



Music to Silence to Music

Das bewegte & bewegende Leben des US-amerikanischen Free-Jazz-Pioniers

Henry Grimes

Auszüge aus der soeben erschienenen Grimes-Biografie von Barbara Frenz

Als stilbildender Bassist arbeitete Henry Grimes mit einigen der einflussreichsten US-amerikanischen Größen des modernen und Avantgarde-Jazz – darunter Sonny Rollins, der das Vorwort zur Biografie schrieb, sowie Albert Ayler, Cecil Taylor und Don Cherry. Die auf Englisch erschienene Biographie untersucht Grimes' lange und zugleich turbulente Musikerlaufbahn und zeichnet sein kontinuierlich schöpferisches Leben nach. Das Buch basiert auf Archivstudien und ausgedehnten Interviews, die die in Frankfurt lebende Historikerin und Autorin Barbara Frenz mit Henry Grimes, Sonny Rollins, Andrew Cyrille und dem US-amerikanischen Schlagzeuger Clarence Becton geführt hat.

„Zuerst wollte ich Violine spielen – und tat es“

Es muss 1948 gewesen sein: Henry Grimes – geboren und aufgewachsen in Philadelphia (Pennsylvania) – war etwa zwölf Jahre alt und saß im Publikum der High-School-Abschlussfeier seiner sechs Jahre älteren Schwester Yvonne. Das Orchester der Mädchenschule spielte und der Junge war von dem Violinspiel der Schüler so überwältigt, dass er sich danach nichts sehnlicher wünschte, als das Instrument selbst zu spielen. Er äußerte den Wunsch zu Hause wohl deutlich, denn man suchte für ihn in der Gegend einen Violinlehrer, wie Grimes noch heute weiß. „Musik war meine Sache, und mir ging es dabei immer ums Erfinden.“ [...] Vor allem seine Mutter unterstützte seine musikalische Entwicklung, erinnert er sich, und erwähnt dabei die hohen Kosten, die hiermit verbun-

den gewesen sein müssen. Carl Whitman – so hieß sein erster Violinlehrer – kam zu ihnen ins Haus und brachte ihm eine „angeschlagene Fiedel“ mit, die einzige, die er bis 2004 jemals besessen hat. Bis Grimes etwa sechzehn Jahre alt war erhielt er bei Whitman Violinunterricht, danach bei einem ungarischen Lehrer. Während der Junior-Highschool-Zeit spielte er ausschließlich Violine, „aber es war kein Jazz, sondern klassische Musik“, so Grimes. Erst 1952-54, auf der Juilliard School in New York, wandte er sich vollständig dem Kontrabass zu, und auch an dieser Hochschule ausschließlich mit europäischer Musik aus der Klassik und den Zeiten davor. [...] 2004 schenkte ihm seine Frau Margaret Davis Grimes auf seinen Wunsch hin zum Geburtstag eine Violine – „und jetzt spiele ich Freestyle-Violine.“ Als man ihn einmal fragte, wie er überhaupt zur Musik gekommen sei, antwortete er prompt: „Zuerst wollte ich Violine spielen – und tat es. [...] Als ich dann die High School besuchte, ergänzte ich vier weitere Instrumente, was in Philadelphia Teil des musikalischen Trainings war.“ Auch hierbei ist nicht an Jazz, sondern an im weitesten Sinn europäische Musik zu denken. Jazzmusik hatte in dieser Zeit weder an den Schulen noch den Musikhochschulen den Status eines Bildungsguts. Man erwarb sein diesbezügliches Wissen und Können außerhalb der von weißen, eurozentristischen Wertvorstellungen dominierten Bildungsinstitutionen, bei selbst gewählten musikalischen Mentoren – sozusagen direkt auf der Straße. [...] Zu Grimes' Studienzeiten war Afroamerikanern aber zumindest schon das Studium an einem Konservatorium erlaubt [...].

