Jazz Forum* [Warschau/PL] 64/1980, englische Ausgabe.

(51) ZENTRUM ZEITGENÖSSISCHER MUSIK 1996, S. 179.

(52) *Project Of Art*-Informationen nach: Mitterbauer I/2/B, 31. 3. 95, S. 27, und II/2, 5. 4. 95, S. 10f, sowie Kotrba A, 12. 4. 95, S. 12ff.

(53) Datierung nach Aufzeichnungen Mitterbauers. In JAZZGALERIE NICKELSDORF, S. 4, wird der Auftritt ohne exakte Datumsangabe angeführt.

(54) Das Konzert ist nicht in der Saalfeldner Konzert-Chronik vermerkt. Siehe ZENTRUM ZEITGENÖSSISCHER MUSIK 1996.

(55) Mitterbauer I/2/B, 31. 3. 95, S. 27.

(56) Kotrba A, 12. 4. 95, S. 12.

(57) JAZZGALERIE NICKELSDORF, S. 6.

(58) Ebd., S. 6f. Swoboda gastierte im Oktober 1979 im Duo mit Mississippi Slow Jim und im Mai 1980 im Trio mit Pianist Frank French und Drummer Kevin Lambert in Nickelsdorf.

(59) Programmheft zum *Hörgänge*-Projekt *Paradox.Paradise* von Mia Zabelka im *Wiener Konzerthaus*, 13. März 1994. Siehe auch *Wiener Klang-Manufaktur* – Ernst Zettl. http://www.music.privateweb.at/wkm, 26. 2. 2001.

(60) Zu Reinhold Aumaier siehe http://www.ogl.at/ogl_bio/aumaier_reinhold.html, 19. 2. 2004.

(61) Novotny VIII/2/B, 14. 12. 94, S. 29.

(62) B. Winkler: *Pat Oleszko. Eine Frau als lebendes, buntes Kunstwerk.* In: *Kurier*, 27. März 1980, Morgenausgabe.

(63) Laut Ansage während des Konzerts, nachzuvollziehen auf einem in Fritz Novotnys Besitz befindlichen Kassettenmitschnitt. In GÜNTHER 1997b, S. 1015, findet sich die (vermutlich irrtümliche) Angabe, bei jenem Konzert wäre Smekals achtminütiges Quintett-Stück *Pannonia* (ur)aufgeführt worden, während die *Zwischenspiele aus „Hamlet bleibt"* 1973 (sic! Druckfehler – soll heißen: 1980) im Rahmen des RAU-Auftritts beim Jazzfestival Wiesen aus der Taufe gehoben wurden. Dass sie dort (ebenfalls) gespielt wurden, wird im Haupttext weiter unten abgehandelt. Für nähere Informationen zur Oper *Hamlet bleibt* siehe: Giselher Smekal: *Improvisation ins Musiktheater.* In: ÖMZ 6/35. Jg. (Juni 1980), S. 296f.

(64) Eröffnungsstück auf der 1990 aufgenommenen CD *vrhunec* (Extraplatte EX 128 CD).

(65) Novotny X/1/A, 30. 1. 95, S. 2.

(66) Meinhard Rüdenauer: *Strip mit Free Jazz.* In: *Neue Kronen-Zeitung*, 29. März 1980.

(67) WETZELSDORFER/SMEKAL/RADERER/SCHULZ, S. 9.

(68) Smekal 1/B und 2, 23. 5. 95, S. 18ff. In GÜNTHER 1997b, S. 1015, wird das Uraufführungsdatum der *Zwischenspiele aus „Hamlet bleibt"* irrtümlich mit 1973 angegeben.

(69) WETZELSDORFER/SMEKAL/RADERER/SCHULZ, S. 20.

(70) Novotny IX/2/B, 21. 12. 94, S. 5.

(71) M. W.: *Nicht mehr ganz so spontaner Jazz.* In: *Die Presse*, 30. Juli 1980.

(72) Rainer Rygalyk: *Sauerbrunn, Wiesen.* In: *NÖ Nachrichten Baden* [St. Pölten], 30. Juli 1980.

(73) Gunther Baumann: *Jazz im Sandstein-Kessel – Die Stimmung kochte über.* In: *Kurier*, 29. Juli 1980.

(74) Helmut Rizy: *Höhepunkt Schlagzeug-Duelle.* In: *Volksstimme*, 29. Juli 1980.

(75) Fritz Novotny: *Jazz im Grenzland.* In: *Wiener*, August 1980. Siehe auch: Programmheft zum Symposium und Workshop *Grenzzeichen* vom 22. bis 31. August 1980, Brauhaus Hörmanns, Litschau im oberen Waldviertel.

(76) Siehe *20 Jahre Ars electronica*. http://kultur.aec.at/20jahre/archiv/19801/1980_138.html, 27. 2. 2001.

(77) Franz Manola: *Die überlebensgroße Super-Kunst kleingekriegt. Impressionen am Rande der „Ars electronica '80"*. In: *Die Presse*, 20./21. September 1980.

(78) Robert Urmann: *Magerer Elektronik-Jazz*. In: *Oberösterreichische Nachrichten* [Linz], 16. September 1980.

(79) Novotny IX/2/B, 21. 12. 94, S. 6, und Rubrik *Jazz News* in: *Jazzpodium* Nr. 10/XXIX (Oktober 1980), S. 39.

(80) KUNZLER 1988, S. 841.

(81) Novotny IX/2/B, 21. 12. 94, S. 6.

(82) Malli III/2/A, 1. 5. 95, S. 15, erinnert sich nicht an die genaue Besetzung, das Gespann Malli/Barabbas deutet aber auf *Athanor* hin.

3.3.2.4.4. Linda Sharrock und die Novotny-Konzerte mit Andrew Cyrille und Burton Greene

(1) F[ranz] M[anola]: *Der „Jazz-Frühling" kommt mit Stan Getz, Gerry Mulligan und James „Blood" Ulmer*. In: *Die Presse*, 21./22. März 1981, S. 6.

(2) Biographische Informationen nach WILMER 1992, S. 279, und KUNZLER 1988, S. 1051.

(3) An *Black Woman* (Vortex Records 2014) waren u. a. Milford Graves und Dave Burrell beteiligt.

(4) Erschienen bei Atco 36-121.

(5) Linda Sharrock: *Ich habe einfach diesen rassistischen Shit satt* [Interview von Waltraud Langer]. In: *Jazzlive* Nr. 56/6. Jg. (September 1988), S. 5.

(6) Ljubiša Tošić: *„Arien" der Unmittelbarkeit*. In: *Der Standard*, 7. Jänner 1997, S. 11. Tošić schreibt, Sharrock hätte bereits 17-jährig geheiratet, was jenes Ereignis auf 1964 vorrücken würde.

(7) ZENTRUM ZEITGENÖSSISCHER MUSIK 1996, S. 182.

(8) Novotny X/1/A, 30. 1. 95, S. 3.

(9) Ebd.

(10) Auf der Homepage des Veranstalters *Live Performance Service* fehlt im Programm zum 2. *Wiener Jazzfrühling* die *Eternal Unit*. Vgl. http://www.lps.at/festivals/wrjazz.html, 19. 2. 2004.

(11) Vgl. z. B. Gunther Baumann: *Die hohe Kunst des Saxophons*. In: *Kurier*, 23. März 1981, und H[elmut] R[izy]: *Starke Höhepunkte bei Festival*. In: *Volksstimme*, 24. März 1981.

(12) Peter Sixt: *„Jazz-Frühling II"*. In: *Rundschau mit Sportbeilage* [Schwechat/NÖ], 15. April 1981.

(13) Das Stück wird auf der CD fälschlich ins Jahr 1980 (statt 1981) datiert.

(14) Novotny X/1/A, 30. 1. 95, S. 3.

(15) *Musique du Monde: Ram Chandra, Sitar* (Buda Records 82459-2) [CD-Reissue undatierter älterer Aufnahmen].

(16) Billie Myers: *Growing Pains* (1997/Uptown/Universal 53100). Siehe: *Billie Myers*. In: *All Music Guide*. http://allmusic.com, 27. 2. 2001.

(17) SCHÜRRER, S. 43.

(18) *U+E 3rd dream. Wiener Festwochen – 80er-Haus. Freibord* Nr. 23/81, 6. Jg., S. 38.

(19) Vgl. GÜNTHER 1997b, S. 780.

(20) Novotny X/1/B, 30. 1. 95, S. 4f.

(21) Novotny X/2/A, 30. 1. 95, S. 9f.

(22) Thomas Mießgang: *Burton Greene – More complex than Beethoven.* In: *Falter,* 26. 11. bis 9. 12. 1982.

(23) Novotny X/2/A, 30. 1. 95, S. 10.

3.3.2.4.5. *Pannonian Flower* und *To James Joyce*

(1) Vgl. [Franz Manola:] *Jazzpodium Thürnthal: „Three Motions" live.* In: *Die Presse,* 12. März 1982. Michael Kröll: *Ein Treffpunkt der Jazzfreunde.* In: *NÖ Nachrichten – Tullner Bezirksnachrichten* [St. Pölten], 6. September 1982.

(2) Novotny I/1/B, 5. 1. 94, S. 13. Novotnys „Schlüsselplatte" war die LP *Austrian Folk Music, Vol. 1: The Eastern Provinces: Upper Austria, Styria. Lower Austria, Vienna, Burgenland* (1967/Arhoolie F-3001); Ladislaus Wenzel ist darauf mit einem *Magyarischen Signallied* und einem *Liebeslied* zu hören.

(3) Novotny X/1/B, 30. 1. 95, S. 5.

(4) Rubrik *Independents.* In: *Down Beat* [Chicago/USA], December 1982.

(5) Milo Fine: *Three Motions: Pannonian Flower* [LP-Rezension]. In: *OP „O" Magazine* [USA], January/February 1983.

(6) Barry McRae: *Three Motions: Pannonian Flower* [LP-Rezension]. In: *Jazz Journal International* [London/GB], January 1983, Vol. 36, No. 1.

(7) F[rançois] Billard: *Three Motions: Pannonian Flower* [LP-Rezension]. In: *Jazz Magazine* [Paris/F] No. 315, Fevrier 1983.

(8) K[arl] G[uttmann]: *Three Motions: Pannonian Flower* [LP-Rezension]. In: *VOX* 12/4. Jg., Dezember 1982, S. 82.

(9) [Fritz Novotny:] *Kulinarisches Intermezzo.* In: *Concerto Magazin* [Litschau/NÖ] Nr. 6, Jänner/Februar 1996, S. 15. Novotny datiert dort das Konzert irrtümlich ins Jahr 1982.

(10) Franz Manola: *Wenn der Pauli Fickl zu Paul Fields mutiert. Eine Arbeitswoche im Leben von Österreichs vielseitigstem Musiker.* In: *Die Presse/Spectrum,* 4./5. Oktober 1980; ders.: *Klangbilder, so gut wie von Fellini. Fritz Novotny ist seit mehr als zwei Jahrzehnten Schlüsselfigur der Free-Music-Szene.* In: *Die Presse,* 19./20. November 1983.

(11) Novotny XI/1/B, 3. 2. 95, S. 4f.

(12) Ebd., S. 4.

(13) [Günther] Poidinger: *Paul Fields & Fritz Novotny: To James Joyce* [LP-Rezension]. In: *Arbeiter-Zeitung,* 5. März 1985.

(14) Milo Fine: Rubrik *Austria.* In: *Cadence* [Redwood, N. Y./USA] Vol. 12, No. 1 (January 1986).

(15) db: Rubrik *Record Reviews.* In: *Down Beat* [Chicago/USA], January 1986.

3.3.2.4.6. *Wide Fields* und *Tasten* – die Umbruchsjahre 1984/85

(1) Fields II/2/A, 2. 5. 95, S. 7.

(2) Novotny X/2/A, 30. 1. 95, S. 7f.

(3) Datierung nach einem in Novotnys Besitz befindlichen Session-Mitschnitt.

(4) Fields II/2/A, 2. 5. 95, S. 8.

(5) Datierung nach einem in Novotnys Besitz befindlichen Session-Mitschnitt.

(6) Novotny X/1/B, 30. 1. 95, S. 7.

(7) *Ich will Leben* handelt von einem Ehepaar, dass sich plötzlich mit der Situation konfrontiert sieht, dass sein 11-jähriger Sohn nach einem Autounfall zu lebenslänglichem Behindertendasein verurteilt ist. Siehe *Atlas europäischer Filmkultur 1945–1998*, Kapitel *Österreich*, S. 525. In: http://www.acud.de/filmatlas/index.htm, 19. 2. 2004.

(8) Novotny XI/1/B, 3. 2. 95, S. 8f.

(9) *Jazz around the clock: Ein Erfolg!* In: *Jazzlive* Nr. 16 (1984).

(10) Novotny XI/1/B, 3. 2. 95, S. 9.

(11) *HS-Workshop*. In: *Jazzlive* Nr. 9 (1984).

(12) Rechtern II/2/A, 25. 1. 96, S. 14.

(13) ANGERER, S. 187.

(14) Mitterbauer II/2, 5. 4. 95, S. 5.

(15) Siehe *Inside Out*. http://www.sra.at/bands/7/519.htm, 19. 2. 2004.

(16) Novotny XII/A, 17. 2. 95, S. 10ff.

(17) Novotny I/2/A, 5. 1. 94, S. 26.

(18) Brian Morton: Rubrik *Record Reviews*. In: *The Wire* [London/GB], Issue 23 (January 1986).

(19) Milo Fine: Rubrik *Austria*. In: *Cadence* [Redwood, N. Y./USA] Vol. 12, No. 1 (January 1986).

(20) Gustave Cerutti: Rubrik *Jazz 360°*. In: *Jazz Magazine* [Paris/F], Decembre 1985.

(21) Rinus van der Heijden: *Novotny/Fields: To James Joyce – Tasten: Jazz For Thinkers*. In: *Jazz Nu* [Amersfoort/NL] No. 87/8e jg. (Januari 1986).

(22) R[ainer] R[ygalyk]: *Fritz Novotny etc.: Jazz For Thinkers*. In: *Jazzlive* Nr. 29/3. Jg. (März/April 1986).

(23) Johann Skocek: *Jazz-Festival als Selbstbedienungsladen*. In: *Die Presse*, 9. Juli 1985. Der dortige Wortlaut: *„‚Wide Fields' lieferte eine Folge von Grenzüberschreitungen. Motto: Punk goes Free Jazz, und das war sicherlich eine der Frischzellen innerhalb dieses Festivalangebots."*

(24) *Gipfeltreffen heimischer Jazzmusiker*. In: *Die Presse*, 15. November 1985.

(25) Fields II/2/A, 2. 5. 95, S. 8f.

(26) Karl Ratzer: *Happy Floating* (1987/RST-Records 130 305). Scharf wirkte darauf nur an einer, freilich von ihm arrangierten Nummer, Ernie Henrys *Boplicity*, mit.

(27) Thomas Huber Jazz Connection: *Pep Talk* (1992/Jive Music JM-2003-2).

(28) Novotny XII/B, 17. 2. 95, S. 19. Mitterbauer IV/B, 11. 3. 2001, o. T. Die Bestandteile des Bandnamens standen für die Instrumente: SCHLA(gzeug)-BA(ss)-SA(xophon)-KL(arinette), nur Mitterbauers Trompete blieb ausgespart.

(29) Novotny II/2/B, 13. 1. 94, S. 17.

(30) PETER, S. 45.

(31) Vgl. Leo Lukas: *„Music for Thinkers"*. In: *Kleine Zeitung* [Graz], 8. März 1985; G.: *Guter Jazz im Forum Stadtpark*. In: *Neue Zeit* [Graz], 7. März 1985.

(32) Novotny XII/A, 17. 2. 95, S. 4.

(33) Fields II/2/A, 2. 5. 95, S. 11f.

(34) Novotny XII/B, 17. 2. 95, S. 15.

(35) Wobei der Umstand, dass es 1984 ein Ensemble mit drei RAU-Musikern gab, das dennoch nicht diesen Namen trug *(Melange)*, als Hinweis darauf verstanden werden könnte, dass die Mutterformation doch ein wenig aus dem Bewusstsein gerückt war.

(36) Michlmayr II/2/B, 12. 12. 95, S. 28.

(37) *Reform Art Unit*. In: *Falter*, 22. Jänner 1985.

(38) Helmut Rizy: *20 Jahre „Reform Art Unit"*. In: *Volksstimme*, 27. Jänner 1985. In diesem Artikel fanden sich vor allem in Bezug auf die Entstehung der *Masters of Unorthodox Jazz* krasse Inkorrektheiten (etwa die Angabe, sie wären 1957 in Graz entstanden), Horst Brückl wurde mit kritischen Äußerungen zu Michlmayrs *Wiener Schule*-Begriff zitiert.

(39) Rubrik *Jazz im Radio – ORF*. In: *Jazzlive* Nr. 20/2. Jg. (April 1985), S. 35.

3.3.2.5. Konsolidierung und Neuorientierung:
Der neue Charme der alten Idee einer *Wiener Schule*
3.3.2.5.1. 1986–1989: *The Clan*

(1) Rubrik *Jazzlive –Termine aktuell*. In: *Jazzlive* Nr. 29/3. Jg. (März/April 1986).

(2) JAZZGALERIE NICKELSDORF, S. 9.

(3) Novotny XIII/1/A, 8. 3. 95, S. 3f. Datierungen und Besetzungen nach in Novotnys Besitz befindlichen Kassettenmitschnitten.

(4) Novotny XIII/1/A, 8. 3. 95, S. 5f.

(5) *Tips für gute Musik*. In: *Die Presse/Schaufenster*, 19. September 1986.

(6) Novotny XIII/1/B, 8. 3. 95, S. 6a.

(7) Novotny XIII/1/B, 8. 3. 95, S. 8f, und Novotny XIX/1/B, 15. 3. 2001, S. 3.

(8) Han[nes Schweiger]: *Paul Fields, Walter Langer, Sandro Miori, Fritz Novotny, Christian Salfellner, Reinhard Ziegerhofer: Human Dates* [LP-Rezension]. In: *Jazzlive* Nr. 54/6. Jg. (Juli 1988), S. 44f.

(9) Philippe Renaud: *Human Dates* [LP-Rezension]. In: *Notes. La Magazine Des Autres Musiques* [Chaumont/F], No. 15 (Mai 1988).

(10) Novotny XIII/1/B, 8. 3. 95, S. 9.

(11) Valdinho Langer: *Fragments of a Journey* (1994/Shamrock 1026-2) und *Variety* (1997/Shamrock 1045-2).

(12) Novotny XIII/2/B, 8. 3. 95, S. 17. Jener Hinweis taucht auch in der LP-Rezension Reno Barths auf. Die dort konstatierten *„deutlichen, durch eine Widmung eingestandenen Anlehnungen an (...) Josef Matthias Hauer"* dürften einer Fehlinformation entspringen. Vgl. Reno Barth: *An den Rändern des Jazz*. In: *Die Presse*, 18./19. November 1989.

(13) Fields II/2/A, 2. 5. 95, S. 15.

(14) Novotny XIII/2/A, 8. 3. 95, S. 10.

(15) Attila Lörinszky und Tamás Geröly scheinen gemeinsam auf der CD *Homoko Zene* (1991/Adyton 005) als Mitglieder von Szabados' *Makuz*-Ensemble auf, der Schlagzeuger zudem auf der CD *Elfelejtett Énekek* des Szabados-Trios (1994/FA-012-2) und diversen Einspielungen im *Dresch Dudás Mihály Quartett* des Sopran- und Tenorsaxophonisten Mihály Dresch: *Zeng A Lélek* (1994/Adyton 006), ... *Folyondár* ... (1995/ Adyton 007) und *Révészem, Révészem* (1998/FA-037-2).

(16) GOERTZ, S. 167f, und LINTZ-MAUES/TRIMMEL, S. 66. Weitere Informationen im Beiblatt zur Smekal-Zabelka-Duo-LP *Somateme – Körperklänge* (1987/Edition RZ, Parallele 2).

(17) LINTZ-MAUES/TRIMMEL, S. 7.

(18) Giselher Smekal/Mia Zabelka: *Somateme – Körperklänge* (1987/Edition RZ, Parallele 2).

