

JAZZPODIUM





Zwischen einem Lächeln und einem Tränchen

Toots Thielemans

Er ist einer der meistgeliebten und meistbewunderten Musiker in der Szene.

Der virtuose Mundharmonikaspieler ist nach ein paar wenigen Tönen durch seine unverwechselbar eigenständige Instrumentalstimme zu erkennen. Er war Pionier der chromatischen Mundharmonika, machte sie zu einem vollwertigen Jazzinstrument. Stilistisch war der belgische Gitarrist und Mundharmonikaspieler zunächst am Swing eines Django Reinhardt orientiert, danach fand er Interesse am Bebop eines Charlie Parker und Dizzy Gillespie. Seit Jahrzehnten bewegt er sich in jeglicher Art von Musik – ob Jazz oder swingender Unterhaltung. Jüngst erschien unter dem Titel „One More For The Road“ eine Hommage an die Musik von Harold Arlen. Eingebettet in einen großen Klangkörper und kontrastiert von den heute angesagtesten Gesangsstars wie Lizz Wright, Jamie Cullum, Madeleine Peyroux, Silje Nergaard oder Oleta Adams sowie dem Trompeter Till Brönner als Gast ist Toots Mundharmonikastimme souverän, sprechend, relaxed und deckt ein großes Gefühlsspektrum ab. Die Magie von Toots entfaltet sich überall. Und so hieß auch eine Veranstaltung anlässlich Toots' 84. Geburtstag in der New Yorker Carnegie Hall „The Magic of Toots: A Celebration of Toots Thielemans“. Dabei waren Herbie Hancock, Paquito D'Rivera, Joe Lovano, Oscar Castro-Neves, sowie Toots' Pianopartner Kenny Werner. Jüngst wurde ihm vom brasilianischen Kulturminister, dem weltbekannten Musiker Gilberto Gil, ein Diplom als Ehrenbotschafter der brasilianischen Kultur für seinen Beitrag zur brasilianischen Musik überreicht.

Der charmante Senior, der komödiantisches Talent besitzt und gute Laune versprüht, erin-

nerte sich in einem Jazz Talk mit **Monique Klivenberg** an einige wichtige Stationen seiner bewegten über fünf Jahrzehnte dauernden Laufbahn, an Begegnungen mit den ganz Großen des Jazz. Und zur Illustration des Gesagten griff er dabei immer wieder zu seiner Mundharmonika.

Toots Thielemans, ganz gerne würde ich heute von Ihnen auch etwas über Ihren ersten Gitarrenlehrmeister hören, über Django Reinhardt.

Für meine Entwicklung als Gitarrist war Django Reinhardt ein wichtiger Einfluss. Dann wurde die Richtung, die ich einschlug in der Jazzmusik, immer mehr amerikanisch. Ich habe Charlie Christian gehört, auch andere amerikanische Gitarristen wie Al Casey. Den Bebop, die Musik von Charlie Parker und Dizzy Gillespie, versuchte ich mit der Gitarre auszudrücken. Mein erster internationaler Kontakt war Benny Goodman. 1947, 1948, 1949 war Goodman noch der King of Swing. Ich hatte eine Variation auf den Harmonien von „Stardust“ gemacht, mit recht neuartig klingenden Akkorden für die damalige Zeit. Das ist 60 Jahre her! Benny Goodman hat das mit Interesse gehört. 1950 ging das Benny Goodman Septett auf Tournee, dazu gehörten der Trompeter Roy Eldridge, der Saxophonist Zoot Sims, der Pianist Dick Hyman und ich.

Die Mundharmonika galt in den vierziger Jahren eher als Folklore-Instrument. Und Sie entschieden sich zunächst für die Gitarre? Wie entwickelte sich das?