(19) Vgl. die CD Klaus Bru/Martin Stepanik – *2 Face 2: Ear 2 Ear* (1992/Ixthuluh CD 3 IX 15); Bru schien außerdem auf CDs der in Wien lebenden Schweizer Sängerin Christina Zurbrügg auf: *Ciudad sin sueno* (1995/Shamrock Records 1030-2) und *Äs chönnti alls ganz anders sii* ... (1999/Extraplatte EX 390-2).

(20) Sebastian Piekarek machte Anfang der 90er Jahre durch eine CD-Einspielung – Sebastian Piekarek Quartet featuring Joseph Bowie: *Next* (1991/Extraplatte EX 146 CD) – und seine Mitgliedschaft in Martin Stepaniks Band *Lovely Rita* auf sich aufmerksam, verschwand aber danach aus der Jazzszene und unterrichtet heute u. a. an der Jazzschule Zürich.

3.3.2.5.2. Die Wiedererweckung der *Reform Art Unit*

(1) R[eno] B[arth]: *Free Jazz und Arbeiterlieder.* In: *Die Presse*, 27. April 1989.

(2) Vgl. Ljubiša Tošić: *Zwischen Free Jazz und Folklore.* In: *Der Standard*, 23. Juni 1989, S. 14.

(3) Ljubiša Tošić: *Alte Schmiede: Klangmultis live und auf Platte. Fritz Novotnys „Acting Five" mit Sunny Murray.* In: *Der Standard*, 12. April 1989.

(4) Novotny XIV/1/B, 27. 3. 95, S. 4.

(5) Vgl. Die MC *Hot Club d'Autriche with Leena Conquest* (1990/Granit Records gr. 90407).

(6) Conquest wirkte auch in Fields' mit Gitarrist Heimo Trixner und Percussionist Leopoldo Fleming besetzter *Blue Apple Band* mit (vgl. die MC *Rain* [1990/Granit Records gr. 90404]).

(7) Siehe z. B.: Rubrik *Jazz News.* In: *Jazzpodium* Nr. 7–8/XXIX. Jg. (Juli/August 1990), S. 73. Das dort für 7. Juli im waldviertlerischen Premersdorf angekündigte Zweitkonzert fand nicht statt.

(8) CARR/FAIRWEATHER/PRIESTLEY 1999, S. 2f bzw. 350.

(9) r[eno] b[arth]: *Ein World Music Orchestra hat in Wien Premiere.* In: Die Presse, 5. Juli 1990.

(10) Novotny XIV/1/B, 27. 3. 95, S. 7.

(11) Wie der (unveröffentlichte) Mitschnitt dieses Konzerts nachvollziehen lässt, bewies Fritz Novotny zu diesem Anlass wie zuletzt im Zusammentreffen mit Burton Greene die völlige Inkompatibilität seiner Spielweise mit akademisch trainierten Musikern: Seine – ohnehin immer spärlicher werdenden – Einsätze klingen peinlich misstönend und hilflos intonati-

onsunsicher, er weicht immer mehr auf andere Instrumente wie Glockenspiel, Kalimba etc. aus.

(12) Novotny XIV/1/B, 27. 3. 95, S. 5f.

(13) Reno Barth: *Der weite Musik-Horizont. Giselher Smekal bekommt beim ORF zwei Ressorts und keinen Posten.* In: *Die Presse*, 16./17. Juni 1990, S. XIV.

(14) Novotny XIV/1/B, 27. 3. 95, S. 8.

3.3.2.5.3. Karl Wilhelm Krbavac und *Future Here And Now*

(1) Mitterbauer IV/B, 11. 3. 2001, o. T.

(2) Biographische Informationen nach Krbavac A-B, 10. 3. 2001, o. T.

(3) Krbavac A, 10. 3. 2001, o. T.

(4) ZENTRUM ZEITGENÖSSISCHER MUSIK 1996, S. 178.

(5) Premier Orchestre d'Art de Vienne: *Jessas na!* (1977/art records st 1001 [Single])

(6) JAZZGALERIE NICKELSDORF, S. 5.

(7) Krbavac B, 10. 3. 2001, o. T.

(8) Ebd.

(9) Ebd.

(10) Mitterbauer IV/B, 11. 3. 2001, o. T.

(11) Krbavac B, 10. 3. 2001, o. T.

(12) Hanne Zojer: Pressetext zum *World Music Orchestra*. Unveröffentlicht.

(13) SCHWEIGER, S. 27.

(14) Ebd., S. 25.

(15) Christa Eder: Kolumne *Leute gesehen*. In: *Arbeiter-Zeitung*, 2. Jänner 1991. Novotny stellt dort musikhistorisch etwas „unscharf" fest: *„Die erste Wiener Schule meint die Klassik* [sic!]*, die zweite den Schönberg und die dritte uns – die Reform Art Unit."*

(16) Novotny XIV/1/B, 27. 3. 95, S. 8.

(17) [Reno Barth:] *Die 3. Wiener Schule ...* In: *Die Presse*, 9. Mai 1991. T[homas] K[ramar]: *Wiener Schule der freien Improvisation.* In: *Kurier*, 1. Mai 1991, S. 12.

(18) Unveröffentlichter Konzertmitschnitt, im Besitz Fritz Novotnys.

(19) r[eno] b[arth]: *Reform Art Unit: Future Here And Now* [CD-Rezension]. In: *Bühne*, Mai/Juni 1991.

(20) r[eno] b[arth]: *Viertel vor sechs – Mozart liegt in der Luft.* In: *Die Presse*, 5. Juli 1991, S. 9. T[homas] K[ramar]: *Free Jazz wird zur Melange serviert.* In: *Kurier*, 11. Juli 1991.

(21) Novotny XIV/1/B, 27. 3. 95, S. 9.

(22) Novotny 1/2/A, 5. 1. 94, S. 27.

(23) t[homas] k[ramar]: *Struktur der Freiheit: Novotny mit „Clan" im Volkstheater.* In: *Die Presse*, 9. Juli 1992. Reno Barth: *Von Blues bis Free Jazz.* In: *Kurier*, 9. Juli 1992.

(24) Noch einmal sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass der vom Autor dieser Zeilen stammende Booklettext teilweise gravierende Fehler enthält. Die wiedergegebenen Fakten re-

präsentierten den Wissensstand zum Zeitpunkt der Abfassung im Herbst 1994, basierend ausschließlich auf Informationen Fritz Novotnys.

(25) Mia Zabelka: *Possible Fruits* (1993/Extraplatte EX 172 CD).

3.3.2.5.4. Mario Rechtern und die *Subway Performance* 1993

(1) Biographische Informationen nach Rechtern I, 29. 10. 95, und II, 25. 1. 96, S. 1ff, sowie nach einem Informationsblatt des Trios *DMN* vom 27. 3. 2000.

(2) ZENTRUM ZEITGENÖSSISCHER MUSIK 1996, S. 180.

(3) Novotny XIV/2, 27. 3. 95, S. 10a.

(4) Vgl. Andreas Felber: *The Reform Art Unit: 55 Steps ... Seven Segments With The Reform Art Unit* [CD-Rezension]. In: *Jazzpodium* Nr. 11/43. Jg. (November 1993), S. 76.

(5) Milo Fine: *New Issues – Best of '93.* In: *Cadence* [Redwood, N. Y./ USA] Vol. 20, No. 1 (January 1994), p. 16.

(6) Thomas Kramar: *Was sagt Friedrich Nietzsche zur Untergrundbahn?* In: *Die Presse*, 4./5. September 1993.

(7) Vgl. Karl Fluch: *Demut und Funk.* In: *Falter* 23/98, S. 16f.

(8) Vgl. CD *Raining On the Moon* des *William Parker O'Neal's Porch Quartet* (2002/Thirsty Ear 57119).

3.3.2.5.5. Die RAU 1995–2000: CD-Flut und neue Vielfalt

(1) *Two Ways – Solo Harp* (1993/Stein.Music 1993.01) und *Another World – Harp Solo* (1994/Extraplatte EX 237-2). Beide CDs wurden ursprünglich als MCs im Eigenverlag publiziert.

(2) Die Session wurde, trotzdem sie sich verschiedentlich (etwa im *Granit Records*-Gesamtkatalog von 1994 oder im Booklet zur CD *For John Coltrane And Pablo Picasso*) bereits annonciert sah, bis dato nicht veröffentlicht.

(3) Vgl. Andreas Felber: *Reform Art Unit: For John Coltrane And Pablo Picasso* [CD-Rezension]. In: *Jazzpodium* Nr. 3/46. Jg. (März 1997), S. 70.

(4) Vgl. Andreas Felber: *Die neue alte „Reform Art Unit" in Prag: Frei improvisierte W-Musik in der Nachfolge Arnold Schönbergs und Anton Weberns.* In: *Jazzlive* Nr. 121/98, S. 28f.

(5) E-Mail von Paul Fields an den Autor, 27. 3. 2001.

(6) [Andreas] Felb[er]: *Reform Art Unit: Berg Dali Monk* [CD-Rezension]. In: *Concerto Magazin* [Litschau/NÖ] Nr. 6/1999, S. 64f.

(7) Vgl. Andreas Felber: *Nostalgiefreies Jubiläum: 20. „Konfrontationen" in Nickelsdorf.* In: *Concerto Magazin* Nr. 4/1999, S. 42.

3.3.3. Resümee

(1) Mitterbauer im Zuge der Interviewsitzungen (Gedächtnisprotokoll).

(2) Novotny IV/2/A, 26. 3. 94, S. 18, schildert, er hätte 1971 die LP *Darjeeling* an Berendt gesandt und ihm im Zuge eines späteren Gesprächs die Zusage abgerungen, dass die Wiener Szene in der nächsten Auflage des *Jazzbuchs* berücksichtigt werden würde, was aber nie der Fall war.

(3) WINTER M, Nr. 20, S. 15.

(4) SCHWEIGER, S. 27.

(5) Vgl. Samir H. Köck: *Elegisches Patchwork klanglicher Fragmente. Fritz Novotnys Reform Art Unit begeisterte in der Alten Schmiede.* In: *Die Presse*, 11. Jänner 1999.

(6) *Nurse With Wound – Related Links and Influences.* http://brainwashed.com/nww/links.html, 20. 2. 2004.

(7) Novotnys Erzählung konnte nicht verifiziert werden, ein Fax mit einer entsprechenden Anfrage an Heinrich Recht, das der Autor am 29. Jänner 2001 nach Dublin sandte, blieb unbeantwortet.

(8) Siehe Kapitel 3.2.2.3.2.3.

Literatur 5

5.1. *Masters of Unorthodox Jazz*

- BARTH, Reno: *Der Schrecklichste der Schrecken.* In: *Bühne* Nr. 7–8/92 (Juli/August 1992); S. 116–118.
- B[OLL], B[arbara]: *Masters of Unorthodox Jazz.* [Art.] In: Wiener Musik-Galerie/Ingrid Karl (Hrsg.): *JAZZ op. 3. Die heimliche Liebe des Jazz zur europäischen Moderne.* Wien-München: Löcker Verlag 1986; S. 287. (1986a.)
- BUCHSBAUM, Maria: *Barabbas. Das Ornamentale als Inhaltsträger.* In: *Vernissage* Nr. 8/16. Jg. (Oktober 1996); S. 4–7.
- ENGERTH, Ruediger: *Städtelandschaften unserer Zeit – Zu den Blättern von Walter Muhammad Malli.* In: *Alte und moderne Kunst* Nr. 104/14. Jg. (Mai/Juni 1969); S. 42–45.
- ENGERTH, Ruediger: *Wie einst im roten Apfel. Wiener Avantgarde zwischen 1959 und 1964.* In: *Konfigurationen 71.* Jahrbuch für Literatur und Kunst. Hrsg. von Alois Vogel, Alfred Gesswein, Peter Baum; S. 102–107. (Zitiert als ENGERTH 1971.)
- ENGERTH, Ruediger: *Overground. Zu Wesen und Geschichte der Masters of Unorthodox Jazz.* In: *Protokolle* '72/1. Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik, hrsg. von Otto Breicha in Verbindung mit dem Museum des XX. Jahrhunderts. Wien-München: Jugend und Volk 1972; S. 144–(162).
- GALERIE CHOBOT (Hrsg.): *Karl Anton Fleck. Selbstporträts – Selbstbefleckungen.* Wien: Eigenverlag der Galerie Chobot 1988.
- GALERIE ZUM ROTEN APFEL. Publikation zur Ausstellung *Roter Apfel in der Galerie Basilisk* vom 18. 9. bis 8. 10. 1970 in Wien.
- HEIJDEN, Rinus van der: *Een poging natuurlijke en mechanische geluiden samen te voegen.* In: *Jazz Nu* [Tilburg/NL] no. 1/2e jaargang (Oktober 1979), p. 28–32.
- HEILINGSETZER, Semirah (Hrsg.): *Die Galerie „Zum Roten Apfel" 1959–1965. Künstlerpositionen der 60er Jahre in Wien.* Frankfurt/Main: Verlag Peter Lang 2003.
- DER KREIS (Hrsg.): *30 Jahre Künstlergruppe DER KREIS 1946–1976.* Katalog zur Jubiläumsausstellung im Wiener *Künstlerhaus* vom 10. bis 29. 9. 1976.
- DER KREIS – *Dokumentation einer Wiener Künstlervereinigung 1946–1980.* Katalog zur 69. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien vom 22. Jänner bis 15. März 1981. Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 1981.
- MALLI, Walter: *art is shit – entertainment is great* [Interview von Klaus Peham]. In: *Jazzlive* Nr. 58 (November 1988); S. 8–15.
- MALLI, Walter: Beitrag ohne Titel in: *Jazzatelier Ulrichsberg.* Hrsg. vom Jazzatelier Ulrichsberg aus Anlass des zwanzigjährigen Bestehens 1993, 4161 Ulrichsberg; S. 64–71. (1993a.)

- *MALLI – artist in residence* [Broschüre zum Film von Peter Zach]. Wien: Allegro Filmproduktion Ges.m.b.H. 1993. (1993b.)
- MICHLMAYR, Anton: *Aus dem Traktat über freiimprovisierte Musik.* In: *Protokolle* '72/1. Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik, hrsg. v. Otto Breicha in Verbindung mit dem Museum des XX. Jahrhunderts. Wien-München: Jugend und Volk 1972; S. 163.
- NÜCHTERN, Klaus: *Walter Malli, Inschtrument.* In: *Falter* Nr. 16/94; S. 16–18.
- PACK, Claus: *Moderne Graphik in Österreich.* Wien: Forum Verlag und Hannover: Fackelträger-Verlag 1969.
- SCHWENDTER, Rolf: *Auch in Wien: Free Jazz.* In: *Jazzpodium* Nr. 5/XVI (Mai 1967); S.143.
- SMEKAL, Giselher: *Neue Improvisationsmusik in Österreich.* In: *Österreichische Musikzeitschrift* Jg. 35/2 (Februar 1980); S. 88–91.
- ZELLWECKER, Ferdinand: *Overground – Versuch der Befreiung als musikalische Utopie. Anmerkungen zu der Musik der „Masters of Unorthodox Jazz".* In: Elfriede Jelinek/Ferdinand Zellwecker/Wilhelm Zobl: *Materialien zur Musiksoziologie.* Wien-München: Jugend und Volk 1972; S. 15–26.
- *Außenseiter der Wiener Festwochen 71.* UMWELT-DESIGN No. 12 – 5/71 [Faltjournal].

5.2. *Reform Art Unit*

- GOERTZ, Harald: *Novotny, Fritz* [Art.]. In: ders. (Hrsg.): *Österreichische Komponisten der Gegenwart. Ein Handbuch.* Wien-München: Doblinger 1979 (1979a.); S. 66.
- GÜNTHER, Bernhard: *NOVOTNY Fritz* [Art.]. In: ders. (Hrsg.): *Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich. Komponisten und Komponistinnen des 20. Jahrhunderts.* Wien: music information center austria 1997. (1997a.)
- HEIJDEN, Rinus van der: *Een poging natuurlijke en mechanische geluiden samen te voegen.* In: *Jazz Nu* [Tilburg/NL] no. 1/2e jaargang (Oktober 1979), p. 28–32.
- KELNER, Martin Myron: *Fritz Novotny.* In: ders.: *Zur Entwicklung des österreichischen Jazz in den achtziger Jahren. Materialien und Interviews.* Diplomarbeit, Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Wien 1990; S. 30–34.
- NOVOTNY, Fritz: *Bewegung in der Bewegung* [Interview von Claus Pack]. In: *Die Furche* Nr. 37, 13. 9. 1969.
- NOVOTNY, Fritz: *Reform Art Unit.* In: *Jazzpodium* Nr. 5/XXIV (Mai 1975); S. 17.
- SCHMID, Christian: *Fritz Novotny. 28 Jahre freie Improvisation.* In: *Jazzpodium* Nr. 11/XXXIV (November 1985); S. 14–15.
- SCHÜRRER, Hermann: *Fritz Novotny/Reform Art Unit/Three Motions.* In: *U+E 3rd dream. Wiener Festwochen – 80er Haus. Freibord* Nr. 23/81, 6. Jg.; S. 42–44.
- SCHULZ, Klaus: *Reform Art Unit* [Art.]. In: Barry Kernfeld (Ed.): *The New Grove Dictionary of Jazz. Second Edition. 3 Volumes.* London: Macmillan Press 2001; Vol. III, p. 391.
- SCHWEIGER, Hannes: *Fritz Novotny – Musik aller Zeiten und Völker.* In: *Jazzlive* Nr. 81 (Oktober 1990); S. 24–27.

- SCHWENDTER, Rolf: *Auch in Wien: Free Jazz.* In: *Jazzpodium* Nr. 5/XVI (Mai 1967); S. 143.
- SCHWENDTER, Rolf: *Subkulturelles Wien. Die informelle Gruppe (1959–1971).* Wien: Promedia 2003.
- SMEKAL, Giselher: *Auch in der Ruhe auch in der Bewegung.* In: *Protokolle* '77/1. Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik, hrsg. v. Otto Breicha. Wien-München: Jugend & Volk 1977; S. 47–(58).
- SMEKAL, Giselher: *Neue Improvisationsmusik in Österreich.* In: *Österreichische Musikzeitschrift,* Jg. 35/2 (Februar 1980); S. 88–91.
- VOGEL, Walter: *Unkonventionelle Bestandsaufnahme als Fragment. Emotionen zur Musik der „Reform Art Unit".* In: *Protokolle* '77/1. Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik, hrsg. v. Otto Breicha. Wien-München: Jugend & Volk 1977; S. 41–(45).
- WINTER, Manfred G.: *Reform Art Unit.* In: *Jazzlive* Nr. 19 (März 1985), S. 8–12, und Nr. 20 (April 1985), S. 13–17. (Zitiert als WINTER M.)
- *Außenseiter der Wiener Festwochen 71.* UMWELT-DESIGN No. 12 – 5/71 [Faltjournal].