Als ich mir in den vierziger Jahren aus Spaß eine Mundharmonika gekauft habe, sagten die

Musiker in Brüssel: „Du könntest ein guter Musiker sein, aber nicht auf diesem Spielzeug-Instrument. Kaufe dir doch ein richtiges Instrument.“ Damals studierte ich an der Universität Mathematik. Zu jener Zeit hatte ich einen Freund, Gilbert, er lebt auch noch in Brüssel. Dessen Onkel machte viel Geld, weil er alkoholische Getränke auf dem Schwarzmarkt verkaufte! Gilbert kaufte sich Woche für Woche ein neues Instrument. Zuerst ein Schlagzeug, mit dem er nicht zurecht kam, dann eine Gitarre, denn er wollte unbedingt Musik machen. Aber er meinte, dass er nach einer einzigen Lektion spielen könnte! Wir hörten damals viele Jazz-aufnahmen, vor allem die von dem fantastischen Pianisten und Spaßmacher Fats Waller. Er sang und spielte eine Melodie mit dem Titel „Hold tight“, den fanden wir so toll wie die heutige Generation HipHop oder Pop findet (er singt und schnippt rhythmisch mit den Fingern dazu). Ah, war das fantastisch! Ich lag mit einer Lungenentzündung im Bett, als Gilbert mit der Gitarre zu Besuch kam. Ich hatte in frühester Jugend schon Akkordeon spielen gelernt und sagte zu ihm: „Wetten, dass ich in fünf Minuten die Melodie dieses Fats Waller Stückes spielen kann?“ Die Wette galt. Dann spielte ich das Stück. Gilbert war sprachlos. „Hier hast du die Gitarre, du kannst sie zwei Wochen lang behalten!“

Das war dann Ihr Anfang als Gitarrist? Und wann folgte Ihre Django-Initiation?

Ja, das war der Anfang meines Gitarristen-Daseins. In den Jahren 1942 bis 1945 war Django Reinhardt von großem Einfluss für mich. Er war auch fast die einzige Information. Eine

Schallplatte des Hot Club de France von Django mit Stéphane Grappelli war ein Gitarren-Lehrbuch für mich! Ich spielte zur Musik vom Plattenteller. Nach zweimaligem Abspielen musste man damals schon eine neue Nadel einsetzen. Es gab keine digitalen Geräte wie heute! So etwa 1943/1944 kam Django mit einem Quintett nach Brüssel. Stéphane Grappelli war nicht mit dabei, er war bereits nach England übersiedelt. Aber Hubert Rostaing spielte Klarinette im Quintett. Leider habe ich Django damals nicht persönlich getroffen. Er spielte da zum ersten Mal sein Stück „Nuages“ vor großem Publikum.

Und wo waren Sie zu dieser Zeit?

Ich war damals schon Profimusiker, trat in Nachtclubs in Brüssel auf, begleitete Sänger und Sängerinnen wie auch Edith Piaf oder Charles Trenet, spielte aber nicht viel Jazz. 1947 konnte ich mit meinem Onkel, dem Bruder meines Vaters, nach Amerika reisen. Und da traf ich Jay Jay Johnson und weitere Jazzleute auf der New Yorker 52nd Street. So hat das langsam mit dem Jazzspielen für mich angefangen.

Erst als ich mit dem Benny Goodman Septett nach Italien reiste, begegnete ich Django in einem Jazzclub in Rom. Zu dieser Zeit war ich schon nicht mehr unter seinem Einfluss, ich hatte mich am amerikanischen Bebop orientiert.

Es muss 1950 gewesen sein, nachdem ich mit Benny Goodman zusammen in Paris aufgetreten war, erreichte mich ein Brief von dem besonders in Frankreich sehr bekannten Musikproduzenten Eddy Barclay. Er trug mir an, 12 Titel zusammen mit Django aufzunehmen. Das war mir eine große Ehre. Nur hatte ich genau in jenen Tagen mein Visum für Amerika erhalten, hatte sogar schon mein Ticket in der Tasche und war musikalische Verpflichtungen in New York eingegangen, die ich einzuhalten hatte. Deswegen musste ich ihm leider absagen. Dabei versicherte ich ihm, dass ich, wenn ich einmal zurückkomme, diese Titel sehr gerne mit Django aufnehmen würde.