5.3. Allgemeine Jazzliteratur

- ASRIEL, Andre: *Jazz. Aspekte und Analysen.* Berlin [Ost]: VEB Lied der Zeit ⁴1984.
- BÄRNTHALER, Anton: *Die Stellung des Josel-Trios und der New Austrian Big Band in der Grazer Jazzgeschichte. Eine zeitkritische Betrachtung zur kulturellen Szene in den Fünfziger- und Sechzigerjahren.* Diplomarbeit, Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Graz 1984.
- BAILEY, Derek: *Musikalische Improvisation. Kunst ohne Werk.* Hofheim: Wolke Verlag 1987.
- BARTHELMES, Barbara/Johannes FRITSCH (Hrsg.): *Improvisation – Performance – Szene. Vier Kongressbeiträge und ein Seminarbericht* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 37). Mainz: Schott 1997.
- BARTKOWSKI, Peter von: *The European Jazz Family. Musicians And Bands* [Faltblatt]. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 1987.
- BAUSCH, Armando: *Jazz in Europa.* Echternach: Editions Phi 1985.
- BERENDT, Joachim-Ernst: *Variationen über Jazz. Aufsätze.* München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung 1956.
- BERENDT, Joachim-Ernst: *Ein Fenster aus Jazz.* Frankfurt am Main: Fischer 1978. (1978a.)
- BERENDT, Joachim-Ernst: *Photo-Story des Jazz.* Frankfurt am Main: Wolfgang Krüger Verlag 1978 (1978b.)
- BERENDT, Joachim-Ernst (Hrsg.): *Die Story des Jazz. Vom New Orleans zum Rock Jazz.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978. (1978c.)
- BERENDT, Joachim-Ernst/Günther HUESMANN: *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis in die achtziger Jahre.* Frankfurt am Main: Wolfgang Krüger Verlag 1989.
- BERGMAIER, Klaus: *Der 1. Kremser Jazzclub 1965.* Diplomarbeit, Universität Wien 1996.
- BERNARD, Jeff: *WEMCO & Friends: FREE ARTS Workshop* [masch. Begleitbüchlein zu Work-

shop und Ausstellung in der Wiener Secession, Clubgalerie, 15.–25. Jänner 1981]. Wien: Eigenverlag 1981.
- *BIELEFELDER KATALOG JAZZ. Compact Discs, Schallplatten, MusiCassetten.* 38. Jahrgang 2000. Stuttgart: Vereinigte Motor-Verlage 2000.
- BLACKFORD, Chris (Ed.): *Joe Harriott – forgotten father of European free jazz* (= Rubberneck 25). Basingstoke/Hampshire, England: Rubberneck 1997.
- BOHLÄNDER, Carlo/Karl Heinz HOLLER/Christian PFARR: *Reclams Jazzführer.* Stuttgart: Reclam ^{5}2000.
- BOLL, Barbara: *Der Kontrabaß im Avantgardejazz der frühen Sechzigerjahre.* Phil. Diss., Universität Wien 1986. (1986b.)
- *Willem BREUKER Kollektief Celebrating 25 Years On The Road.* Amsterdam: BVHAAST 1999.
- BRINKMANN, Reinhold (Hrsg.): *Improvisation und neue Musik. Acht Kongreßreferate* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 20). Mainz-London-New York-Tokyo 1979.
- BRUYNINCKX, W[alter]: *Progressive Discography: Progressive Jazz – Free – Third Stream – Fusion.* 4 Volumes. Mechelen: Eigenverlag o. J. [ca. 1988].
- BUHOLZER, Meinrad/Abi S. ROSENTHAL/Val WILMER: *Auf der Suche nach Cecil Taylor.* Hofheim: Wolke Verlag 1990.
- CARLES, Philippe/Jean-Louis COMOLLI: *Free Jazz – Black Power.* Frankfurt am Main: Fischer 1973.
- CARNER, Gary: *Jazz Performers – An Annotated Bibliography of Biographical Material* (= Music Reference Collection, Number 26). New York/Westport, Conn./London: Greenwood 1990.
- CARR, Ian/Digby FAIRWEATHER/Brian PRIESTLEY: *Jazz – The Rough Guide Jazz. The Essential Companion To Artists And Albums.* London: The Rough Guides 1995. Dt. Ausgabe: *Rough Guide Jazz. Der ultimative Führer zum Jazz – 1700 Künstler und Bands von den Anfängen bis heute.* Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1999.
- COOK, Richard & Brian MORTON: *The Penguin Guide To Jazz On CD, LP &* Cassette. London-New York-Ringwood/AUS-Toronto-Auckland: Penguin Books 1994.
- COOK, Richard & Brian MORTON: *The Penguin Guide To Jazz On CD.* London-New York-Ringwood/AUS-Toronto-Auckland: Penguin Books ^{3}1996.
- CORBETT, John: *Extended Play. Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein.* Durham/London: Duke University Press ^{2}1994.
- COULDRY, Nick: *Turning The Musical Table. Improvisation in Britain 1965–1990* (= Rubberneck 19). Edited by Chris Blackford. Basingstoke/Hampshire, England: Rubberneck 1995.
- DAVIS, Francis: *In The Moment. Jazz der 80er Jahre.* Wien: Hannibal Verlag 1989.
- DAY, Steve: *Two Full Ears. Listening to Improvised Music.* Chelmsford/UK: Soundworld Publishers 1998.
- EDER, Gerhard/Wolfgang GRATZER/Alfred SMUDITS (Hrsg.): *Jazz, Neue Musik und Medien.* Dokumentation Saalfeldner Musiktage (= Schriftenreihe *Zentrum Zeitgenössischer Musik,* Band 2). Saalfelden: Eigenverlag 1996.

- EDER, Gerhard/Wolfgang GRATZER (Hrsg.): *Der Trend zum Event.* Die Dokumentation der Saalfeldner Musiktage 1996 (= Schriftenreihe *Zentrum Zeitgenössischer Musik,* Band 3). Saalfelden: Eigenverlag 1998.
- EDER, Gerhard/Harry LACHNER (Hrsg.): *Musik & Macht.* Die Dokumentation zu den Saalfeldner Musiktagen 1997 (= Schriftenreihe *Zentrum Zeitgenössischer Musik,* Band 4). Saalfelden: Eigenverlag 1999.
- ENSTICE, Wayne & Paul RUBIN: *Jazz Spoken Here. Conversations with 22 Musicians.* New York: Da Capo Press 1994.
- FEATHER, Leonard: *The Encyclopedia Of Jazz In The 60s.* New York: Horizon 1966 (Reprint: New York: Da Capo Press 1986).
- FILTGEN, Gerd/Michael AUSSERBAUER: *John Coltrane. Sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten* (= *Collection Jazz,* Band 1). Schaftlach: Oreos Verlag ²1989.
- FITTERLING, Thomas: *Thelonious Monk. Sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten.* Waakirchen: Oreos Verlag 1987.
- FLOIMAIR, Roland (Hrsg.): *Carl Drewo – Ein Leben für den Jazz. Persönliche Erinnerungen von Claudia Drewo* (= Schriftenreihe des Landespressebüros, Serie *Sonderpublikationen* Nr. 159). Salzburg: Eigenverlag des Landes Salzburg 1999.
- FORDHAM, John: *Das große Buch vom Jazz. Musiker – Instrumente – Aufnahmen – Geschichte.* München: Kaleidoskop Buch/Christian Verlag 1998.
- GERSDORF, Elfriede: *Jazz in Österreich am Beispiel des Saxophonisten Wolfgang Puschnig.* Diplomarbeit, Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum", Salzburg 1997.
- GLANZ, Christian: *Zur Dodekaphonik-Rezeption im modernen Jazz.* In: Hartmut Krones (Hrsg.): *Struktur und Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts. Zum Weiterwirken der Wiener Schule (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Band 2).* Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag 2002; S. (247)–253.
- GRAY, John: *Fire Music – A Bibliography of the New Jazz, 1959–1990* (= Music Reference Collection, Number 31). New York-Westport/Conn.-London: Greenwood 1991.
- GUSTAFSSON, Mats/Teddy HULTBERG/Thomas MILLROTH: *Solo Essays. Improvisation & Interpretation.* Stockholm: Almlöf Edition 1992.
- HAMPEL, Gunter: *Schriften, Publikationen, Interviews, Antworten. Deutsche Veröffentlichungen.* Göttingen: Birth Records o. J.
- HARRISON, Max: *A Jazz Retrospect.* Newton Abbot-London-Vancouver: David & Charles und New York: Crescendo Publishing 1976. (Reprint: London: Quartet Books 1991.)
- HEFELE, Bernhard: *Jazz-Bibliography.* München-New York-London-Paris: K. G. Saur 1981.
- HEFELE, Bernhard: *Jazz – Rock – Pop. Eine Bibliographie der deutschsprachigen Literatur von 1988 bis 1989.* München-London-New York-Paris: K. G. Saur 1991.
- HELLHUND, Herbert: *Cool Jazz. Grundzüge seiner Entstehung und Entwicklung.* Mainz: Schott 1985.
- HODEIR, Andre: *The Worlds of Jazz.* New York: Grove Press 1972.
- HOFFMANN, Bernd/Helmut RÖSING (Hrsg.): *... und der Jazz ist nicht von Dauer. Aspekte afro-*

amerikanischer Musik. Festschrift für Alfons Michael Dauer. (= FORUM Jazz Rock Pop 1). Karben: CODA Verlag 1998.
- *100 YEARS OF JAZZ. The Complete Pictorial History* [Ausstellungskatalog]. Amsterdam: MUZE Monde bv 1994.
- *JAZZATELIER ULRICHSBERG.* Herausgegeben vom Jazzatelier Ulrichsberg aus Anlass des zwanzigjährigen Bestehens 1993, 4161 Ulrichsberg.
- *JAZZGALERIE NICKELSDORF – The 20th Anniversary Album.* [Broschüre zur gleichnamigen CD.] O. O. [Wien]: Eigenverlag Angela Edlinger 1996.
- *JAZZ INDEX. Bibliography of Jazz Literature in Periodicals and Collections.* Vol. 1 (1977) – Vol. 5 (1981). Frankfurt am Main: Selbstverlag Norbert Ruecker 1977ff.
- JÖRGENSMANN, Theo/Rolf-Dieter WEYER: *Kleine Ethik der Improvisation.* Essen: Neue Organisation Musik 1991.
- JOST, Ekkehard: *Free Jazz. Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre.* Mainz: Schott 1975.
- JOST, Ekkehard: *Divergierende Tendenzen im Jazz der 70er Jahre.* In: Reinhold Brinkmann (Hrsg.): *Avantgarde – Jazz – Pop. Tendenzen zwischen Tonalität und Atonalität. Neun Vortragstexte* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 18). Mainz-London-New York-Tokio: Schott 1978; S. 60–74.
- JOST, Ekkehard (Hrsg.): *Musik zwischen E und U. Ein Prolog und sieben Kongreßbeiträge* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 25). Mainz-London-New York-Tokyo: Schott 1984.
- JOST, Ekkehard: *Europas Jazz 1960–80.* Frankfurt am Main: Fischer 1987.
- JOST, Ekkehard (Hrsg.): *Darmstädter Jazzforum 89.* Beiträge zur Jazzforschung [Bd. 1]. Hofheim: Wolke Verlag 1990.
- JOST, Ekkehard: *Sozialgeschichte des Jazz in den USA.* Hofheim: Wolke Verlag 1991.
- KAMPMANN, Wolf/Ekkehard JOST: *Reclams Jazzlexikon.* Stuttgart: Philipp Reclam jr. 2003.
- KENNINGTON, Donald/Danny L. READ: *The Literature of Jazz. A Critical Guide.* London: The Library Association ²1980.
- KERNFELD, Barry (Hrsg.): *Die Enzyklopädie des Jazz. Die Geschichte des Jazz im Spiegel der wichtigsten Aufnahmen.* Bern-München-Wien: Scherz 1993.
- KERNFELD, Barry (Ed.): *The New Grove Dictionary of Jazz* [Edition in one volume]. London: Macmillan Press & New York: St. Martin's Press 1994.
- KERNFELD, Barry (Ed.): *The New Grove Dictionary of Jazz. Second Edition. 3 Volumes.* London: Macmillan Press 2001.
- KNAUER, Wolfram (Hrsg.): *Jazz und Komposition.* Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, Bd. 2. Hofheim: Wolke Verlag 1992.
- KNAUER, Wolfram (Hrsg.): *Jazz in Europa.* Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, Bd. 3. Hofheim: Wolke Verlag 1994.
- KNAUER, Wolfram (Hrsg.): *Jazz in Deutschland.* Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, Bd. 4. Hofheim: Wolke Verlag 1996.

- KOLLERITSCH, Elisabeth: *Internationale Jazzgrößen in Graz in den Fünfzigerjahren – Wirken und Aufnahme.* In: *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz*, Band 21/22. Hrsg. von der Stadt Graz. Graz: Eigenverlag 1991; S. 169–182.
- KOLLERITSCH, Elisabeth: *Jazz in Graz. Von den Anfängen nach dem zweiten Weltkrieg bis zu seiner akademischen Etablierung* (= Beiträge zur Jazzforschung 10). Graz: ADEVA 1995.
- KRANER, Dietrich Heinz/Klaus SCHULZ: *Jazz In Austria. Historische Entwicklung und Diskographie des Jazz in Österreich* (= Beiträge zur Jazzforschung 2). Graz: Universal Edition 1972.
- KUMPF, Hans: *Postserielle Musik und Free Jazz. Wechselwirkungen und Parallelen.* Rohrdorf: Rohrdorfer Musikverlag ²1981.
- KUNZ, Johannes: *Back To The Roots. 100 Jahre Jazz.* Wien: Ibera & Molden Verlag 1996.
- KUNZLER, Martin: *Jazz-Lexikon.* 2 Bände. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988, ²2002.
- LANDOLT, Patrik/Ruedi WYSS (Hrsg.): *Die lachenden Aussenseiter. Musikerinnen und Musiker zwischen Jazz, Rock und Neuer Musik – Die 80er und 90er Jahre.* Zürich: Rotpunktverlag 1993.
- LANGE, Horst H.: *Jazz in Deutschland. Die deutsche Jazz-Chronik 1900–1960.* Berlin: Colloquium Verlag 1966.
- LARKIN, Colin (Ed.): *The Guiness Who's Who of Jazz.* Enfield/Middlesex: Guiness Publishing ²1995. (1995a.)
- LARKIN, Colin (Ed.): *The Guiness Encyclopedia Of Popular Music.* 5 Volumes. London: Guiness Publishing ²1995. (1995b.)
- LITWEILER, John: *Das Prinzip Freiheit. Jazz nach 1958.* Schaftlach: Oreos Verlag 1988.
- LITWEILER, John: *Ornette Coleman – A Harmolodic Life.* New York: Da Capo Press 1992.
- LORD, Tom: *The Jazz Discography.* 25 Volumes. West Vancouver: Lord Music Reference Inc. & Redwood, N.Y.: Cadence Jazz Books 1992ff.
- MARTINELLI, Francesco: *Anthony Braxton Discography.* Pontedera: Bandecchi & Vivaldi Editore 2000.
- MECKLENBURG, Carl Gregor Herzog zu: *International Jazz Bibliography. Jazz Books from 1919 to 1968.* Strasbourg & Baden-Baden: Verlag Heitz 1969.
- MECKLENBURG, Carl Gregor Herzog zu: *Stilformen des modernen Jazz. Vom Swing zum Free Jazz.* Baden-Baden: Verlag Valentin Körner 1979.
- MELHARDT, Axel: *Geschichte und G'schichtln. 20 Jahre Jazzland.* Wien: Hot Club de Vienne 1992.
- MEYNER, Stephan/Gert PFANKUCH (Hrsg.): *JazzContainer 86/87. Jahrbuch für improvisierte Musik.* Hofheim: Wolke Verlag 1986.
- MIESSGANG, Thomas: *Semantics – Neue Musik im Gespräch.* Hofheim: Wolke Verlag 1991.
- NAURA, Michael: *Jazz-Toccata. Ansichten und Attacken.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1991.
- NOGLIK, Bert/Heinz-Jürgen LINDNER: *Jazz im Gespräch.* Berlin [Ost]: Verlag Neue Musik 1978.
- NOGLIK, Bert: *Jazzwerkstatt International.* Berlin [Ost]: Verlag Neue Musik 1981.
- NOGLIK, Bert: *Klangspuren. Wege improvisierter Musik.* Frankfurt am Main: Fischer 1992.
- NOLL, Dietrich J.: *Zur Improvisation im deutschen Free Jazz. Untersuchungen zur Ästhetik frei*

improvisierter Klangflächen (= Schriftenreihe zur Musik, Band 11). Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1977.
- PAULOT, Bruno: *Albert Mangelsdorff – Gespräche* (= Collection Jazz, Band 22). Waakirchen: Oreos Verlag 1993.
- PETER, Klaus: *Jazz in Vorarlberg. Studie zur Kultur- und Gesellschaftsgeschichte Vorarlbergs.* Diplomarbeit, Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Wien 1998.
- PFLEIDERER, Martin: *Zwischen Exotismus und Weltmusik. Zur Rezeption asiatischer und afrikanischer Musik im Jazz der 60er und 70er Jahre* (= Schriften zur Popularmusikforschung 4). Karben: CODA Verlag 1998.
- POLILLO, Arrigo: *Jazz. Geschichte und Persönlichkeiten.* Mainz: Schott und München: Piper 1981.
- RICHTER, Stephan: *Zu einer Ästhetik des Jazz* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, Bd. 149). Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang/Europäischer Verlag der Wissenschaften 1995.
- RIVELLI, Pauline & Robert LEVIN: *Giants of Black Music.* New York: Da Capo Press 1979. (Reprint von: *The Black Giants* [Originaltitel]. New York-Cleveland: Press World Publishing Company 1970.)
- SANDNER, Wolfgang: *Jazz. Zur Geschichte und stilistischen Entwicklung afroamerikanischer Musik.* Laaber: Laaber Verlag 1982.
- SCHATT, Peter W.: *„Jazz" in der Kunstmusik. Studien zur Funktion afroamerikanischer Musik in Kompositionen des 20. Jahrhunderts* (= *Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft*, Band 18). Kassel: Gustav Bosse Verlag 1995.
- SCHMITT, Juergen Abi (Hrsg.): *Klangbilder 1.* Frankfurt am Main: JAS Publikationen 1987.
- [SCHOLLUM, Robert:] *Das kleine Wiener Jazzbuch* [Unverkäufliche Ausgabe für Schulen]. Salzburg-Stuttgart: Verlag Das Bergland-Buch 1970.
- SCHULZ, Klaus: *Jazz in Österreich.* In: Gottfried Kraus (Hrsg.): *Musik in Österreich. Eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern.* Wien: Verlag Christian Brandstätter 1989; S. 442–446.
- SCHULZ, Klaus: *Die Hans-Koller-Story.* In: *Hans Koller – The Man Who Plays Jazz.* Festival-Broschüre zur Veranstaltung der Wiener Musik-Galerie, Wien, September 1993; S. 25–61.
- SCHULZ, Klaus: *Jazz in Österreich 1920–1960. Eine Bildchronik mit Hörbeispielen auf CD.* Wien: Album Verlag 2003.
- SIDRAN, Ben: *Black Talk. Schwarze Musik – Die andere Kultur im weißen Amerika.* Hofheim: Wolke Verlag ^{2}1993.
- SIDRAN, Ben: *Talking Jazz. An Oral History. 43 Jazz Conversations.* New York: Da Capo Press 1995.
- SIMON, Geza Gabor: *The Book of Hungarian Jazz.* Budapest: Hotelinfo 1992.
- SMUDITS, Alfred/Heinz STEINERT (Hrsg.): *Jazz als Ereignis und Konserve* (= *Musik und Gesellschaft*, Band 25). Wien und Mühlheim a. d. Ruhr: Guthmann-Peterson 1997.
- STORB, Ilse/Klaus-Gotthard FISCHER: *Dave Brubeck. Improvisationen und Kompositionen. Die*

Idee der kulturellen Wechselbeziehungen. Frankfurt/Main-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang 1991.

- SUTRO, Dirk: *Jazz für Dummies. Für mehr Spaß mit dem Jazz.* Bonn: MITP-Verlag 1999.
- SZADKOWSKI, Dita von: *Auf schwarz-weissen Flügeln. Jazzmusik – Europäische Perspektiven.* Giessen: Focus Verlag 1983.
- SZADKOWSKI, Dita von: *Grenzüberschreitungen. Jazz und sein musikalisches Umfeld der 80er Jahre.* Frankfurt am Main: Fischer 1986.
- THOMAS, J. C.: *Chasin' The Trane. Musik und Mystik von John Coltrane.* Wien: Hannibal Verlag 1986.
- *VERBAL INTRODUCTION. The Music of Gunter Hampel, Part I (1969–1994).* Göttingen: Birth Records 1994.
- VIERA, Joe: *Der Free Jazz. Formen und Modelle.* Wien: Universal Edition 1974.
- VILMER, Val[erie]: *Jazz People.* London: Allison & Busby ^{3}1977 [Reprint: New York: Da Capo Press o. J.].
- VILMER, Valerie: *As Serious As Your Life. The Story Of The New Jazz.* London-New York: Serpent's Tail 1992. [Ergänzte Neuedition der in London: Allison & Busby Limited 1977 erschienenen Originalausgabe.]
- WETZELSDORFER, Hans/Giselher SMEKAL/Friederike C. RADERER/Klaus SCHULZ: *Follow The Rhythm. Impressionen aus Wiesen.* O. O. [Pottendorf/Bgld.]: Eigenverlag Hans Wetzelsdorfer 1991.
- WHITEHEAD, Kevin: *New Dutch Swing.* New York: Billboard Books 1998.
- WICKES, John: *British Innovations in Jazz, Volume One 1960–1980.* Chelmsford/GB: Soundworld Publishers 1999.
- WIENER MUSIK-GALERIE/Ingrid Karl (Hrsg.): *JAZZ op. 3. Die heimliche Liebe des Jazz zur europäischen Moderne.* Wien-München: Löcker Verlag 1986.
- WIENER MUSIK-GALERIE (Hrsg.): *franz koglmann pipetet.* Wien: Eigenverlag o. J. [1994].
- WIENER MUSIK-GALERIE/Ingrid Karl (Hrsg.): *chamber jazz – let's cool one* (= *Wespennest*-Sondernummer Musik 1/1996). Wien: Wespennest 1996.
- WILSON, Peter Niklas: *Ornette Coleman. Sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten* (= Collection Jazz, Band 12). Schaftlach: Oreos Verlag 1989.
- WILSON, Peter Niklas: *Anthony Braxton. Sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten* (= Collection Jazz, Band 21). Waakirchen: Oreos Verlag 1993.
- WILSON, Peter Niklas: *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik.* Hofheim: Wolke Verlag 1999.
- WÖLFER, Jürgen: *Lexikon des Jazz.* München: Wilhelm Heyne Verlag 1993. Erweiterte Ausgabe: St. Andrä/Wördern: Hannibal 1999.
- WOLBERT, Klaus (Hrsg.): *That's Jazz – Der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik-, Personen-Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte des Jazz von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Darmstadt: Verlag Jürgen Häusser ^{2}1997 (Sonderausgabe für den *Zweitausend-eins-Versand*, Frankfurt/Main).

- ZENTRUM ZEITGENÖSSISCHER MUSIK (Hrsg.): *Zur Situation der zeitgenössischen Musik am Beispiel des Jazz.* Dokumentation Saalfeldner Musiktage 1993.
- ZENTRUM ZEITGENÖSSISCHER MUSIK (Hrsg.): *Colours Of Music. Saalfelden 1975–1995* (= Schriftenreihe Zentrum Zeitgenössischer Musik, Band 3). Saalfelden: Eigenverlag 1996.

5.4. Varia

- ANGERER, Manfred: *Weberns Opera 1 bis 31.* In: *Anton Webern 1883–1983. Eine Festschrift zum hundertsten Geburtstag*, herausgegeben von Ernst Hilmar. Wien: Universal Edition 1983; S. 185–204.
- *AUFBRÜCHE. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre.* Katalog zur Ausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere im Oberen Belvedere und im Atelier im Augarten in Wien vom 26. Oktober 1994 bis 26. Februar 1995.
- BREICHA, Otto (Hrsg.): *Der Art Club in Österreich. Zeugen und Zeugnisse eines Aufbruchs.* Wien: Jugend & Volk 1981.
- BREICHA, Otto/Gerhard FRITSCH (Hrsg.): *Aufforderung zum Mißtrauen. Literatur, bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945.* Salzburg: Residenz Verlag 1967.
- BREICHA, Otto/Reinhard URBACH (Hrsg.): *Österreich zum Beispiel. Literatur, bildende Kunst, Film und Musik seit 1968.* Salzburg-Wien: Residenz Verlag 1982.
- BRUGGER, Ingrid (Hrsg.): *Arnulf Rainer. Gegen.Bilder. Retrospektive zum 70. Geburtstag.* Wien und Wolfratshausen: Kunstforum Wien bzw. Edition Minerva Hermann Farnung 2000.
- BUNDESPRESSEDIENST (Hrsg.): *ÖSTERREICH – Musik des 20. Jahrhunderts* [Faltblatt]. Wien: Bundeskanzleramt, Bundespressedienst 1995, ²1997.
- BUNDESPRESSEDIENST (Hrsg.): *Musik in Österreich. Von den ältesten Spuren bis zur Gegenwart. Ein Überblick.* Wien: Bundeskanzleramt, Bundespressedienst 2000.
- DENSCHER, Barbara (Hrsg.): *Kunst & Kultur in Österreich – Das 20. Jahrhundert.* Wien-München: Verlag Christian Brandstätter 1999.
- DIBELIUS, Ulrich: *Moderne Musik I – 1945–1965.* München: Piper Verlag ⁴1988.
- DIBELIUS, Ulrich: *Moderne Musik II – 1965–1985.* München: Piper Verlag ²1989.
- *EIGENSINN UND EIGENSICHT. Selbstporträts von Wiener Künstlern.* Katalog 7 der Galerie *Museum auf Abruf.* Wien: Kulturabteilung der Stadt Wien 2000.
- FLECK, Robert: *Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan, Wien, 1954–1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich. Band 1: Die Chronik.* Wien: Galerie nächst St. Stephan und Löcker Verlag 1982.
- FLEISCHER, Wolfgang H.: *Unverbindliche Leidenschaften. Erzählungen.* Salzburg: Residenz Verlag o. J. [1968].
- FUCHS, Heinrich: *Die österreichischen Maler des 20. Jahrhunderts.* 4 Bände. Wien: Selbstverlag Heinrich Fuchs 1985–92.
- GEITEL, Klaus: *Fragen an Friedrich Gulda. Anmerkungen zu Musik und Gesellschaft.* Berlin: Rembrandt Verlag 1973.

- GOERTZ, Harald (Hrsg.): *Österreichische Komponisten der Gegenwart. Ein Handbuch.* Wien-München: Doblinger 1979. (1979b.)
- GOERTZ, Harald: *Musikhandbuch für Österreich – Österreichische Komponisten der Gegenwart.* Wien-München: Doblinger 1989.
- GOERTZ, Harald: *Österreichische Komponisten unserer Zeit* (= Beiträge '94, Band 9 der *Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik*). Hrsg. vom Österreichischen Musikrat. Kassel-Basel-London: Bärenreiter o. J. [1994]
- GRAVES, Barry/Siegfried SCHMIDT-JOOS: *Das neue Rock-Lexikon.* 2 Bände. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990.
- GRUBER, Gernot und Rudolf FLOTZINGER (Hrsg.): *Musikgeschichte Österreichs.* 3 Bände. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag ²1995.
- GÜNTHER, Bernhard (Hrsg.): *Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich. Komponisten und Komponistinnen des 20. Jahrhunderts.* Wien: music information center austria 1997. (1997b.)
- GULDA, Friedrich: *Worte zur Musik.* München: Piper 1971.
- *Friedrich GULDA. Aus Gesprächen mit Kurt Hofmann.* München: Langen Müller 1990.
- HIETZ, Mathias/Alois VOGEL: *Gespräch im Steinbruch. 10 Jahre Symposion Lindabrunn.* Baden: Verlag G. Grasl 1976.
- HODINA, Karl: *O du lieber Augustin. Die schönsten Wienerlieder.* Wien-Heidelberg: Verlag Carl Ueberreuter 1979.
- HORWATH, Alexander/Lisl PONGER und Gottfried SCHLEMMER (Hrsg.): *Avantgardefilm. Österreich. 1950 bis heute.* Wien: Wespennest 1995.
- HUBMANN, Franz: *Das photographische Werk.* Wien-München: Verlag Christian Brandstätter 1999.
- KAUFMANN, Paul (Hrsg.): *10 Jahre steirischer herbst.* Wien: MUNDUS 1977.
- KOSCHATZKY, Walter: *Faszination Kunst: Erinnerungen eines Kunsthistorikers.* Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag 2001.
- KRAUS, Gottfried (Hrsg.): *Musik in Österreich. Eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern.* Wien: Verlag Christian Brandstätter 1989.
- KRONES, Hartmut (Hrsg.): *Anestis Logothetis. Klangbild und Bildklang* (= Österreichische Musikzeit-Edition/Komponisten unserer Zeit, Band 27). Wien: Verlag Lafite 1998.
- KUNSTHALLE WIEN (Hrsg.): *Die Wiener Gruppe.* Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Wien, 13. November 1998 – 21. Februar 1999. Wien: Kunsthalle 1998.
- LANG, Siegfried: *Lexikon österreichischer U-Musik-Komponisten im 20. Jahrhundert.* Verfasst und zusammengestellt im Auftrag des *Österreichischen Komponistenbundes.* Wien: Eigenverlag o. J. [1986]
- LANG, Siegfried: *Nachtrag zum Lexikon österreichischer U-Musik-Komponisten im 20. Jahrhundert.* Verfasst und zusammengestellt im Auftrag des *Österreichischen Komponistenbundes.* Wien: Eigenverlag o. J. [1996]

- LINTZ-MAUES, Igor/Gerhard TRIMMEL: *Acustica 1985–1989 – Elektronischer Frühling 1990–1994. Dokumentation elektroakustischer Musik in Österreich.* Wien: Eigenverlag der Gesellschaft für Elektroakustische Musik 1995.
- MARTINI, Louise: *Ein O für Louise. Wien in den 50er Jahren.* Wien-München: Deuticke 1998.
- MOLDEN, Otto (Hrsg.): *Zu den Grenzen der Freiheit. Europäisches Forum Alpbach 1976.* Wien-München-Zürich-Innsbruck: Verlag Fritz Molden 1977.
- NEUMANN, Erwin: *Wilhelm Thöny: 24 Aquarelle* (= Österreichische Aquarellisten, Band IV; hrsg. von Fritz Novotny). Wien: Verlag Brüder Rosenbaum 1956.
- OBERKANINS, Ingrid: *Neue Musik im Umfeld des Art Club.* Diplomarbeit, Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Wien 1991.
- ÖSTERREICHISCHE GALERIE BELVEDERE (Hrsg.): *Kiki Kogelnik 1935–1997 – Retrospektive.* Katalog zur 216. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien, 25. Februar bis 3. Mai 1998. Wien: Böhlau o. J. [1998]
- Verein *Internationales Musikforum OSSIACHERSEE* (Hrsg.): *Ossiach mußte erfunden werden. Die Musiker improvisieren den Aufstand.* Ein Bericht über das erste und zweite Internationale Musikforum Ossiachersee von Franz Endler. Mit Beiträgen von Friedrich Gulda, Siegmar Bergelt, Henry Pleasants u. a. Ossiach: Eigenverlag der „Lilly-Bergelt-Stiftung" 1971.
- PACK, Claus: *„Was unsere Augen denken". Kunst als Experiment. Essays und Graphiken.* Hrsg. von Hans Rochelt. Wien: Löcker 1997.
- *Peter PONGRATZ – Soulpainting 1962–1997.* Katalog zur 234. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 26. Februar bis 3. Mai 1998. Wien: Springer-Verlag 1997.
- PRETTEREBNER, Hans: *Der Fall Lucona. Ost-Spionage, Korruption und Mord im Dunstkreis der Regierungsspitze.* München: Knaur 1989.
- PRÖLL, Gottfried: *Auch Künstler sind Menschen. Von Malern und anderen Besonderlingen im südlichen Burgenland.* Oberwart: edition lex liszt 12: 1998.
- RADAX-ZIEGLER, Senta: *Labyrinthe der Liebe. Albert Paris Gütersloh und Milena Hutter.* Wien-Freiburg-Basel: Herder 1988.
- RIGLER, Christine (Hg.): *Forum Stadtpark. Die Grazer Avantgarde von 1960 bis heute.* Wien: Böhlau 2002.
- *Franz RINGEL 1966–1998. Die Reise nach Petuschki.* Katalog zur Ausstellung im Palais Harrach, Wien, Juni 1999 (= Edition Bank Austria, Bd. 4). Wien: trend/profil und Verlag der Galerie Ernst Hilger 1999.
- SCHEUGL, Hans (Hrsg.): *Ex Underground. Kurt Kren – Seine Filme.* Wien: PVS Verleger 1996.
- SCHMELLER, Alfred: *Sehschlacht am Canal Grande. Aufsätze und Kritiken.* Wien-München: Jugend & Volk 1978.
- SCHMIDT, Rudolf: *Österreichisches Künstlerlexikon. Von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Band 1. Wien: Edition Tusch 1980.
- *Arnold SCHÖNBERG – Gedenkausstellung 1974.* Wien: Universal Edition 1974.
- SCHÖNBERG, Arnold: *Stil und Gedanke.* Hrsg. von Ivan Vojtech. Frankfurt am Main: Fischer 1976.

- SCHRÖDER, Klaus: *Neue Sachlichkeit. Österreich 1918–1938.* Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung im Kunstforum der Bank Austria, Wien, 1. April bis 2. Juli 1995.
- SCHWENDTER, Rolf: *Theorie der Subkultur.* Hamburg: Europäische Verlagsanstalt [4]1993.
- SEIPEL, Wilfried (Hrsg.): *Die Botschaft der Musik. 1000 Jahre Musik in Österreich.* Katalog zur Ausstellung des *Kunsthistorischen Museums Wien* in Zusammenarbeit mit der *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* im Palais Harrach [Wien], 28. Oktober 1996 bis 1. April 1997. Wien: Kunsthistorisches Museum und Milano: Skira Editore 1996.
- WEINZIERL, Erika und Kurt SKALNIK (Hrsg.): *Das neue Österreich. Geschichte der Zweiten Republik.* Graz-Wien-Köln: Verlag Styria 1975.
- *WIENER FESTWOCHEN 1951–2001. Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation.* Salzburg-Frankfurt/Main-Wien: Residenz-Verlag 2001.
- WINTER, Horst: *„Dreh dich noch einmal um". Erinnerungen des Kapellmeisters der Hoch- und Deutschmeister.* Wien-München: Amalthea Verlag 1989. (Zitiert als WINTER H.)
- ZAUNSCHIRM, Thomas (Hrsg.): *Arnold Schönberg – Das bildnerische Werk.* Klagenfurt: Ritter Verlag 1991.
- ZECHYR, Othmar: *Magie der Zeichnung. Galerie Spitzbart / Tanglberg.* Wien: Verlag Georg Geyer 1992.
- ZECHYR, Othmar: *Zeichnungen 1966–1996.* Hrsg. von Peter Baum, Gernot Heiss, Wilfried Seipel, Jutta Skokan. Wien-München: Verlag Christian Brandstätter 2001.

Diskographie

6

Die Tonträger werden nach der frühesten auf ihnen enthaltenen Aufnahme gelistet. Wenn nicht anders angegeben, gelten sämtliche beteiligten Musiker auch als „Komponisten" im urheberrechtlichen Sinn.

6.1. *Masters of Unorthodox Jazz* und Umfeld

The Masters of Unorthodox Jazz
Overground
(Barabbas Records HGB 1001)

A1 *Magnetic Girl*
A2 *Space Girl*
B1 *Pissing Girl*
B2 *Everyone A Master*

Alaeddin Adlernest (bn), Harun Ghulam Barabbas (as), Muhammad Malli (dr), Toni Michlmayr (b), Ahmad Pechoc (p)
16. Mai 1969, Austrophon-Studio, Wien

Vienna Jazz Avantgarde
(WM-Produktion WM 20 019)

A1 *Rose Dance*
A2 *Everyone A Master Nr. 2*
B1 *Children On The Meadow*
B2 *Al Hadj*

Alaeddin Adlernest (bn), Harun Ghulam Barabbas (as), Muhammad Malli (dr), Toni Michlmayr (b, v), Ahmad Pechoc (p)
vermutl. Jahreswende 1969/1970, Austrophon-Studio, Wien

30 Jahre Musikprotokoll – Moderne in Österreich 1968–1997
(ORF CD-MP 30/1-6 [6-CD-Box; veröffentlicht 1997])

CD 1, 5: *Landler 1* (Michlmayr)

Harun Ghulam Barabbas (as), Walter Malli (ss), Toni Michlmayr (b), Ahmad Pechoc (p)
12. Oktober 1974, Kammermusiksaal, Graz

Franz Koglmann with Steve Lacy
Flaps
(Pipe Records 151)

A1 *Flaps (to Pee Wee Russell)* (Lacy)
A2 *Misera Plebs, Take 1* (Malli)
A3 *Misera Plebs, Take 2* (Malli)
A4 *Bowery 1* (Koglmann)
B1 *Steirish WC Nr. 2* (Michlmayr)
B2 *Flops (to Charlie Chaplin)* (Lacy)
B3 *Bowery 2* (Koglmann)
B4 *Hommage to an Old Raincoat (to Fritz Kotrba)* (Koglmann)

Gerd Geier (computer), Franz Koglmann (tp, flh), Steve Lacy (ss), Muhammad Malli (dr), Toni Michlmayr (b)
26. April 1973, Müller-Sound-Studio 1, Wien
(CD-Reissue als Bill Dixon/Franz Koglmann/Steve Lacy: *Opium* [2001/between the lines btl 011], er enthält die Stücke *Flops*, *Bowery 1*, *Bowery 2* und *Flaps*)

Jazzfestival Balver Höhle – Ausschnitte vom New Jazz Programm 1974 & 1975
(JG Records 039 [4-LP-Set])

Flaps (Lacy)

Gerd Geier (computer), Franz Koglmann (tp, flh), Steve Lacy (ss), Walter Malli (dr), Toni Michlmayr (b)
28. Juli 1974, Balver Höhle/Deutschland

Franz Koglmann

Opium/For Franz

(Pipe Records 152)

A *For Franz* (Dixon)

Bill Dixon (tp), Steve Horenstein (ts), Franz Koglmann (tp), Muhammad Malli (dr), Alan Silva (b)
6. August 1976, Studio Heinz, Wien

B1 *Der Vogel, Opium (to Jean Cocteau)* (Koglmann)
B2 *Carmilla (to Sheridan Le Fanu)* (Koglmann)

Cesarius Alvim Botelho (b), Franz Koglmann (flh), Steve Lacy (ss), Aldo Romano (dr), Josef Traindl (tb)
19. Dezember 1975, Studio Acousti, Paris

B3 *Karl und das Löschpapier (to Konrad Bayer)* (Koglmann)

Gerd Geier (computer), Franz Koglmann (tp), Toni Michlmayr (b)
November 1976, Wien

(CD-Reissue als Bill Dixon/Franz Koglmann/Steve Lacy: *Opium* [2001/between the lines btl 011], er enthält die Stücke *Der Vogel / Opium*, *Carmilla* und *For Franz*)

Jazzgalerie Nickelsdorf – The 20th Anniversary Album

(Eigenverlag [veröffentlicht 1996])

1 *Atlantis* (Barabbas)

Athanor: Harun Ghulam Barabbas (as), Walter Muhammad Malli (dr, ss), Richard Ahmad Pechoc (p), Josef Traindl (tb)
22. April 1978, Jazzgalerie Nickelsdorf/Burgenland

Reform Art Unit featuring Carla Bley, Andrew Cyrille, Burton Green, Sunny Murray, Linda Sharrock, Clifford Thornton

Millennium CD

(Granit Records gr. 2000 06-1/2 [2CD; veröffentlicht 2001])

1 *Fragment*

Reform Art Trio: Fritz Kotrba (dr), Sepp Mitterbauer (p), Fritz Novotny (fl)
April 1968, IKZ Annagasse, Wien

2 *Inside*

RAU: Fritz Novotny (ss, fl), Jerzy Ziembrowski (b)
Oktober 1968, IKZ Annagasse, Wien

3 *Yen Goku* (Smekal)
4 *Darjeeling Spirit* (Novotny)

RAU & Gäste: Carla Bley (p, reeds), Heinz Czadek (tb), Walter Malli (dr), Michael Mantler (tp), Toni Michlmayr (b), Sepp Mitterbauer (p), Fritz Novotny (ss, fl), Giselher Smekal (e-organ)
18. & 19. Jänner 1972, ORF-Funkhaus, Wien

5 *Railway East* (Fields/Novotny)

RAU: Paul Fields (v), Sepp Mitterbauer (tp), Fritz Novotny (ss), Günther Rabl (b)
4. oder 5. Dezember 1975, Müller-Sound-Studio 1, Wien

6 *La Belle* (Novotny)

Improvising Orchestra: Xavier Breteau (dr), Paul Fields (v, kb), Franz Koglmann (flh), Peter Kowald (b), Paul Lovens (dr), Walter Malli (ss, dr), Jouk Minor (sax), Sepp Mitterbauer (tp), Fritz Novotny, Evan Parker (ts), Günther Rabl (b), Alexander von Schlippenbach (p), Josef Traindl (tb)
6. März 1976, Z-Club, Wien

7 *For Clifford Thornton* (Thornton)

Improvising Orchestra: Paul Fields (v, kb), Heinz Jäger (b), Franz Koglmann (flh), Walter Malli (dr), Sepp Mitterbauer (tp), Fritz Novotny (reeds, perc), Walter Schiefer (perc), Giselher Smekal (kb),

Clifford Thornton (kb), Josef Traindl (tb)
1. Oktober 1978, Stadtsaal, Krems

8 *Eastern Journey* (Fields/Novotny)