Dann kam es leider anders: Im Mai 1953 flogen wir, das Quintett mit George Shearing, nach Kingston/Jamaica, da las ich im Flugzeug im Time Magazine die Nachricht über Djangos plötzlichen Tod. Das hat mich damals sehr getroffen. Für mich war es beinahe Schicksal, dass er gestorben ist, als ich noch den Traum hatte, mit ihm zusammen zu spielen.

Aber Sie sind mit Stéphane Grappelli aufgetreten?

Erst 1960 traf ich mit Stéphane Grappelli in Köln bei einem Konzert des Kurt-Edelhagen-Orchesters mit Gastsolisten zusammen. 1962 hatten wir dann einen Gig an der Universität in Brüssel. Und als ich vor dem Konzert anfang, meine Gitarre zu stimmen, mich ein wenig einzuspielen, kam dabei spontan meine Komposition „Bluesette“ heraus. Stéphane hörte dieses Stück und sagte in seinem eleganten Französisch (Toots imitiert Grappelli), „Was ist denn das für eine bezaubernde Melodie, mein lieber Toots!“ Ich entgegnete: „Du hast mich dazu inspiriert!“ Stéphane besaß den geschliffensten Humor von ganz Paris, unglaubliche Eleganz, er war, das ist kein Geheimnis, ein wenig „gay.“ Der erste Titel, den ich für meine kleine Melodie fand, war „Bleuet“, der französische Name für die Kornblume. Als ich damals nach Schweden zurückkehrte, fragte mich Tage Danielsson, der gerade ein neues Variété-Programm arrangierte, „Hast du was Neues für unser Programm mitgebracht? Ich spielte ihm also „Bleuet“ vor. Und er sagte: „Das ist doch ein Blues, dann nenne es „Bluesette“, er fügte also das „S“ hinzu. Es ist ein „kleiner Blues“, eben keiner mit 12 Takten sondern mit 24, also der doppelten Anzahl.

Wenn die Musiker früher zusammen auf

Tournee waren, war das anders als heute? Lange Zeit waren Sie wohl eher als Gitarrist mit unterwegs?

Anfang der 1950er Jahre zählte ich mit zu den tragtesten Gitarristen in Amerika. Ich habe mit allen möglichen Leuten gespielt, den ganz großen Meistern. Ich habe immer gerne Gitarre gespielt. Doch in den 1980er Jahren bekam ich einen Gehirnschlag, seither sind meine linke Hand, ja auch mein linkes Bein nicht mehr voll funktionstüchtig. Ich weiß zwar noch, wo die schönen Töne, die guten Akkorde auf der Gitarre sind, aber es kostet mich zu viel Zeit, das zu spielen, bin zu langsam geworden... Mit der Mundharmonika habe ich in den früheren Jahren auch zusehends mehr Aufmerksamkeit erregt. Sechs Jahre lang habe ich als Gitarrist des George Shearing Quintett gespielt, das mit Vibraphon, Gitarre, Klavier, Bass und Schlagzeug besetzt war. George hat „Lullaby of Birdland“ komponiert (Toots spielt die Melodie). Das war eine Widmung an den New Yorker Jazzclub „Birdland“ auf der 52nd Street, Ecke Broadway, den „Jazz corner of the world!“ Dort trat ich auch mit George Shearing auf. Und jedes Jahr gingen die Birdland All Stars gemeinsam in einem Bus auf Konzerttournee. Das war „my Dreambus“, mein Fantasma-Bus! Einmal saß ich einen Meter von Billie Holiday und ihrem Hündchen entfernt, ein andermal bei Stan Getz und Lester Young, dem Miles Davis Quintett und der Count Basie Band. Wir waren meist einen Monat lang kreuz und quer durch Amerika unterwegs.