Eternal Unit: Paul Fields (v), Walter Malli (dr), Ram Chandra Mistry (sitar), Sepp Mitterbauer (tp), Fritz Novotny (reeds), Linda Sharrock (voc)
21. März 1981, Sofiensäle, Wien

9 *Pannonia Pannonica* (Novotny)

Burton Greene (p), Glen Hahn (perc), Fritz Novotny (ss)
27. November 1982, Jazzpodium Thürnthal/NÖ

10 *For Andrew Cyrille* (Cyrille/Novotny)

Andrew Cyrille (dr), Fritz Novotny (cl)
November 1981, Wien

11 *Rock in* (Fields)

Wide Fields: Paul Fields (kb, v), Hannes Groysbeck (e-b), Sepp Mitterbauer (tp), Fritz Novotny (reeds, perc), Franz Scharf (e-g), Linda Sharrock (voc), Stefan Slupetzky (ts), Robert Steiner (dr)
1984, Soundfield Studio, Harmannsdorf/NÖ

12 *Buddha Says* (Schwendter/Novotny)

Acting Ensemble: Sebastian Piekarek (fl), Fritz Novotny (fl, cl, perc), Walter Schiefer (dr, perc), Rolf Schwendter (voc), Reinhard Ziegerhofer (b)
17. September 1989, Alte Schmiede, Wien

13 *Motion In Motion*

World Music Orchestra: Leena Conquest (voc), Bleda Elibal (b), Paul Fields (v, p), Fritz Novotny (reeds, perc), Sebastian Piekarek (fl), Christian Salfellner (dr), Levent Tarhan (santur), Reinhard Ziegerhofer (b)
Dezember 1989, Alte Schmiede, Wien

14 *On The Other Side* (Novotny)

Murray-Novotny-Unit: Leena Conquest (voc), Fritz Novotny (reeds, perc), Sepp Mitterbauer (tp), Sunny Murray (dr), Reinhard Ziegerhofer (b)
27. Dezember 1991, Alte Schmiede, Wien

15 *Pannonian Flower* (Novotny)

Paul Fields (v, p), Peter Herbert (b), Karl Wilhelm Krbavac (vdg), Uschi Laar (harp), Fritz Novotny (reeds, perc), Ewald Oberleitner (b), Armin Pokorn (midi-g), Andi Schreiber (v), John Preininger (gong)
14. Juni 1997, Neumarkt an der Raab/Burgenland

16 *Minotaurus* (Fields/Krbavac/Novotny)

RAU & Gäste: Paul Fields (v), Francoise Guiget (voc), Yuko Gulda (p, voc), Karl Wilhelm Krbavac (vdg), Sepp Mitterbauer (tp), Fritz Novotny (reeds, perc), Giselher Smekal (p), Monika Stadler (harp)
6. Oktober 1999, Creative Musics Studio, Wien

The Reform Art Unit
For John Coltrane and Pablo Picasso
(Voves Productions CD 90001 [veröffentlicht 1996])

For John Coltrane and Pablo Picasso – An instant composition in 3 movements
1 *One*
2 *Two*
3 *Three*

Walter Malli (dr), Toni Michlmayr (b), Sepp Mitterbauer (p, tp), Fritz Novotny (ss, fl, perc)
25. April 1969, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien

4 *Human Closely featuring Sunny Murray* (Fields/Krbavac/Murray/Novotny)

Paul Fields (v, as), Karl Wilhelm Krbavac (vdg), Sandro Miori (ts), Sepp Mitterbauer (tp), Sunny Murray (dr), Fritz Novotny (cl, ss, fl, perc), Mario Rechtern (reeds), Helmut Schiefer (perc), Reinhard Ziegerhofer (b)
5. Jänner 1995, Alte Schmiede, Wien

The Reform Art Unit featuring the Sitar of Ram Chandra

Darjeeling

(WM Produktion WM 20 011 bzw. CD 20 011-1 [CD-Reissue 1998])

A *First Part*

B *Second Part*

Muhammad Malli (dr), Toni Michlmayr (b), Ram Chandra Mistry (sitar), Sepp Mitterbauer (p, tp), Fritz Novotny (ss, fl, perc), Giselher Smekal (p)

7. Juni 1970, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien

Vienna Jazz Avantgarde

(WM Produktion WM 20 019)

A *Meditation, Conversation and Love (Three Parts)* (Novotny)

B *The Bird of the Iron Feather (Six Parts)* (Smekal)

Heinz Czadek (tb), Muhammad Malli (dr), Toni Michlmayr (b, e-b), Sepp Mitterbauer (tp, organ), Fritz Novotny (reeds, perc), Kristin Novotny (voc), Giselher Smekal (p)

5. Mai 1970 & 23. September 1971, Austrophon-Studio, Wien

30 Jahre Musikprotokoll – Moderne in Österreich 1968–1997

(ORF CD-MP 30/1-6 [6-CD-Box; veröffentlicht 1997])

CD 1, 6: *Yesterday Flowing Through A Green Heaven* (Smekal)

RAU: Fritz Kotrba (dr, congas), Peter Kowald (b), Muhammad Malli (dr, ss), Ram Chandra Mistry (sitar), Sepp Mitterbauer (tp, p), Fritz Novotny (reeds, perc), Giselher Smekal (p, org)

12. Oktober 1974, Haus der Jugend, Graz

Reform Art Unit

(R.A.U. Records 1005)

A *Railway East*

B1 *Stillstand* (Rabl)

B2 *Metallische Gebilde* (Novotny)

Paul Fields (v, perc), Walter Malli (dr, ss, perc), Sepp Mitterbauer (tp, p, perc), Fritz Novotny (reeds, perc), Günther Rabl (b)

4. & 5. Dezember 1975, Müller-Sound-Studio 1, Wien

Three Motions Konzert

Impuls Maria Schutz

(Kovarik's Musikothek R.A.U. 1006 bzw. KKM RAU 1010-07-06 [CD-Reissue 1998])

A1 *Serpentine* (Fields)

A2 *Kaukasus* (Malli)

B *Aquedukt* (Novotny)

Alaeddin Adlernest (bn), Paul Fields (v, p, e-p), Walter Malli (dr, ss, as), Fritz Novotny (reeds, perc), Walter Schiefer (dr, perc)

17. September 1977, Kulturzentrum Impuls Maria Schutz/NÖ

Reform Art Unit with Alaeddin Adlernest

(Kovarik's Musikothek R.A.U. 1007 bzw. KKM RAU 1010-07-06 [CD-Reissue 1998])

A1 *Chanson d'Amour* (Smekal)

A2 *Jackie* (Novotny)

B1 *Almost Meticulous* (Malli)

B2 *Alto* (Fields)

B3 *La Belle* (Novotny)

Alaeddin Adlernest (bn), Paul Fields (as, ts, v), Heinz Jäger (b), Walter Malli (dr, ss, as), Sepp Mitterbauer (tp), Fritz Novotny (reeds, perc), Giselher Smekal (e-p, organ)

21. September 1977, Studio Stanzl, Wien

Three Motions with Soloists from Chicago, New York and Vienna

Impressions

(Kovarik's Musikothek R.A.U. 1010 bzw. KKM RAU 1010-07-06 [CD-Reissue 1998])

A1 *Impressions* (Coltrane)

A2 *Double Three* (Braxton/Novotny)

Anthony Braxton (as), Paul Fields (v, e-p, ts), Heinz Jäger (b), Walter Malli (dr, ss), Fritz Novotny (fl, cl), Walter Schiefer (dr, perc)

B *Trio ACW*

Anthony Braxton (as), Walter Malli (ss), Clifford Thornton (tp)

30. September 1978, Stadtsaal, Krems/NÖ

Three Motions

Pannonian Flower

(Kovarik's Musikothek KKM R.A.U. 1011)

A1 *Pannonian Flower* (Novotny)
A2 *Wagram* (Malli)
B1 *Cold Dog* (Fields)
B2 *Eastern Peace* (Fields/Malli/Novotny)

Paul Fields (ss, synth, v, p), Walter Malli (dr, ss), Fritz Novotny (reeds, perc)
13. Februar 1982, Jazzpodium Thürnthal/NÖ

Paul Fields/Fritz Novotny

To James Joyce

(Jazzfields Records R.A.U. 1012)

A1 *Kinds of*
A2 *Existence*
A3 *Silence*
B *Europe*

Paul Fields (v, as, synth, p), Fritz Novotny (reeds, perc)
14. September 1983, Jazzfields Tonstudios, Harmannsdorf/NÖ

Wide Fields

To Federico Fellini – Music for Popular Thinkers

(Granit Records GR 94004 [CD, veröffentlicht 1994])

1 *Pannonian Impressions 1+2* (Fields/Novotny)
2 *Rock in* (Fields)
3 *The Woodpecker and the Goose* (Fields/Novotny)
4 *To Federico Fellini* (Fields/Novotny)
5 *Wide Fields* (Fields/Novotny)
6 *Energy 1+ 2* (Fields/Novotny)

Paul Fields (kb, v), Hannes Groysbeck (e-b, groysophon), Sepp Mitterbauer (tp), Fritz Novotny (reeds, perc), Franz Scharf (e-g), Linda Sharrock (voc), Stefan Slupetzky (ts), Robert Steiner (dr)
April 1984 – Juli 1985, TU Wien/Soundfield Studio, Harmannsdorf/Jazz Summit, Hollabrunn/NÖ

Fritz Novotny/Harry Klaffenböck/Linda Sharrock/Niko Polymenakos/Paul Fields/Andrea Haindl/Richard Isaiah

Jazz for Thinkers

(Kovarik's Musikothek KKM R.A.U. 1013)

A1 *Ballad*
A2 *Ednilgeis*
A3 *Voice*
B1 *Inside*
B2 *Tasten*
B3 *Andrea*

Paul Fields (v, p), Andrea Haindl (g), Richard Isaiah (tb), Harry Klaffenböck (b), Fritz Novotny (fl, reeds, p, perc), Niko Polymenakos (kb, tape), Linda Sharrock (voc)
26. Jänner 1985, Soundfield Studio, Harmannsdorf/NÖ

Acting Ensemble / Clan Music Overdrive

Babel

(KKM Records 1016-1/2)

1 *Babel* (Novotny/Schiefer)
2 *Music for Thinkers* (Zabelka)

Acting Seven: Attila Lörinszky (b), Sepp Mitterbauer (tp), Fritz Novotny (reeds, perc), Walter Schiefer (perc), Giselher Smekal (p), Mia Zabelka (v), Othmar Zechyr (voc)
29. Februar 1988, Alte Schmiede, Wien

3 *Jackie* (Fields/Novotny)
4 *Music Overdrive* (Novotny)

The Clan: Paul Fields (kb), Gerhard Fritsch (ss, ts), Sandro Miori (ts), Fritz Novotny (cl, ss, sheng), Christian Salfellner (dr), Walter Schiefer (dr), Reinhard Ziegerhofer (b, e-b)
12. Februar 1987, Alte Schmiede, Wien

Paul Fields/Walter Langer/Sandro Miori/Fritz Novotny/Christian Salfellner/Reinhard Ziegerhofer

Human Dates

(Granit Records gr. 87101)

A1 *Sheng Music* (Novotny)

A2 *Towards* (Langer)
A3 *Flute Conversation* (Novotny)
A4 *Nuevo* (Walter Langer)
A5 *Part of Village* (Ziegerhofer)
A6 *Joys for Max* (Langer)
B1 *Motion on Keys* (Fields)
B2 *Above* (Langer)
B3 *Kefir* (Novotny)
B4 *Waiting for B.* (Langer)
B5 *Human Dates* (Fields)

Paul Fields (kb, v), Walter Langer (g), Sandro Miori (ts), Fritz Novotny (cl, fl, ss, sheng), Christian Salfellner (dr, perc), Reinhard Ziegerhofer (b)
Juli 1987, Soundfield Studios, Harmannsdorf/NÖ

The Clan
Music Overdrive
(Granit Records gr. 89 106)

A1 *Next Movie* (Fields/Novotny)
A2 *Dance of the Bear* (Fields/Ziegerhofer)
A3 *Clearness* (Mitterbauer)
A4 *Pannonia Feeling* (Novotny)
B1 *Neo Bop* (Salfellner)
B2 *Cool Down* (Fields/Mitterbauer)
B3 *Samurai* (Novotny)
B4 *Clan Fun* (Ziegerhofer)
B5 *Quarter Chords* (Fields)

Paul Fields (kb, v), Sepp Mitterbauer (tp), Fritz Novotny (reeds, perc), Christian Salfellner (dr), Reinhard Ziegerhofer (b)
Juli 1988, Soundfield Studio, Harmannsdorf/NÖ

World Music Orchestra
East West Suite
(Granit Records gr. 90010 [CD; veröffentlicht 2000])

1 *East West Suite, Part 1* (Fields/Novotny)

2 *East West Suite, Part 2* (Fields/Novotny)
3 *Songs of July* (Abou-Khalil/Pepper)

Rabih Abou-Khalil (oud), Brian Abrahams (dr), Leena Conquest (voc), Bleda Rauf Elibal (b), Paul Fields (v, synth), Dill Katz (e-b), Fritz Novotny (reeds), Jim Pepper (sax, voc), Mohammad Tahmassebi (tomback), Levent Tarhan (santur)
6. Juli 1990, Arkadenhof des Rathauses, Wien

Reform Art Unit
Future Here And Now
(ITM Records 1460/Granit Records GR 91001 [CD])

1–7 *Future Here And Now – An Improvisation In Seven Movements*
1–4 *Part One: The Quartet* (Conquest/Fields/Krbavac/Novotny)
6–7 *Part Two: The Sextet* (Conquest/Fields/Krbavac/Mitterbauer/Novotny)
8 *Walking Pasha* (Malli)

Leena Conquest (voc), Paul Fields (p, v), Karl Wilhelm Krbavac (vdg), Walter Malli (dr, ss), Sepp Mitterbauer (tp), Fritz Novotny (cl, ss, khene, fl, perc)
8. & 16. Jänner 1991, Soundfield Studio, Harmannsdorf/NÖ

Sunny Murray & Reform Art Unit
Illumination
(InRespect IRJ 009 401S [CD, veröffentlicht 1995])

1 *Next Movie* (Fields/Novotny)
2 *Existence* (Fields/Novotny)
3 *Music Overdrive* (Fields/Novotny)

Leena Conquest (voc), Paul Fields (p, v), Karl Wilhelm Krbavac (vdg), Sepp Mitterbauer (tp), Sunny Murray (dr), Fritz Novotny (cl, ss), Reinhard Ziegerhofer (b)
7. Juli 1992, Volkstheater, Wien

4 *We Are Not At The Opera*

Sunny Murray (dr), Fritz Novotny (reeds)
4. Mai 1994, Weigelsdorf/NÖ

Adolf Frohner/Fritz Novotny/The Reform Art Unit
55 Steps ... Seven Segments With The Reform Art Unit
(Granit Records GR 93001/RAU 1020 CD)

Segment 1: Septet (Krbavac/Novotny)
Segment 2: Nontet (Conquest/Mitterbauer)
Segment 3: Octet (Mitterbauer/Rechtern)
Segment 4: Nontet (Fields/Schiefer)
Segment 5: Quartet (Krbavac/Zabelka)
Segment 6: Nontet (Fields/Zabelka)
Segment 7: Septet (Novotny/Ziegerhofer)

Leena Conquest (voc), Paul Fields (v, ss), Karl Wilhelm Krbavac (vdg), Sepp Mitterbauer (tp), Fritz Novotny (cl, ss, fl, perc etc.), Mario Rechtern (reeds), Hans „Echnaton" Schano (voc), Walter Schiefer (dr, perc), Mia Zabelka (v), Reinhard Ziegerhofer (b)
1. &. 2. Februar 1993, Soundfield Studio, Harmannsdorf/NÖ

The Reform Art Unit Subway Performance featuring Sunny Murray
(Granit Records GR 93003/RAU 1021 CD)

1–7 *Inside Work – Seven Movements dedicated to Sunny Murray*

Paul Fields (p, v), Karl Wilhelm Krbavac (vdg), Sepp Mitterbauer (tp), Fritz Novotny (cl, ss, fl, perc), Mario Rechtern (reeds)
5. Oktober 1993, Soundfield Studio, Harmannsdorf/NÖ

8 *The Subway Performance featuring Sunny Murray – Eleven Movements dedicated to Adolf Frohner*

Stefan Bochdansky & Susanna Wilhelmina (rezitation), Dieter Haspel (director); Leena Conquest (voc), Paul Fields (v), Georg Graf (reeds), Karl Wilhelm Krbavac (vdg, e-g), Sepp Mitterbauer (tp), Sunny Murray (dr), Sainkho Namtchylak (voc), Fritz Novotny (reeds, perc), Mario Rechtern (reeds), Hans „Echnaton" Schano (performance), Walter Schiefer (perc), Mia Zabelka (v), Reinhard Ziegerhofer (b, e-b)
2. September 1993, Westbahnhof/U3-Station, Wien

Sunny Murray/Fritz Novotny

Weigelsdorf

(Granit Records gr. 94006/RAU 1024 [CD; veröffentlicht 2000])

1 *Weigelsdorf (Duo)* (Novotny/Murray)
2 *4 Minutes*
3 *20 Minutes*
4 *Funk*

Hannes Groysbeck (b), Sandro Miori (reeds), Sepp Mitterbauer (tp), Sunny Murray (dr), Fritz Novotny (reeds), Mario Rechtern (reeds)
11. Mai 1994, Weigelsdorf/NÖ

Reform Art Unit with Milo Fine

(Granit Records CD gr. 96002 [veröffentlicht 2000])

1 *Suite Milo*

Paul Fields (v, kb), Milo Fine (cl, dr, p), Sepp Mitterbauer (tp), Fritz Novotny (reeds, perc)
29. November 1996, Soundfield Studio, Harmannsdorf/NÖ

Homage to Arnold Schönberg and Anton von Webern by the
Reform Art Quartet

(Granit Records gr. 98011)

Miniaturen for Quartet, op. 97/1–3

1 *Allegro non troppo*
2 *Scherzo*
3 *Finale*

Paul Fields (v, p), Karl Wilhelm Krbavac (vdg, p), Sepp Mitterbauer (tp), Fritz Novotny (reeds, perc)
9. Dezember 1997, Soundfield Studio, Harmannsdorf/NÖ

Reform Art Quartet

Suite Prague

(Granit Records CD gr. 98012)

1–5 *Suite Prague, Part One – Five*

Paul Fields (v, p), Karl Wilhelm Krbavac (vdg, p), Sepp Mitterbauer (tp), Fritz Novotny (reeds, perc)
13. Juni 1998, Agneskloster, Prag

Homage to Josef Matthias Hauer

by the Reform Art Trio – Unit

(Granit Records CD gr. 99001)

1–7 *Homage to J. M. Hauer, Nr. 1–7*

Paul Fields (v, p), Karl Wilhelm Krbavac (vdg, p), Sepp Mitterbauer (tp), Fritz Novotny (reeds, perc), Giselher Smekal (p)
8. Jänner 1999, Alte Schmiede, Wien

Reform Art Unit

Homage to Josef Matthias Hauer

(Granit Records CD gr. 99002)

1–5 *Homage to J. M. Hauer Nr. 1–5*

Paul Fields (v, p), Karl Wilhelm Krbavac (vdg), Sepp Mitterbauer (tp), Fritz Novotny (reeds, perc), Giselher Smekal (p)
25. September 1999, Minoritenkriche, Krems/NÖ

Reform Art Unit

Alban Berg – Salvadore Dali – Thelonious Monk

(Granit Records CD gr. 99003)

1 *Beständigkeit der Zeit* (Fields/Krbavac/Novotny)
2 *Genkai Nada* (Gulda)
3 *Portraits sich erinnernder Engel* (Smekal)
4 *Kybernikus* (Gulda/Krbavac/Novotny)
5 *Minotaurus* (Fields/Krbavac/Novotny)

Paul Fields (v), Françoise Guiget (voc), Yuko Gulda (p, voc), Karl Wilhelm Krbavac (vdg), Sepp Mitterbauer (tp), Fritz Novotny (reeds, perc), Giselher Smekal (p), Monika Stadler (harp)
6. Oktober 1999, Creative Musics Studio, Wien

Paul Fields Xperimental

Charisma

(Granit Records gr. 2000 0 01 [CD])

1–6 *Charisma, Take 1–6*

Paul Fields (p, e-v, tb), Hannes Groysbeck (e-b, groysophon, tp), Walter Malli (ss, as, dr), Fritz Novotny (ss, khene, perc)
4. & 5. Jänner 2000, Alte Schmiede, Wien

Reform Art Unit

Light And Shadow Suite

(Granit Records gr. 2000 0 07)

1 *Electric String* (Fields/Novotny)
2 *April Drive* (Fields/Novotny)
3 *Art House* (Fields/Novotny)

Paul Fields (v, p), Hannes Groysbeck (e-b, groysophon), Karl Wilhelm Krbavac (vdg), Walter Malli (dr), Sepp Mitterbauer (tp), Sunny Murray (dr), Fritz Novotny (khene, fl, ss)
Dezember 2000 (3) bzw. April 2001 (1, 2), o. O.

Ensemble Heute

Homage to Bela Bartok and John Cage

(Granit Records gr. 2001 0 05)

1 *Pierrot Songs* (Smekal)
2 *Bela* (Novotny)
3 *John* (Fields/Novotny)
4 *Ovid* (Fields/Krbavac)

Paul Fields (v), Margarete Jungen (mezzo soprano), Karl Wilhelm Krbavac (vdg), Sepp Mitterbauer (tp), Fritz Novotny (khene, fl, ss, perc), Giselher Smekal (p), Monika Stadler (harp)
Dezember 2000 (3), März 2001 (1, 2), Juni 2001, o. O.

Reform Art Unit / „Heute"

Fontana for John Cage

(Granit Records gr. 2001 0 06)

1-3 *Fontana for John Cage, Part 1–3* (Fields/Novotny/Smekal)

Paul Fields (v), Margarete Jungen (mezzo soprano), Fritz Novotny (fl, ss, perc), Anna Maria Pammer (soprano), Giselher Smekal (p)
28. Dezember 2001, *Alte Schmiede*, Wien

Reform Art Unit

Live at the LDM, SKIF-Festival

(Granit Records gr. 2002 0 31)

1 *Petersburger Suite*

Hannes Groysbeck (e-b, groysophon), Sepp Mitterbauer (tp), Fritz Novotny (khene, fl, ss), Giselher Smekal (p)
27. April 2002, LDM, St. Petersburg, Russland

Reform Art Unit

Live at the Dom, SKIF-Festival

(Granit Records gr. 2002 0 31)

1 *Moskauer Suite*

Hannes Groysbeck (e-b, groysophon), Sepp Mitterbauer (tp), Fritz Novotny (khene, fl, ss), Gisel-her Smekal (p)

29. April 2002, Dom, Moskau, Russland

Personen- und Ensembleregister

Ensembles wurden – Spezialfälle ausgenommen – nur dann berücksichtigt, wenn sie keine Personennamen als Bestandteil aufweisen. *Kursiv* gedruckte Seitenzahlen verweisen auf Fotos, **fett** gedruckte auf eingehende Behandlung der betreffenden Person.

Abdullah, Ahmet 374
Abou-Khalil, Rabih 373f
Abrahams, Brian 374
Absolutely Music Orchestra 286
Achleitner, Friedrich 67, 135
Acting Ensemble 365f, 373
Acting Five 372
Acting Four 370
Acting Seven 369–371, 380
Acting Trio 365, 369
Aday, Marvin Lee 273
Adderley, Julian „Cannonball" 27, 29, 114, 116f, 255f
Adlernest, Alaeddin (siehe auch unter Brückl, Horst) 102f, 105f, 112, 123, 129, 132, 142, 146, 154, 161, 187, 189, 192, 254f, 327, 329f, 332–335, 361, 375
Adorno, Theodor W. 145
Adrian, Marc 226
Ahmad Pechoc Trio 40f, 61, 73–*75*–76, 78–80, 85, 87f, 90, 92, 96–99, 152f, 166, 187, 189, 218, 229, 234
Aichinger, Josef 348
Aichinger, Oskar 203
Alba, Alessio 198
Alberts Jazztett 114, 117
Alder, Victor 170
Alexander, Peter 311, 321, 323
Ali, Rashied 106
Almost Meticulous 201
Alpha 352
Alpine Aspects 360
Altena, Maarten 200
Althaller, Fridl 30, 47
Ambros, Wolfgang 311, 323
Ambrosetti, Franco 29
AM4 360
AMM 15, 212, 316, 389, 391
Anders, Ursula 325
Andersen, Robin Christian 60, 210
Anderson, Fred 33
Andrée, Ferry 202
Anima (Sound) 34, 163, 289, 299
Angerer, Manfred 10
Angerer, Peter 382
Apollinaire, Guillaume 65
Armonicord 189, 194, 319
Armstrong, Louis 26, 242
Art Ensemble of Chicago 111, 261, 302, 318, 320, 341
Artmann, H. C. 25, 159
Asriel, Andre 38
Athanor 177, **192–195**, 196, 199, 204, 300, 344
Auer, Vera 23f, 27
Aumaier, Reinhold 339, 354f
Australian Jazz Quintet 93
Austrian All Stars 23, 33
Ayler, Albert 101, 104, 111, 120f, 131, 133, 136, 158, 201f, 206, 232–234, 237, 239, 248, 251, 255, 260, 268, 287, 316, 319, 328f, 332, 342, 347, 391

Babinsky, Ludwig 23
Bach, Johann Sebastian 309f
Bachträgl, Erich 30, 33, 36, 94, 321
Bärnthaler, Anton 74
Bäumer, Eduard 46, 52, 54
Baha'u'llah 94
Baier, Sophie 165, 168, 170, 173, 201, 213, 324
Bailey, Benny 29, 34
Bailey, Derek 13f, 18, 35, 62, 184, 200, 203, 212, 317
Bailleux, Odile 194
Baker, Chet 24
Baker, Mikey 376
Barabbas(-Mayrhofer), Claus/Klaus/Harun Ghulam 10, 43–45, 66f, **80–*81*–87**, 88–92, 94–96, 98–*103*–105, 107–114, 117–126, 128f, 132–*139*–144, 146, 148, 150–154, 156–159, 161–*166*–170, 172–182, 185, 188, **192–197**,

198, 200, 204, 206–208, 212f, 219, 223, 227–232, 246f, 249–251, 254f, 258, 261, 266, 272, 277, 290, 292, 300, 303f, 338f, 344, 350, 361
Barabbas & [Sonnensymbol] 196
Barabbas von der Klause 85
Barber, Chris 311
Barbieri, Lee Gato 233
Barrelhouse Jazzband 25f, 143, 146
Barth, Reno 44, 61, 117, 203, 257, 363, 379–381, 391
Bartkowski, Peter von 38
Bartók, Bela 12, 312, 348
Bartz, Edek 291
Basie, Count 50, 220
Bassey, Shirley 311, 321
Batik, Roland 320
Bauer, Conrad 19, 204
Bauer, Wolfgang 159
Baum, Peter 43, 124, 132, 136, 151, 209, 271, 285, 288, 292, 295, 326, 391
Baumann, Gunther 342
Baumgartner, Ulrich 141
Bausch, Armando 38
Bayer, Konrad 25, 67, 226
Beat The Heat 323
Bechet, Sidney 26, 30, 48, 391
Beethoven, Ludwig van 41, 149–151, 219, 287f
Bekay, Beate 339, 344
Bennink, Han 15, 18f, 204
Berann, Angela 304
Berendt, Joachim–Ernst 11, 35f, 38, 105, 326, 391
Berg, Alban 125f, 130, 145, 176, 202, 210, 312, 332, 368, 377f, 387, 393
Bergelt, Siegmar 163, 288
Berger, Joe 223, 225–227, 365
Berger Karl(hanns) 107, 163, 246
Berio, Luciano 13
Bernard, Jeff 10, 151, 164, 196, 225, 290, 321
Béthune, Christian 333, 391
Between 261
Bhartiya, Jamaluddin 348
Bilek, Robert 361, 370
Billard, Francois 350
Bischof, Peter 54
Black, Roy 242
Blackwell, Ed 163
Blakey, Art 25, 108, 249
Blanke, Toto 343
Bley, Carla 28, 154, 182, 268, 293–295, 299, 377
Bley, Paul 28, 70, 195, 234, 249, 255, 260, 263
Blind Lemon Jefferson 290
Blobel, Uli 379
Blood, Sweat & Tears 35
Bloom, Leopold 225
Blue Danube Stompers 311
Blue Note Seven 26
Blue Note Six 26
Blues Giants 376
Blume, Joachim 322–324
Blumenhoven, Bob 24
Bochdansky, Stefan 384
Böck, Anton 372
Boeckl, Herbert 52, 55, 117
Bohländer, Carlo 39
Boland, Francy 27, 33
Boll, Barbara 37f, 130
Borca, Karen 191
Borchert, Wolfgang 221
Bornemann, Ernest 24
Botelho, Cesarius A. 184
Boulez, Pierre 31
Bowie, Lester 318
Brahms, Johannes 310, 379
Braitner, Toni 115
Brauer, Carl 318, 332, 338
Brauer, Timna 379
Brauner-Thage, Erich 66f, 148
Braxton, Anthony 33, 190, 325, 334f, *336*, 337f, 341
Brecht, Bert 221
Brecker, Randy 29
Breicha, Otto 43, 201
Breteau, Xavier 319
Breuker, Willem 15, 18–20, 204, 299, 319, 332
Brickell, Warren Seth 148, 290f
Bridgewater, Cecil 109
Briegl, Günter 47
Brimfield, Bill 33
Broadlahn 363, 370, 372
Brochier, Heribert 290
Brocksieper, Freddy 23
Brodsky, Stefan 198
Brötzmann, Peter 16–19, 204
Bronner, Gerhard 198
Bronner, Oscar 226
Brotherhood of Breath 35
Brown, Clifford 47, 206
Brown, George 199f, 343
Brown, Marion 107, 239, 247, 347

Brubeck, Dave 23, 57, 76f, 211
Bruckner, Anton 82
Bruckner, Sylvia 355, 373
Brückl, Horst (siehe auch Adlernest, Alaeddin) 10, 47, 73, 75, 80, 92, **93f**, 95–98, 102, *103*, 104, 106, 109, 113–115, 117, 121f, 125, 128f, *135*, 137, 140f, *143*, 146, *147*, 148, 152, 157–160, 162–164, 169–171, 174f, 179, 181, 188–192, 195, 197f, 200, 204, 206, 212, 234, 254f, 258, 277, 290, 304, 325, 327–331, 340, 343, 346f, 361
Bru[gger], Klaus 371f
Brunner, Otto 46
Brus, Günther 67f, 104
Bruyninckx, Walter 39f
Buchsbaum, Maria 44f, 65
Buddle, Errol 93
Buhles, Günter 10, 317
Bukowski, Charles 226
Burchart, Bernt 320
Burwik, Peter 161
Busek, Erhard 253
Byrd, Donald 27

Cage, John 56, 97, 184, 301
Camper van Chadbourne 203
Cardew, Cornelius 15
Carr, Ian 39, 374
Carter, Kent 107, 163, 194, 246, 248, 255
Carter, Ron 27, 29
Cavalli, Pierre 29
C-Department 35, 180, 272, 285
Celestrial Communication Orchestra 193
Cerha, Friedrich 264, 316f
Chadbourne, Eugene 184, 200, 203
Chalifeh, Tarek 240
Chaloff, Serge 83
Chamäleon 382
Chambers, Linda 344
Chaos Brothers 198f
Charles, Ray 85
Chéreau, Patrice 381
Cherry, Don 28, 107, 163, 232, 246, 248, 268, 274, 287, 293, 302, 322, 341, 363
Chicago 35, 273
Chlum, Zdenek 111, 113, 248, 251, 258, 261
Christiansen, Godborg 236, 242, 251
Christmann, Günter 12
Clarke, Kenny 24, 27, 33
Clayton, Adam 391
Clemencic, René 97, 321
Clement, Fred 136
Cleveland, Jimmy 26
Cobham, Billy 108
Cocteau, Jean 97, 181
Coleman, Bill 26
Coleman, Ornette 13–15, 31, 69f, 78–80, 83, 86, 105, 141, 158, 163, 191, 202, 205, 207, 211, 221, 232, 235, 238, 241, 293, 331
Coltrane, John 11, 26, 30f, 48, 68–70, 86, 91, 93, 97, 101, 121, 211, 228–230, 232, 234, 237–239, 246, 248, 254, 259, 287, 291, 313, 320, 335, 349f, 386, 391
Conquest, Leena 373f, 378–381, 385
Cooper, Bob 93
Corbett, John 39, 186
Corea, Chick 180
Corti, Axel 159
Courbois, Pierre 14
Craft, Robert 157
Cunningham, Merce 111
Curson, Ted 27
Curtis-Gatterburg, Gail 169f
Cyrille, Andrew 344, 347f, 351, 354, 360
Czadek, Heinz 153, 209, 271, 287, 291f, 294f, 376
Czerwenka, Oskar 324f

Dafeldecker, Werner 37, 40, 201f
Dali, Salvadore 387
Daniels, Eddie 29
Danielsson, Palle 15
Danube Art Group (DAG) 104, 164, 231, 236–239, 392
Danzer, Georg 311
Danzmayr, Wolfgang 318, 331
Darling, Wayne 34
Dašek, Rudolf 299
Das Solo-Orchester 377
Dauner, Wolfgang 14, 164
Davis, Miles 26f, 68, 83, 95, 180, 186, 222, 229, 249, 270, 274, 277, 302, 352, 367f
Debussy, Claude 60
Degn, Günter 148
Degn, Helmut Christian 308, 357
DeJohnette, Jack 180
Denscher, Barbara 41
Deppe, Andreas 10
Desmond, Paul 23
Detroit Free Jazz 261

die reihe 111, 264
Dietrich, Marlene 136
Dixon, Bill 28, 34, 182, 184
Doderer, Heimito von 113
Dodge, Bobby 34
Doldinger, Klaus 248, 296
Dolphy, Eric 202, 229, 232, 237f, 254, 332
Doran, Christy 163
Dorsey, Jimmy 23
Dorsey, Tommy 23
Doxat, Robert 66
Drahdiwaberl 197
Drewo, Karl 23, 25, 27, 33
Dschungelorchester 262, 360
Duckbilled Platypus 372
Dutch Swing College Band 27
Dyani, Johnny 363

East West Trio 348
Eckhart, Godwin 54
Eclipse Alley Stompers 83, 105
Edelhagen, Kurt 24, 27, 30
Edgar, Devar 354
Eggers, Jörg A. 353
Ehrenreich, Teddy 162, 296
Einem, Gottfried von 235
Eisel, Günther 93
Eisendle, Helmut 44, 326
Eisler, Georg 68
Eisler, Hanns 18, 196
Electric Circus 343
Elgart, Bill 308, 381f
Elibal, Bleda Rauf 373-375, 381f
Ellington, Duke 26, 374
Emergency 261
Engerth, Ruediger 43, 53, 61, 98, 112, 117, 122, 125, 131f, 134, 136, 142, 146, 151, 153, 158, 209, 226f, 240, 256, 271, 284, 286, 288, 292, 320, 326, 342, 391
Ensemble Kontrapunkte 298
Ensemble XX. Jahrhundert 161
Erben, Mischa 386
Ericson, Rolf 29
Ernst, Gustav 226, 253
Eternal Unit 344f
Eurojazz-Orchester 29, 115, 229
Evans, Bill 59, 61, 68, 296
Evans, Gil 331

Fahsl, Eduard 71, 82, 98, 161, 186–192, 206
Fairweather, Digby 39
Falb, Hans 191, 193, 213, 327, 333, 335
Fantel, Willy 115
Farmer, Art 28f, 33f, 220, 321, 346
Farrell, Joe 108, 250
Fassbinder, Rainer Werner 104
Fatty George 24–28, 34–36, 88f, 115, 152, 272
Fehring, Johannes 23, 33, 35, 311
Feichtner, Dieter 289, 304, 308, 381
Fellini, Federico 333, 358f
Ferguson, Maynard 27
Ferlinghetti, Lawrence 221, 226, 237f
Fessler, Ingrid 304
Feuerstein, Günther 135, 177
Fheodoroff, Nikolaus 234
Fickl, Paul 308f, 326, 332, 341, 344
Fields, Paul 10, 218, 223, **309–*310*–312**, 313–315, 317f, 320–325, 327–331, 333–335, 337–341, 344, 346, 349–355, 357–362, 364f, 367–369, 371–374, 377–381, 383, 385–390, 393
Filmton 200
Fine, Milo 317, 333, 338, 350, 384, 388, 391
Fischer, Johnny 24, 27, 59
Fischmann, Lothar 154, 292, 295
Fitzgerald, Ella 25, 27
Fleck, Karl Anton 44, 64, **71**, *72–75*–78, 80, 82, 88, 90, 98, 105, 148, 152, 161, 177, 186–192, 205f, 208, 227, 307
Fleck, Robert 38, 130
Fleischer, Wolfgang H. 113
Flurschütz, Horst 251
Förster, Uzzi 27, 59, 89
Franz Josef I., Kaiser von Österreich 168
Freeman, Bud 321
Free Piano Trio 178
Free Sounds (Basel) 15
Free Sounds (Koller) 34
Frieberger, Padhi 10, 82f, 85, 88, 105, 251
Friedman, Don 27
Frischauf, Eduard 135, 166, 279, 313
Fritsch, Gerhard 363f, 366, 371
Fritz, Johann 114, 293
Frohner, Adolf 67, 382–384
Fuchs, Ernst 58, 66f, 99
Fuchs, Heinrich 45
Fuchs, Limpe 34, 289
Fuchs, Paul 34, 289
Fürst, Karl 47, 62
Fussenegger, Uli 37
Fux, Herbert 54

Gaar, Robert 189, 192
Gärtner, Hans 59
Gafton, Günther 233, 237, 239f, 242
Gaisbauer, Hubert 248
Galaxie Dream Band 171, 299
Gare, Lou 15
Garner, Erroll 91
Garrison, Jimmy 108, 183, 250
Gaslini, Giorgio 211
Gaube, Wilhelm 159, 162
Geduldig & Thimann 291, 311
Geier, Gerd 181–184
Geir, Bruno 290
Geld, Tom van der 382
George, Stefan 355f
Geröly, Tamas 370
Geršak, Melita 296
Gershwin, George 339
Gerstl, Elfriede 67
Getz, Stan 24, 27, 345
Gillespie, Dizzy 24, 49f, 59, 82, 85, 206, 220, 240
Gilson, Jeff 193
Ginsberg, Allen 221, 226
Giraud, Albert 380
Gismonti, Egberto 341
Giuffre, Jimmy 26, 30f, 70, 107, 228, 263
Glanz, Christian 130
Glawischnig, Dieter 10, 30, **31–33**, 36, 79, 205
Globe Unity (Orchestra) 15, 38, 130
Globokar, Vinko 316, 382
Görnet, Rudolf 360
Goertz, Harald 41, 215
Goeschl, Roland 159
Goethe, Johann Wolfgang von 379
Golson, Benny 86
Goode, Cooleridge 80
Goodman, Benny 23f, 27, 49, 50, 294
Gordon, Dexter 28
Gosch, Reinhard 363
Graczoll, Kurt 10, 106, 232, 236, 238f, 242, 244, 247
Gradischnig, Herwig 371
Graettinger, Bob 47, 70
Graf, Georg 384
Grah, Bill 24, 115, 160
Grah, Heinz 24
Granz, Norman 26, 49
Grappelli, Stephane 373
Gratzer, Hans 323
Graves, Milford 106
Grazer Philharmoniker 93, 102, 198
Greene, Burton 344, 347f, 351, 391
Greenlee, Charles 183
Greger, Max 27, 30
Griffin, Johnny 28, 341
Grissemann, Ernst 294f
Groof, Carl de 23
Groysbeck, Hannes 352f, 359, 372, 386, 393
Groysbeck, Stefan 352f
Gruber, Heinz Karl 164
Gruppo Romano Free Jazz 15
Günther, Bernhard 41, 215
Gütersloh, Albert Paris 51–53, 55, 60, 66, 154, 210, 303
Guiget, Francoise 387
Gulda, Friedrich 23, 25f, 29f, 34, 36, 58, 115, 163, 229, 288f, 299, 322f, 325, 374
Gulda, Yuko 374, 387
Gumpert, Uli 19
Gutenbrunner, Brigitte 373
Gutfreund, Oto 258
Guth, Peter 346
Guy, Barry 35
Gypsy Love 35, 272