Sie waren noch sehr jung, anlässlich einer ihrer ersten Schallplatten, vermutlich war es „Whistle while you work“ mit Reinhold Svensson an der Hammond-Orgel und Sie piffen bekannte Melodien... danach äußerten Sie sich öffentlich. Es sagt sich besser auf Englisch „I have my labour

pains“ (Wehen). Wissen Sie noch, was Sie damit gemeint haben?

Ach ja, das sind die Geburtswehen. Das Ganze ist durchaus mit der Entwicklung einer Idee für Aunahmen zu vergleichen. Ich gebe meinen Ideen eine Gestalt. Im Grunde bin ich nicht sehr begabt für Produktionen. Ich spiele immer ein bisschen besser und ich bin entspannter bei Aufnahmen als Gast, zum Beispiel mit Quincy Jones oder mit Bill Evans oder mit Ella Fitzgerald. Da gibt eine Platte, „Ella abraça Jobim“, da bin ich auch in einigen Stücken dabei. Oder ich als Gast mit Servan oder bei Paul Simon in der Popmusik oder Billy Joel oder Joni Mitchell, Nancy Wilson oder mit Shirley Horne. Sie ist mein Liebling und Peggy Lee auch. Oh, sie war phantastisch!

Sie spielten für Peggy Lee in der Künstlergarderobe?

Ja, es gibt eine Schallplatte von Peggy Lee und mir: „Makin' whoopee“. (Er spielt die Melodie auf der Mundharmonika, danach singt er das Lied.) Peggy hatte dabei die Idee, das, was ich spiele, in ihren Gesang zu übersetzen. Peggy war eine Göttin, sie reiste mit großem Gefolge, hatte immer gute Musiker aus New York dabei. Als wir in Las Vegas auftraten, lud sie mich immer noch zu einem Gute-Nacht-Drink in ihre Hotelsuite ein. Es ist ja kein Geheimnis, dass sie gerne ein paar Gläschen zu sich nahm. Peggys bürgerlicher Name ist Norma Egström. Sie ist ja schwedischer Herkunft. Sie schätzte es besonders, wenn ich zum Last-Goodnight-Drink eine kleine schwedische Melodie spielte, die ich noch aus Schweden kannte. Der Text vergleicht das Leben mit einem Boot. Es heißt da: Ein Boot kann ohne Wind dahingleiten, sich auch ohne Ruder bewegen, aber nichts geht im