Haberl, Horst Gerhard 159, 162f, 165–168
Haden, Charlie 163, 206
Hahn, Glenn 348
Haindl, Andrea 357
Haley, Bill 311
Hamel, Peter Michael 261
Hamilton, Chico 27
Hammer, Jan 29
Hammond Explosion 380
Hampel, Gunter 13f, 62, 171, 203, 295, 299, 317
Hampton, Lionel 25f, 30, 47–50, 82, 220
Hampton, Slide 35
Hancock, Herbie 27
Hansen, Rudolf 23, 33, 376
Harper, Billy 250
Harper, Lee 34
Harriott, Joe 13–15, 62, 78, 80, 205
Harris, Beaver 183
Hartleben, Otto Erich 380
Hartmann, Hans 289
Haspel, Dieter 384
Haubenstock-Ramati, Roman 307, 370
Hauer, Josef Matthias 234f, 260, 263, 277, 286, 309–311, 368f, 376–378, 387, 389, 393

Hawkins, Coleman 206, 376
Haydn, Joseph 82
Haydn-Orchester 59
Hayes, Tubby 80
Haynes, Charles 107, 246f
Heath, Ted 26
Heidrich, Walter 23, 71
Heijden, Rinus van der 44, 216, 391
Heilingsetzer, Semirah 44
Heinisch, Eduard 326
Heinrich, Heiner 200
Heinz, Gerhard 113
Hellbusch, August „Aleddin" 55
Heller, André 311, 321, 323, 346, 352
Henderson, Joe 24
Hendrix, Jimi 376
Henisch, Peter 190, 226, 253, 340
Henkels, Michael 344
Henry, Ernie 86
Herbolzheimer, Peter 27
Herget, Raoul 370
Herman, Woody 23, 26
Hermann, Heinz von 26f, 59, 61
Hermann, Peter 305
Herrmann, Gerhard 247, 304, 331
Herzmanovsky-Orlando, Fritz von 242, 302f, 351, 389
Heyse, Ulli 251
Higashiyama 198
Hindemith, Paul 195
Hino, Terumasa 299
HipHop Finger 203, 380, 385
Hipp, Jutta 24, 27
Hochrainer, Richard 71, 321
Hodges, Johnny 391
Hodina, Karl 202
Höfler, August 32f
Högler, Christa 185
Hölderlin, Friedrich 384
Hörler, Walter 60, 178, 261f
Hofer, Andreas 339
Hoffmann, Karl Ernst 171
Hoffmann, Wolfgang 350
Hofmann, Werner 111, 134, 258
Holiday, Billie 374
Holland, Dave 180
Hollegha, Wolfgang 53f
Holler, Karl Heinz 39
Hollywood Saxophone Quartet 47
Holman, Bill 23
Holzbauer, Siegfried 215
Homesick James 376
Honsinger, Tristan 200
Horenstein, Steve 184
Horton, Bob 58, 62
Hot Club d'Autriche 373
Hot Club Vienna 22
Hotel Morphila Orchestra 362
Hove, Fred van 12f, 19, 203
Hrdlicka, Alfred 68, 117, 370
Hubbard, Freddie 25, 29, 363
Huber, Harald 41
Huber, Thomas 359
Hubmann, Franz 67, 112
Hübsch, Wolfgang 248
Human Arts Ensemble 331
Human Dates Ensemble 366
Hummel, Franz 289f
Hundertwasser, Friedensreich 51, 54, 58, 66f, 85
Hunter, Rodney 385
Huston, John 333
Hygelund, Nate L. 131

Ibrahim, Abdullah 163, 341, 373, 382
Improvising Eleven 355, 361
Improvising Orchestra 355
Inderhees, Carlo 200
Inside Out 355
International Workshop Orchestra 337f
Interplay 331
Isaiah, Richard 355, 357, 360, 362f
Ives, Charles 263, 333, 340
Izenzon, David 259

Jackson, Ambrose 107, 111, 164, 247
Jackson, Milt 249
Jacquet, Illinois 93
Jäger, Heinz 323–325, 329f, 335, 337, 340, 357
James, Harry 30
Jandl, Ernst 226, 237
Jannotta, Roger 382
Jaritz, Leo 311
Jarrett, Keith 259
Jaschke, Bruno 216
Jazz Composer's (Guild) Orchestra (JCO) 28, 232, 268, 286
Jazz Darings 14
Jazz-Kapelle Toni Michlmayr 166–168, 174, 204

Jazz Messengers 108
Jeannee, Michael 123, 125, 160
Jelinek, Elfriede 141
Jelinek, Friedrich 10
Jenkins, Leroy 35, 317, 322
Jesus von Nazareth 83
Jeunesse-Chor 322
Johnson, J. J. 27, 29, 47
Jones, Carmell 28
Jones, Curtis 114
Jones, Elvin 80, 108, 250
Jones, Quincy 220
Jordan, Sheila 341
Josel, Manfred 29
Josel, Rudolf 29f, 93, 117
Josel-Trio 30, 73, 74
Joseph Holbrooke 14, 211
Jost, Ekkehard 11–19, 21, 31, 37, 39, 391
Joyce, James 225, 302f, 348, 351, 357, 360, 389f
Jungen, Margarete 387
Jungk, Robert 226
Jungwirth, Martha 66, 90, 117, 148

Kagel, Mauricio 149, 287f, 323
Kahowez, Günter 226
Kalnein, Heinrich von 371
Kampmann, Wolf 39
Kandinsky, Wassily 85
Kandut, Helmut 240
Karajan, Herbert von 172
Karajan Street Jazzband 25, 83
Karg, Jürgen 164
Karl, Ingrid 36, 184, 198, 200
Karner, Manfred 355
Kassecker (Produzent) 199
Katz, Dill 374, 380
Kaufmann, Dieter 297, 307f, 318, 325f, 346, 370, 393
Keane, Shake 80
Kedl, Rudolf 162
Kellem, Butch 180
Kelner, Martin Myron 216
Kemptner, Helmuth 181, 196, 290
Kenton, Stan 24, 26, 50
Kenyatta, Robin 239
Kernfeld, Barry 39
Kerouac, Jack 226
Kerschbaum, H. C. „Cherry" 290
Khajjam, Omar 105, 227
Kiehtreiber, Albert Conrad 53
King, B. B. 115
Kirk, Roland 95, 199
Kirnbauer, Susanne 159
Kitt, Florian 346
Klaffenböck, Harry 308, 355, 357, 360, 381
Klamer, Bernd 227, 232
Klee, Paul 85
Klein, Christoph 164
Kleines Tanzorchester von Radio Graz 30
Klein, Helmut J. 136
Klein, Oscar 24, 27
Kleinschuster, Erich 29f, 33–36, 89, 115, 248, 320, 323, 353
Klemmer, Peter 223
Klemmer, Robert 226
Klimm, Joe 14
Klos, Wolfgang 346
Knauer, Wolfram 38
Kneihs, Hans Maria 354
Knessl, Lothar 41, 137f, 141, 148, 153, 173, 190, 286
Kobalek, Otto 226
Kocer, Renate 200
Koch, Klaus 19
Kocherscheidt, Kurt 66
König, Gunda 318, 325
Königstedt, Harry 287
Körner, Friedrich 30, 73, 191
Körner, Theodor 98
Kogelnik, Kiki 66
Kogler, Herbert 365
Koglmann, Franz 10, 34, 36, 39, 40, 42, 128, 157–159, 162–164, 167, 171, 176f, **180–*185*–186**, 198–200, 205, 208, 213, 215, 285, 288, 293, 299f, 302, 304, 306, 319, 337, 343, 346, 348, 361, 370, 376
Kolisch, Rudolf 211
Koller, Hans 22–24, 27f, 34, 36, 71, 88f, 187, 221, 345, 346
Kolleritsch, Elisabeth 40, 74
Kolovanyi, Peter 239, 247
Konitz, Lee 11, 24, 27
Kopf, Cornelius 148
Kos, Wolfgang 146, 285
Koschatzky, Walter 65, 73, 91
Kotrba, Fritz 10, 106f, 157, 180f, 196f, **241–*243***, 244f, 247–251, 254–256, 261, 269, 272, 290, 299, 304f, 307, 313, 338f, 350, 357, 389

Kovac, Roland 22, 24, 27, 35, 59
Kovarik, Klaus 327, 329, 337
Kowald, Peter 16f, 39, 165, 171, 189, 201, 203f, *305*, 306, 308, 319, 391
Kowanz, Karl 200
Krajanek, Andreas 272, 290
Kramar, Thomas 379–381, 384, 391
Kramer, Kurt 237, 239
Kraner, Dietrich Heinz 40, 217f, 270
Krautgartner, Karel 34f, 115, 162
Krbavac, Karl Wilhelm 10, 375, **376f**, 378–381, 383, 385, 387, 389, 393
Kreisler, Fritz 219
Kren, Kurt 83, 104, 226
Krenek, Ernst 346
Kreuzer, Albert 192
Kriesche, Richard 159, 162
Kruntorad, Friedrich (?) 62
Kubik, Gerhard 25
Kühn, Joachim 15, 29, 165, 261
Kugler, Ernst 35
Kuhn, Paul 27
Kuhn, Steve 195, 341
Kumpf, Hans 17, 38
K & K Experimentalstudio 318, 325f
Kunzler, Martin 39, 344
Kurz-Goldenstein, Helmuth 198, 289f
Kvevik, Paal 66

Laber, Gerhard 381
Lachenmann, Helmut 370
Lacy, Steve 28, 34, 48, 70, 107, 111, 162, 171, 177, 183–*185*, 191, 194, 202, 233, 306, 315, 319
Lakis & Achwach 373
Lambert, Tim 355
Lampersberg, Gerhard 135, 200, 346
Lamprecht, Ernst 115
Landenhammer, Charlie 48
Landl, Ernst 22
Langer, Walter Richard 41, 110, 148
Langer, Walter/Valdinho 365f
Lassnig, Maria 54
Lateef, Yusef 228, 230, 232, 244, 302, 348, 391f
Lazro, Daunik 193f
Lehm, Georg 237
Leimgruber, Urs 163
Lemmerer, Sigi 363
Leone, Sergio 364, 367, 371
Leskowa, Jürgen 66f, 90, 148
Lesowsky, Wolfgang 284
Levallet, Didier 193
Lewis, John 25
Lewis, Mel 29
Lhotzky, Georg 113
Liberda, Bruno 307f, 318, 343, 357, 393
Lichter, Marika 141
Lieben, Joachim 108, 123, 131
Liebman, Dave 308
Ligeti, György 312, 316, 346
Limbus 289
Lindberg, John 343
Little Richard 84f
Litweiler, John 38
Lörinszky, Attila 369f
Löwy, Gioia 247
Logan, Giuseppi 239, 302, 319, 345
Logothetis, Anestis 164f, 200, 226, 318
London Jazz Composers' Orchestra 35
Loos, Adolf 126
Lord, Tom 39
Los Angeles Symphony Orchestra 375
Loubé, Karl 23
Loussier, Jacques 229
Lovens, Paul 189, 204, 319
Lubat, Bernard 193
Lüdi, Werner 14, 203
Lyons, Jimmy 165, 191, 239, 343f

Machek, Franz 359, 362
Machi Oul Big Band 162, 193, 300
Madonna 206
Mahler, Gustav 59
Mair, Albert 34, 247
Makowicz, Adam 14
Malfatti, Radu 31, 35, 37, 200, 204
Malik, Raphé 191
Malli, Albert 254
Malli-Canaval, Gertraud (siehe auch Michlmayr, Gertraud) 126
Malli's Free Samba Bassoonery (MFSB) 162, 167, 177, **186–192**, 198, 204, 305, 319, 329, 343
Malli, Walter (Muhammad) 10, 37, 39–41, 43–45, **46–49**, 50–63, 65–*69*–71, 73–*75*–80, 82, 84–94, 96–*103*–105, 107–109, 111–114, 116–125, 128–135, 137, 141–143, 146, 148, 150–155, 157–171, 173–*185*, **186–192**, 193–195, 197, **198–203**, 204–210, 212f, 215,

217, 222f, 227–230, 234, 238, 241, 246–251, *254–257–*261, 264, 268–273, 276–278, 280–282, 286–290, 292–294, 296, 298–300, 304–*305–*307, *310*, 312, 314f, 317, 319, 321, 324–334, *336–*344, 346f, 349, 351–355, 360f, 375, 379f, 386, 389f
Maneri, Joe 211
Mangelsdorff, Albert 14, 19, 24, 35, 299, 306
Mann, Herbie 27, 345
Manne, Shelly 112
Manola, Franz 326f, 330, 339, 342–344, 350, 363, 391
Mantler, Michael 10, 28, 154, 266, 268f, 271, 293–295, 299, 377
Mariano, Charlie 343
Markes, Max 290
Martin, Stu 289
Martini, Louise 47
Martinz, Fritz 68
Masters of Unorthodox Jazz (MoUJ) 9f, 37–45, 61, 82, 87, 92–94, 96, 98–*103–*108, 110–119, 122–128, 130–*135–143*, 145f, 148–*166–*186, 188–192, 194–198, 201–218, 227, 233, 237f, 240–242, 244, 246–252, 254–259, 264, 266, 268, 270f, 273, 276–278, 280, 284–288, 290, 292, 295–297, 299, 303, 306f, 319, 326, 344, 350, 361, 369, 375, 382, 389–393
Matthews, Stuart 192, 198
Mauer, Otto 54
May, Karl 84
Maycock, George 30
Mayer, Gerhard 132
Mayer, John 14
Mayrhofer, Klaus (siehe auch Barabbas, Claus) 82f
Mayrhofer, Rosemarie 126
M'Boom 196f, 339, 343
McCurdy, Roy 255
McGregor, Chris 35, 360, 374
McGriff, Jimmy 380
McIntyre, Ken 233
McLean, Jackie 330, 353
McRae, Barry 332, 338, 350
Meat Loaf 35, 273
Méchali, Jean-Louis 200
Meerwald, Willy 24, 88
Meghalaya-Duo 264, 335, 344
Melange 354f, 362
Melhardt, Axel 34
Mengelberg, Misha 15, 18, 185, 200
Menuhin, Yehudi 219
Mezzrow, Mezz 27
Michelides, Christian 307
Michlmayr, Anton 10, 37–39, 43, **58–62**, 68, 70, 73, 84, 88, 94, 113, **114–116**, 117f, 120–123, 126–132, 134–*139–147–*153, 156–176, 178f, 183f, 186, 198, 201–206, 208–210, 212f, 228, 254–*257–*262, 264, 269–271, *273*, 275–*279–* 281, 286, 288–290, 292, 294, 297f, 305, 307f, 314, 319, 324f, 329, 350, 361, 377, 388, 393
Michlmayr, Gertraud 126, 131, 133, 148, 168f, 171, 174
Mikl, Josef 53f, 82
Miklin, Karlheinz 353
Mikula, Kurt 66
Milhaud, Darius 211
Miller, Henry 222
Mingus, Charles 95, 229
Minor, Jouk 189, 194, 319
Miori, Sandro 362–365, 386
Misak, Albert 291, 304
Mistry, Ram Chandra 213, 261, **262**, 263f, 278–*279–*282, 284–287, 289, 291, 293, 296, 298, 300, 304f, 307, 318f, 335, 344–346, 388f, 392
Mitchell, Roscoe 318
Mitterbauer, Sepp 10, 104, 107, 140f, 148, 195–198, 223, **233–***234–***236**, 237–*243–*244, 246–251, 254f, *257–*263, 269–271, *273–279*, 281–283, 286, 289–291, 293f, 296–300, 302–305, 307, 309–*310*, 312, 314–316, 324f, 329, 332, 337–341, 344, 352–359, 362, 365–369, 371f, 377, 380f, 385–*386–*387, 389f, 392f
MOB art & tone ART 169
Modern Jazz Quartet 31, 228f
Moholo, Louis 360
Molden, Otto 323
Moldovan, Kurt 98
Monk, Thelonious 56, 75–77, 84–86, 91, 93, 131–133, 137, 152, 206, 220, 222, 228, 234, 260, 335, 348, 374, 387
Monoblue–Quartett 185
Montecuccoli, Pia 66
Monterose, J. R. 296
Montgomery, Wes 199
Moore, Thurston 391
Morak, Franz 352
Moser, Simon 323

Motihar, Dewan 284
Moye, Don 261
Mozart, Wolfgang Amadeus 82, 288, 376, 379f
Mr. Acker Bilk 296
Mraz, George 29
M'Tab, Fesoy 197
Mühl, Otto 67, 104
Mullen, Larry jr. 391
Mulligan, Gerry 47, 93, 220f, 228
Murphy, Dick 23
Murphy, Lyle 211
Murphy, Paul 191
Murray, Sunny 10, 39f, 102, 108–111, 118, 121, 131, 133, 148, 153, 164, 191, 195, 201–203, 206, 249f, 268, 317, 343f, 347, 360, 372, 380f, 384, 385f
Murwater Ramblers 26, 73
Music Improvisation Company 212
Musique Vivante 298
Myers, Billie 346

Nagl, Maly 201–203, 206
Nagl, Max 203
Namtchylak, Sainkho 384
Naschold, Elly 324f
Nature Music Ensemble 148, 291, 321, 355
Nay, Joe 28
NDR-Bigband 32
Neighbours 33, 38, 334, 341
Nemeth, Gus 200
Nenning, Günther 253
Neumaier, Mani 15
Neumann, Justus 323
Neutra, Josef 128
Neuwirth, Arnulf 53, 65, 98f, 177f
Neuwirth, Gösta 317, 335, 343, 346f, 393
Neuwirth, Harald 30, 33, 346
Neuwirth, Vilja 347
New Austrian Big Band 30, 33
Newland, Rens 34
New Phonic Art 316, 320
New York Art Quartet 232, 236f, 320
New York Contemporary Five 232
New York Giants 380
New York Total Music Company 107, 246
Nicholas, Albert 27
Niebergall, Buschi 13, 306, 319
Niederle, Helmut A. 341
Niederösterreichische Tonkünstler 311, 321
Nielsen, Liv Heim 54
Nietzsche, Friedrich 384
Nitsch, Hermann 66f, 135
Noa Noa 197
Nobili, Jacques 200
Noglik, Bert 12, 17, 20f, 37–39, 61, 130, 207, 211
Norvo, Red 27
Novotny, Christina 258, 274f, 289f, 344
Novotny, Fritz 10, 37, 39–41, 104, 106–109, 111, 117, 134, 146, 148, 151–154, 162–164, 171, 183, 186, 189, 193–195, 200, 208, 213, 215–217, **218–223**, *225–234–243–257–279–*280, 282–296, 298–*305*–308, *310*, 312–335, 337–355, 357–365, 367–375, 377–382, 385–*386*–393
Novotny, Fritz (Kunsthistoriker) 219
Nowak, Fred 66
Nüchtern, Klaus 44, 202
Nurse With Wound 391

Oberleitner, Ewald 10, 30, **31–33**, 79, 205
Objective Truth Orchestra 35, 272, 311
Olbrich, Wilhelm (von) 235f, 238, 240, 247
Oleszko, Pat 340
OM 163
Omega 352
ORF-Bigband 33–35, 162, 296, 320, 323
Orff, Carl 288
Original Storyville Jazzband 25
Ory, Kid 25, 48
Ostinato 323
Oxley, Tony 200, 203
Ozmec, Fritz 331

Pack, Claus 45, 109, 116f, 119, 125, 132f, 136, 142f, 146, 161, 209, 216, 256, 258f, 265f, 269, 271–274, 280, 284–286, 292, 295f, 298, 317, 326, 391
Paganini, Niccolo 172, 219
Painitz, Hermann J. 66, 226f, 350
Pakar, Marijan 237, 239f, 242, *243*
Panassié, Hugues 25
Panke, Werner 154, 292
Parker, Charlie 13, 59, 82f, 220, 228
Parker, Evan 189, 204, 319
Parker, William 385
Parlan, Horace 296
Pasolini, Pier Paolo 359
Passport 248
Pat Brothers 360

Patka, Zsolt 99, 228
Pauer, Fritz 28f, 34, 36, 89, 288f, 345f, 371
Peacock, Annette 249, 254f
Peacock, Gary 24, 133, 206
Pechoc, Judith 198
Pechoc, Lia 90f, 148
Pechoc, Richard (Ahmad) 10, 37, 43–46, **49f**, 51–63, 65–*70*–71, 73–*75*–80, 82, 84–92, 94, 96, 98–*103*, 105, 107, 109–114, 117f, 120–123, 125–132, 134f, 137, *139*, 141–*143*, 146, 148, 150–152, 158–161, 163, 166–170, 174f, 177f, 180, 187, 192–196, 198, 204–210, 212, 222f, 227–230, 234, 247, 255, 258, 272, 277, 304, 390, 393
Peham, Klaus 44, 70, 102, 165, 362f
Peichl, Gustav 53
Peithner–Lichtenfels, Bernhard (Galerie) 45
Pepper, Jim 374
Personal Music 382
Peterson, Oscar 49, 56
Petrowsky, Ernst-Ludwig 19, 39, 200
Pettiford, Oscar 24
Pfarr, Christian 39
Phillips, Barre 152, 289
Piazzolla, Astor 189
Picasso, Pablo 259, 386
Piekarek, Sebastian 372
Pike, Dave 28, 288
Pilatus, Pontius 83
Pillhofer, Josef 195f
Pillhofer, Markus 10, 192f, **195–197**, 198, 304, 350
Pillhofer, Susanna 197
Pink Floyd 289
Pipetet 200, 361
Pipe Trio 370
Piplits, Erwin 161
Plasil, Victor 23, 36
Plattner, Christian 296
Poidinger, Günther 154, 287, 292–294, 318, 352, 391
Poindexter, Pony 28
Pointer Sisters 35, 273
Polanski, Pavel 34
Polillo, Arrigo 38
Politzer, Robert 29, 33, 36, 59f, 88, 180, 186, 285, 376
Pollock, Jackson 54
Polymenakos, Niko 355, 357f, 362, 393
Ponger, Peter 304
Pongratz, Peter 47, 66, 73, 99
Ponnelle, Jean-Pierre 381
Poor, Otto 272, 290
Poor, Wolfgang 290, 376
Popp, Chrono 203
Porstendorfer, Renate 325
Portal, Michel 15, 111, 194
Powell, Bud 23, 31
Prachensky, Markus 54
Prankl, Wilhelm 43
Prantl, Karl 68
Praskin, Allan 34, 308, 382
Pratt, Jimmy 24
Prawy, Marcel 177
Preininger, John 31, 33
Prelog, Drago 66–68, 90, 148
Premiere Orchestre d'Art de Vienne 376
Presley, Elvis 222, 311
Pressler, Franz Georg 24
Prévost, Eddie 15
Priestley, Brian 39
Prime Time 331
Printers Jazzband 25, 143, 146, 162, 296
Project of Art (PoA) 338f
Proksch, Udo 84
Prosenik, Karl 34
Public Music 157, 162, 181–184, 196
Puschnig, Wolfgang 235, 297, 331, 346, 360, 366, 370, 376

Quartett 331
Querlier, Jean 319
Quinn, Freddy 115
Quintette du Hot Club de France 373

Rabitsch, Christian 376
Rabitsch, Thomas 376
Rabl, Günther 303, **308**, 312–316, 318, 322, 324–326, 329, 355, 357, 382, 393
Radax, Ferry 83
Radio-Symphonie-Orchester Stuttgart 165
Radio-Symphonie-Orchester Wien 109
Raditschnig, Werner 289
Rainer, Arnulf 51, 53f, 57f, 66f, 68, 82, 99, 111, 119, 123, 135, 166, 171
Rainer, Herbert 148, 262, 269, 304
Rainer, Wolfgang 359
Ratzenböck, Josef 326
Ratzer, Karl 35, 180, 272, 285, 323, 359

Rauter, Harald 73f, 78, 80
Recht, Heinrich 391
Rechtern, Mario 10, 163, 308, 355, **381f**, 385, *386*
Red Hot Pods 285
Redman, Dewey 163
Red Sun 360
Reform Art Quartet[t] 241, 243, 387
Reform Art Trio (RAT) 106f, 231, 241f, 244–248, 251, 254f, 313
Reform Art Unit (RAU) 9f, 37–42, 44f, 104–107, 109, 113f, 116–118, 125f, 134, 136, 140f, 146, 148f, 151–155, 157f, 161–165, 170f, 177, 180, 182–184, 189f, 193, 195f, 198, 200, 205, 212f, 215–219, 226, 234, 238–*243–257*–266, 269–*273–279*–301, 303–*310*, 312–314, 316–335, 337–347, 350–354, 357–359, 361f, 364, 366, 371–375, 377, 379–393
Reform Unit 237–239
Reinhardt, Django 373
Reisinger, Wolfgang 323
Renaud, Philippe 366, 391
Rettenbacher, Hans 27f, 36
Rettenbacher, Harald 28
Reweliotty, André 48
Rhythm & Breath 174, 196f, 338f
Riedl, Alois 326
Rigler, Christine 74
Rilke, Rainer Maria 346
Rimbaud, Arthur 221, 228
Ringel, Franz 66, 99, 148, 154f, 292, 382
Rizy, Helmut 342
Roach, Max 108, 110, 196
Rock Unit 352f
Rösegg, Eli 304
Rohkost 376
Roidinger, Adelhard 30f, 34, 165
Rollins, Sonny 11, 47, 53, 78, 86, 158, 194, 199, 206, 311
Rom, Thilo 236
Romano, Aldo 184
Roschitz, Karlheinz 138, 140, 192, 209, 284, 354
Rosicky, Franz 233f, 236, 241f, *243*
Rothschild, Thomas 226
Roundhouse 239
Rouse, Charlie 131
Rowe, Keith 15
Rudd, Roswell 236f, 268
Rudolv, Peter 300
Rüdenauer, Meinhard 340
Rüegg, Mathias 235, 346, 376
Rühm, Gerhard 67
Rühm, Otto 61
Rusch, Bob 332
Ruschel, Rudolf 370
Russell, George 27, 31
Russo, Bill 24
Rutherford, Paul 200
Ryan, Barry 239
Rygalyk, Rainer 342

Salfellner, Christian 363–369, 371, 373
Salomon, Hans 23, 29, 33, 36, 59, 180, 285
Samul Nori 360
Sanders, Pharoah 28, 345
Sandler, Klaus 341
Sauter, Eddie 24
Sax, Adolphe 16
Schabata, Woody 235, 376
Schallmoment 289
Schano, Hans „Echnaton" 381f, 384
Scharf, Franz 352f, 359
Scheib, Christian 173
Scherchen, Hermann 59
Scherer, Uli 235, 346
Schesswendter, Rudolf 220
Schiaffini, Giancarlo 15
Schiano, Mario 15
Schiefer, Helmut 372, 386
Schiefer, Walter **321**, 322, 326f, 331, 335–337, 339, 362, 364, 369, 371f, 375, 382, 386
Schiele, Egon 126
Schifter, Günther 293f
Schindel, Robert 226
Schindler, Friedl 223
Schlabasakl 353, 359
Schlippenbach, Alexander von 14f, 18, 189, 203, 299, 319f
Schmeller, Alfred 53, 65f, 68, 79, 90, 134, 159, 271
Schmid, Christian 216, 222
Schmid, Josef 211
Schmidt, Ernst jr. 226
Schmidt, Rudolf 45
Schönberg, Arnold 60, 82, 125–130, 140, 145, 151, 190, 202, 210–212, 286, 368, 377–380, 383, 387, 393
Schönfeld, Friedhelm 211

Schönwald, Rudolf 68
Schollum, Robert 22, 40, 149, 285
Schoof, Manfred 14–16, 203, 284, 315
Schrage, Dieter 161, 253
Schrott, Michael 252
Schubert, Franz 82
Schürrer, Hermann 216, 226, 365
Schuller, Gunther 211
Schultze, Kristian 248
Schulz, Klaus 33, 38–41, 89, 215, 218, 342
Schulze, Wolfgang 54
Schwaiger, Rudolf 68
Schwarz, Gottfried 113
Schwarzenberger, Xaver 103f, 113
Schweiger, Hannes 216, 218, 223, 365f
Schweizer, Irène 15, 35, 203, 284
Schwendter, Rolf 10, 44f, 85, 90, 104–106, 216f, 220f, 223–227, 236–240, 252f, 263, 317, 352, 365, 373
Schwertsik, Kurt 135, 157, 164, 346, 370
Schwingenschlögl, Paul 200, 334
Scott, Ronnie 80
Seaman, Phil 80
Seasons – Indian-European Music Ensemble 264
Sebek, Rosemarie 10, 90, 126
Seeböck, Herwig 372
Seebohm, Andrea 109
Seemann, Gus 290
Seitinger, Walter 73
Sell, Michael 19, 167
Serenaders 30
Shankar, Ravi 86, 140
Sharrock, Linda **344f**, 346, 353f, 357f, 360, 370, 373f
Sharrock, Sonny 345
Shaw, Artie 23, 49, 50
Shaw, Bobo 331
Shearing, George 24
Shepp, Archie 28, 100, 107, 124, 183, 232, 234, 236, 241, 247, 341
Shihab, Sahib 29, 115
Shorter, Wayne 28, 180, 289
Sicard, Jef 299f
Sicka, Igo 124, 138, 256, 272, 285f
Siewert, Martin 371f
Silva, Alan 184, 191, 193f
Silver, Horace 108, 249
Sinus 362
Sixt, Peter 345
Sjöström, Harri 201
Skalé, Alexander 296
Skrjabin, Alexandr 140
Slonimsky, Nicolas 176
Slupetzky, Stefan 353–355, 359, 362
Small Blues Charlie 376
Smekal, Giselher 10, 38, 41, 44, 61, 90, 125, 177, 198, 200, 216, 226f, 238f, 245, 261, **263f**, 269–271, *273–279*–280, 282–286, 288, 290f, 294–298, 304–307, 309–*310*, 313, 316, 324f, 329–331, 335–337, 340–343, 355, 361, 369–372, 375, 377, 379f, 386–390, 392f
Smid, Manfred 384
Smith, Donald 109
Smith, Frank 347
Smith, Jimmy 380
Snow, Michael 108, 268, 324
Soft Machine 262
Sokolowski, Victor 234f, 260, 263, 277, 309–311, 355, 357, 369, 376f, 387, 393
Solal, Martial 24
Solothurnmann, Jürg 15
Sommer, Günter „Baby" 19, 200, 343
Sonic Youth 391
Sonny & Chèr 294
Sotriffer, Kristian 65
Soulfinger 203
Spahn, Bernhard 363
Spitting Tongues 359
Spoerri, Bruno 343
Spontaneous Music Ensemble 15, 212, 316
Spontan Music Trio 34, 198, 205, 289f
Stadler, Monika 385, 387
Staeger, Rudi 35
Stangl, Burkhard 37
Stangl, Heinz 99, 188
Stanko, Tomasz 14
Stapleton, Steven 391
Starlight 197, 204
Starship 35, 273
Staude, Ortrud 355
Steiner, Fritz 198
Steiner, Hans 199–201, 363
Steiner, Robert 352f
Stemberger, Elisabeth 97
Stepanik, Martin 372
Steuermann, Eduard 211
Stevens, John 15, 203
Stivin, Jiři 299
Stockhausen, Karlheinz 15, 323

Stöwsand, Thomas 152, 289
Stoffl, Heinrich 290
Stojka, Harri 35
Stollman, Bernard 133f, 155, 209, 266–271, 274, 348
Storn, Willibald 66, 98
Strawinsky, Igor 195
Stremitzer, Reinald 318, 346, 354
Stricker, Toni 311, 321, 323
Strohmaier, Walter 247
Sturany, Gerhard 148, 164, 239, 290
Styrian Improvising Partie 363
Styrian Improvising Septet 365
Sulieman, Idrees 26
Sun Ra 237, 239, 287, 374
Sunshine, Monty 311
Surabaia, Susanna 197
Surman, John 35, 289
Swallow, Steve 70, 263
Swarowsky, Hans 59
SWF-Bigband 24
Swoboda, Gerhard 338f
Synopsis 19
Szabados, György 14, 370
Szadkowski, Dita von 38, 332, 337
Szmolyan, Walter 333

Tabackin, Lew 380
Tahmassebi, Mohammad 374
Tarhan, Levent 373f
Tasten 352, 357f, 360, 362, 370f, 375, 378
Tatitu Tatatu 198, 200
Tatum, Art 206
Tauscher, Joe 109, 114, 248–251
Taylor, Cecil 12, 14, 28, 35, 56, 70, 78, 100, 102, 111, 121, 141, 165, 206f, 232–234, 237–239, 259, 287, 347f, 382
Tchicai, John 232f, 239, 268
Terharen, Walter 25
Thanheiser, Hannes 88
The Beatles 137, 242
The Breath of the Masters of Unorthodox Jazz 197
The Clan (Music Overdrive) 362, 364–367, 369–373, 375, 377, 380f, 388
The Defiant Ones 360
The Edge 391
The International Travellers 141
Thelin, Eje 15, 31, 35, 107, 165, 205, 247
The Roaring Jazz Quartet 88
The Robots 237, 242
The Surge 239
The Trio 288f
Theuring, Günther 322f
The Wild Irish Lasses 198
Thielemans, Toots 294
Thöny, Wilhelm 51f, 68
Thollot, Jacques 107, 165
Thom, Fritz 334f, 342, 344, 380
Thompson, Barbara 374
Thompson, Johnny 297
Thompson, Lucky 27
Thornton, Clifford 199, 325, 333–*336*–338, 340
Three Motions 39, 41, 177, 190, 195, 198, 200, 215, 309, 318, 320–322, 326–331, 333–335, 338–341, 343, 346–348, 350–352, 355, 357, 360–362, 364, 366f, 372, 375, 380, 386, 388, 392
Thurnher, Armin 205
Tockner, Wolfgang 359
Together 321
Tolliver, Charles 296
TON.ART 201f, 362
Tošić, Ljubiša 42
Traindl, Josef 10, 35, 162, 170, 184, 189, 192, **193f**, 198, 200, 300, 302, 318f, 337, 348
Trakl, Georg 222
Tremble Kids 27
Trepte, Uli 15
Treulich, Helmut 237, 239
Tricky 385
Trio Trans 200
Tristano, Lennie 14, 23f, 29, 31, 112
Trovesi, Gianluigi 200
Trumler, Gerhard 139f, 143, 147
Trzaskowski, Andrzej 14
Tusques, Francois 15, 111, 118, 203
29th Street Saxophone Quartet 365
2 Face 2 372
Two Sound Band 24f
Tyler, Charles 233, 239
Tyner, McCoy 234, 259

Underwear 376
Unger, Carl 46, 51f, 54, 68
University of Illinois Jazz Band 109
Urmann, Robert 343
Urteil, Andreas 53, 82, 263
U2 391

Ventura, Ray 26
Venuti, Joe 27
Verwüster, Oswald 30
Vienna Art Orchestra 36, 38, 235, 323, 346, 360, 376
Vienna Brass 379
Vienna Jazz Group 114
Viklicky, Emil 387
Villaroel, Manuel 193, 300
Villon, Francois 221, 228
Vitet, Bernard 15
Vitous, Miroslav 29
Vogel, Walter 216, 287
Voves, Walter 373f, 382
Vox, Bono 391
Vrbovec, Michal 248

Wagner, Gotthardt 350
Wagner, Otto 168–171
Wagner, Richard 263
Wagula, Hanns 47
Wagula, Michael 47
Waldorf, Günter 30
Waldstätter, Fritz 49
Wanke, Magdalena 169
Washington, Dinah 27
Waterhouse, Peter 370
Waters, Muddy 376
Watson, Bobby 380
Weather Report 28, 289, 293
Weber, Stefan 197
Webern, Anton (von) 12, 37, 82, 125f, 129f, 145, 157, 176f, 190, 202, 210–212, 286, 355f, 368f, 377–379, 387, 393
Webster, Ben 121, 162
Weibel, Peter 197, 362
Weihsmann, Helmut 270
Weill, Kurt 18
Wein, George 110
Weiss, Klaus 29
Weiß, Robert Michael 235, 377
Wenzel, Ladislaus 349
Werger, Stefanie 311
Wheeler, Kenny 29
Whigham, Jiggs 29
Wichtl, Martin 289f
Wide Fields 352f, 355, 357–362, 364, 366f, 372, 380, 388, 391–393
Wiener, Oswald 25, 67
Wiener Ensemble 213, 376f
Wiener Philharmoniker 30, 61, 93
Wiener Sängerknaben 82
Wiener Symphoniker 219, 385
Wiener Tanz-Orchester 22f
Wilen, Barney 15, 284
Wilfer, Rudi 27, 59, 115, 162
Wilhelmina, Susanna 384
Wilson, Peter Niklas 37f
Wilson, Teddy 114, 206, 321
Williams, Cootie 27
Williams, Sonnyboy II. 376
Winckel, Christoph 39, 200
Winding, Kai 47
Winter, Horst 22f, 62, 115
Winter, Manfred 215f, 302, 347, 391
Wirkliche Jazzband 25, 83
Wirth, Nathanael 360
Wölfer, Jürgen 39
Wolf, Günter 223
Wolf, Hermann 113
Wolf, Peter 35, 114, 148, **261f**, 264, 269–*273*–274, 280, 290, 311, 352
Wolferl, Fritz 202
Wols 54
Woode, Jimmy 34
Woods, Phil 26
World Ethnic Music Cooperative (WEMCO) 151, 153, 164, 196, 290, 321
World Music Orchestra (WMO) 373–375, 377, 380, 384
World Music Quartet 374f, 378
World Saxophone Quartet 334, 345
Wotruba, Fritz 159, 192, 196
Wright, Leo 28, 34
Wright, Paris A. 131
Wuttke, Hans-Peter/Jean-Pierre 10, 233, 236–240

Xperimental 386, 389

Young, Lester 24
Young, Thurmond „Trumpet" 23

Zabelka, Mia 41, 339, 369, **370**, 371, 380f, 385, 393
Zach, Peter 44, 203
Zadlo, Leszek 31, 33, 108, 247f, 272, 289, 304, 308, 325, 382
Zadrazil, Franz 168, 177f
Zamfir, Georghe 163

Zappa, Frank 35, 272
Zauner, Paul 201
Zawadil (Bassist) 31
Zawinul, Joe 23–29, 35f, 59, 114, 116, 289, 293
Zechyr, Othmar 99, 226, 261, 350, 369–371
Zehetgruber, Gerhard 223
Zein, Kurt 199
Zeitelberger, Martin 372
Zeitkapsel 200, 343
Zellwecker, Ferdinand 43, 158
Zenker, Helmut 226, 253
Zeppel-Sperl, Robert 66, 99
Zettl, Ernst 338f
Ziegerhofer, Reinhard 363–370, 372f, 380f, 385
Ziembrowski, Jerzy 109, 111–113, 115f, 118, 123, 248–251, 258, 261
Zimmermann, Peter 225
Zimmermann, Wilfried 71, 90, 106, 148, 226f, 244
Zingaro, Carlos 200
Zipperer, Leo 338
Zobl, Wilhelm 318
Zoller, Attila 23f, 27
Zwerina, Heinz 223
Zwölftonspiel-Ensemble Wien 377
Zykan, Otto M. 135, 157, 159, 340

FWF-BIBLIOTHEK
Inventar Nr.: D 3590
Standort:

Andreas Felber,
Mag. Dr. phil., geb. 1971 in Salzburg, Studium der Musikwissenschaft und Geschichte bzw. Politikwissenschaft in Salzburg und Wien. Lebt als freier Musikjournalist, tätig u. a. für die Tageszeitung „Der Standard" sowie Fachzeitschriften in Österreich, Deutschland und Frankreich, in Wien.

Zwei Kunststudenten, ein malender Autodidakt, ein Jazzbassist, ein bei den Grazer Philharmonikern tätiger Fagottist: Sie und andere spielten tatsächlich schon ab Ende der 50er Jahre in Wien frei improvisierten Jazz, wie er anderswo in Europa erst wesentlich später praktiziert wurde. Entsprechend heftig rieben sich die „Masters of Unorthodox Jazz“ und die „Reform Art Unit“ am konservativen kulturellen Establishment. Das vorliegende Buch bringt erstmals Licht in dieses spannende Kapitel österreichischer Musikgeschichte. Und beleuchtet aus ungewohnter Perspektive die Wiener Kulturszene der 50er bis 70er Jahre.

ISBN 3-205-77256-3
http://www.boehlau.at
http://www.boehlau.de