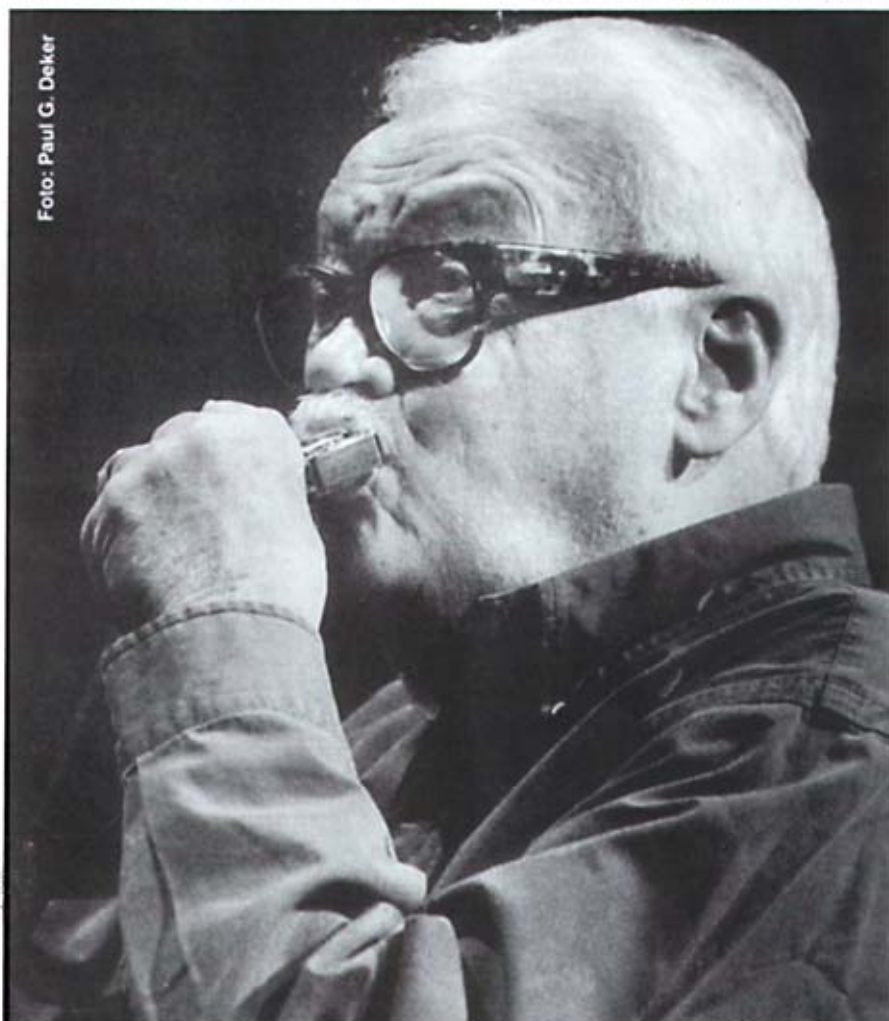


Foto: Paul G. Dekker

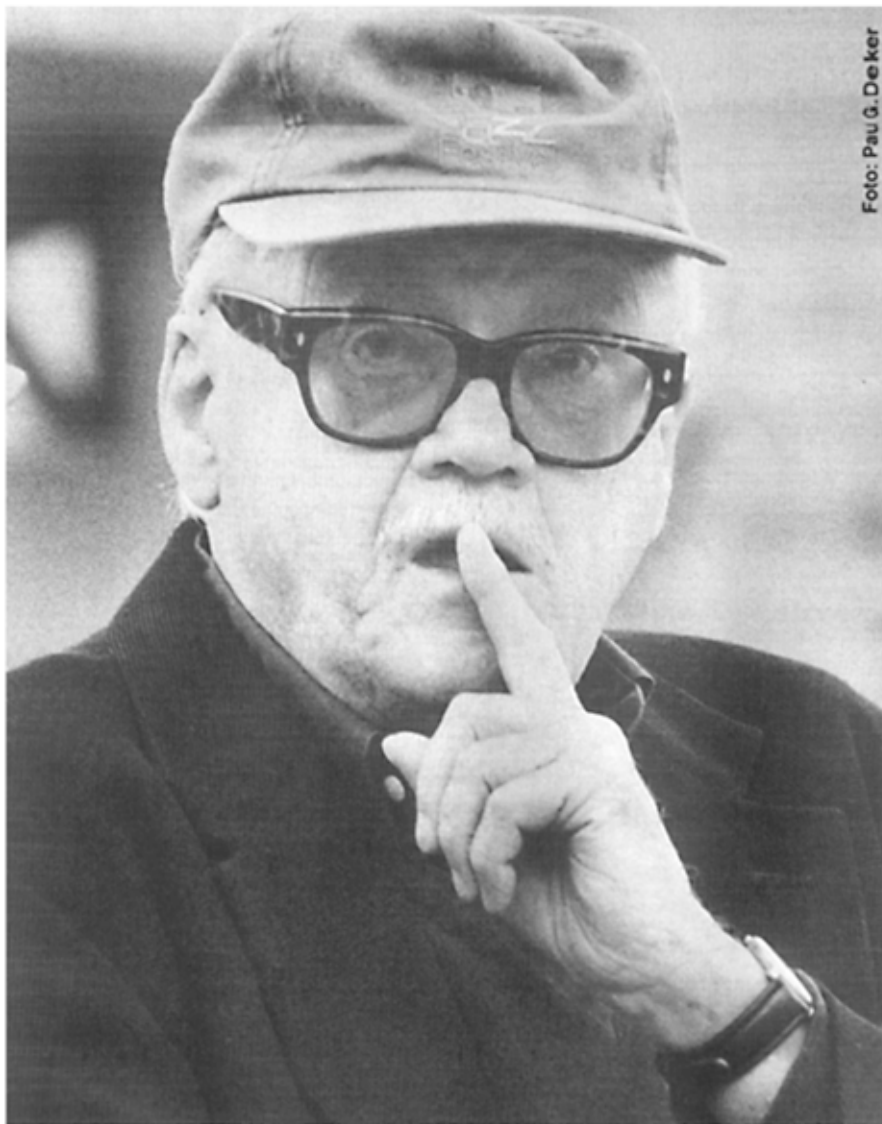


Foto: Pau G. De ker

Leben ohne Liebe. Sie nannte mich immer spaßig „Bürgermeister“, vielleicht meinte sie, ich würde so aussehen, wie man sich einen Bürgermeister vorstellt. Es gibt alte Fotos von uns von einer Fernsehproduktion im Jahr 1964. Wenn ich diese kleine schwedische Melodie spiele, denke ich immer an sie, ich spiele sie für Peggy...

Und wenn Sie das spielten, dann weinte Peggy Lee immer wieder vor Rührung? Aber auch Sie, „Tears come quickly to me“, haben Sie einmal gesagt; Sie sind nahe am Wasser gebaut?

Ja, mein Motto ist „between a smile and a tear“, zwischen einem Lächeln und einem Tränchen. Das ist der kleine Platz auf der Welt, wo alles Wesentliche ist. In diesem Spielraum bewegt sich auch die Musik von Debussy, Bill Evans, Miles Davis, Peggy Lee, oder die Bilder eines van Gogh. Seine Farben sind da auch, genau an dieser Stelle zwischen Heiterkeit und Weinen.

Lassen sie mich an dieser Stelle das Lächeln aufgreifen. Melancholie und Lächeln liegen ja auch sehr nahe beieinander. Als Sie das erste Mal länger in Schweden waren, gegen Ende der vierziger Jahre, waren Sie dort nicht nur als Musiker tätig sondern auch als Clown?

Nein, nicht als Clown, aber als Revue-Artist. Es gab zu der Zeit in Schweden zwei wichtige Schreiber und Komödianten, Tage Danielsson und Hans Alfredson. Sie wollten an mir ein komödiantisches Talent entdeckt haben. Sie

bescheinigten mir Eigenschaften eines Charlie Chaplin. Dieser Meinung schlossen sich damals auch die Leute vom Film an, wie zum Beispiel Ingmar Bergman.

Übrigens habe ich dort, später, 1963, mein Stück „Bluesette“ zum ersten Mal gespielt. Jedenfalls hatten sich Tage Danielsson und Hans Alfredson für das Variété etwas mit mir ausgedacht und arrangiert: Ich, der Belgier, der Fremde, sollte einen Monolog vortragen, auf schwedisch natürlich. Es handelte sich um eine 200 Jahre alte, in Schweden sehr populäre Geschichte, die wirklich jedes Kind dort kannte. Das ganze Programm war damals ein richtiger Erfolg. Und dieser Auftritt hat mich damals dort sehr berühmt gemacht.

Ich bin recht begabt für Sprachen, und wenn ich auch nur zwei Tage in Stockholm bin, dann kommt mein Schwedisch selbst nach so vielen Jahren sofort wieder zurück. (Er spricht ein paar Sätze Schwedisch und übersetzt.)

Nach Schweden kamen die USA?

Nach meiner Zeit in Schweden bin ich dann zurück nach Amerika gegangen, um mich in der Musik weiterzuentwickeln, um „zu studieren“, wenn Sie so wollen. Noch heute lerne ich immer dazu. So ist z.B. die Improvisation im Jazz eine eigene Sprache, mit eigener Grammatik und eigenem Wortschatz. Und diese Sprache ist in ständiger Entwicklung begriffen. Ich versuche heute etwa, eine alte Duke-Ellington-Nummer wie „Sophisticated lady“ anders zu spielen als noch vor fünf Jahren. Mein Wortschatz hat sich erweitert. Ich hoffe, dass ich

heute besser spiele als vor Jahren. Diese Sprache befindet sich in Evolution, das heißt, sie hat ihre ganz eigene Dynamik, entwickelt sich ständig weiter.

Sie kommen ja viel und oft mit jungen Musikern zusammen. Nicht selten sind Sie der Meister, von denen die Jungen etwas mitnehmen. Sie lernen von Ihnen.

Nein! Die jungen Leute brauchen mich nicht. Die wissen ganz genau, was sie spielen wollen. Und keine Generation kann für sich Exklusivrechte auf Kreativität beanspruchen. Nehmen wir zum Beispiel HipHop. Ich habe Moby hier in meiner Tasche ... auch darauf reagiere ich musikalisch. In der Musik ist alles ein Zusammenspiel oder Dialog.

So benötige ich bei meiner Musik immer eine Ingredienz, eine besondere Zutat, wie eine afro-amerikanische Zutat, das ist zum Beispiel der Blues, und daraus entsteht dann wieder etwas Neues. Das ist diese ständige Bewegung und Entwicklung, die ich meine.

Bei einem Interview in Holland wurde ich gefragt, ob ich mir vorstellen könnte, was Michael Jackson macht, wenn er in mein Alter kommt. Heute ist er phantastisch mit seinem „Oh Billie Jean!“ großartig! Aber was wird er in 40 Jahren tun!? Es fragt sich nur, ob seine Musik und seine Performance auf Dauer noch mit ihm selbst entwicklungsfähig sind.

Im Jahr 2001 haben Sie eine CD zusammen mit dem großartigen Pianisten Kenny Werner, „Toots Thielemans & Kenny Werner“ herausgebracht.

Ja, das ist mein Liebling. Ich habe ja mit allen bedeutenden Pianisten gespielt und aufgenommen, mit Oscar Peterson, mit George Shearing, mit Bill Evans, das war meine größte Erfahrung. Sowie auch mit Kenny Werner, unsere neueste, nicht letzte, ich darf ja hoffentlich noch aufnehmen, mit Kenny Werner im Duo, „niam niam niam“ (Er bewegt sich rhythmisch auf dem Stuhl und reibt sich dabei lachend mit flacher Hand den Magen.)...

Sie sind auch schon populär bei Kindern und Jugendlichen, Stichwort „Sesamstraße“, die jungen Erwachsenen sind sozusagen mit Ihnen aufgewachsen.

Sesamstraße, O ja! (Er spielt die Melodie). Das ist die Sesamstraßen-Melodie aus dem Jahr 1960 oder 61. Bei dieser ersten Variante war ich dabei. In Amerika ist diese Version bei den Fernsehsendungen bis heute noch zu hören. Wenn ich an dieser oder jener Universität in Amerika auftrete, spiele ich es hin und wieder. Und dann frage ich die jungen Leute, ob sie das noch kennen. Diejenigen, die heute Mitte 30 sind, waren Kinder, als die ersten Folgen der „Sesame Street“ ausgestrahlt wurden.

Wie steht es um Ihre Zukunftspläne?

Ich versuche, gesund zu bleiben. Ich will weiter lernen und weiterhin spielen, mich auf Neues in der Musik einlassen. Oder wie sagt das Quincy Jones noch? „Nach so vielen Jahren will ich immer noch Musik machen, die eine Gänsehaut hervorruft!“ (Zum Abschied spielt er kurz „Ne me quitte pas“ auf seiner Mundharmonika an.)

CD

Toots Thielemans „One More For The Road“, Verve/Universal 9873776

1 Moby ist einer der sogenannten MCs (MC bedeutet hier „Master of ceremonies“) im HipHop. Er besteht aus sich unendlich wiederholenden rhythmischen Loops, zu denen recht kunstvoll und virtuos vom Rapper aus dem Stegreif Texte mit ziemlich deftigen Reimen improvisiert werden.