Das Violinspiel war bereits für den jungen Henry Grimes von so großer Bedeutung, dass soziale Kontakte dahinter zurücktraten. „Sport war mir nicht wichtig. Das Violinspiel hielt mich von Cliquen fern. Ab einem

bestimmten Zeitpunkt bewegte ich mich immer mehr zur Musik hin, während die anderen in Cliquen zusammen waren.“ [...] Grimes muss schon um diese Zeit mit seinen überdurchschnittlichen musikalischen Fähigkeiten aufgefallen sein. Denn noch auf der Barrett Junior High School im Süden Philadelphias begann er im Schulorchester Violine zu spielen, zudem in Bands außerhalb der Schule. Um dieselbe Zeit traf er Albert Tootie Heath, Bobby Timmons und Ted Curson, die nur wenig später – wie er selbst am Bass – am Schlagzeug, Piano und an der Trompete von sich reden machten. Sie gingen damals alle auf dieselbe Junior High School.

2003 gefragt, was genau ihn eigentlich zur Musik hingezogen habe, antwortete er, für ihn sei Musik „einfach die Idee, die dich spielen wollen lässt, was du fühlst. ... Musik ist eine gute Verbindung. Zu fühlen wie die Musik durch dich hindurch geht und du durch sie. Musik ist einfach eine sehr wertvolle Art des Bekenntnisses. Ich kann es nicht anders erklären, aber Musik bringt dich durch eine Menge Sachen im Leben, es zu verstehen. Das war es, was ich dabei empfand und sie wurde mein Leben. Eine Menge natürlicher Feuer entfachten sich dabei und ich blieb dabei.“ Grimes blieb dabei, auch wenn er von etwa 1969 bis zum 16. Dezember 2002 nie ein Musikinstrument in Händen hielt. Die Musik war in seinem lange Zeit isolierten Leben zugleich da und nicht da: „Ich dachte überhaupt nicht über Musik nach. Ich dachte darüber nach, aber nicht im Sinne des Schaffens neuer Musik. Ich würde sagen, dass ich mich etwa dreißig Jahre unter dieser Wolke befand.“ Hinter Grimes' „Zurückhaltung“ und „Introvertiertheit“ – „er war immer eine sehr ruhige Persönlichkeit, er begann keine Konversation“ (Andrew Cyrille) – verbirgt sich eine permanente, komplexe musikalisch-

künstlerische Auseinandersetzung. Als Grimes ab 1969 kein Musikinstrument mehr besaß, begann er als Autodidakt Literaturgeschichte und -theorie zu studieren, zudem Lyrik und Reflexionen in Prosa zu schreiben. Auch heute noch schreibt er Gedichte. [...]

„Kollektive Kompositionen“ – Zusammenarbeit mit Cecil Taylor (1965/66)

Grimes' Zusammenarbeit mit Cecil Taylor erstreckt sich über die Jahre 1961, 1963, 1965 und 1966. Für das zuletzt genannte Jahr liegen die musikalisch wichtigsten Dokumente vor. Dass Taylors Musik Hörgegewohnheiten aus dem Gleichgewicht bringt, ist bekannt. Bisweilen ging das so weit, dass er für seine Kunst tätlich angegriffen wurde. In den 50er Jahren hatte er Schwierigkeiten, überhaupt Musiker zu finden, die ihm folgen konnten, wenn er bestimmte musikalische Ordnungsvorstellungen mit improvisatorischer Kreativität zu verbinden suchte: „Die meisten seiner Sidemen geben zu, dass es ein Minimum von drei Jahren stetiger Proben braucht, um sich vollständig in seine Musik einzufinden. Cecils Ansatz von kollektiver Improvisation ist so anspruchsvoll, dass es normalerweise einer gründlichen Neuorientierung des Musikers bedarf“ (A. B. Spellman). In den 60er Jahren, als eine Reihe hochkarätiger Free-Jazz-Musiker herangereift war, änderte sich das. Plötzlich gab es Leute wie Sunny Murray, der „Musiker, die sich weigern mit Taylor zu spielen, als Feiglinge bezeichnet: '...Sie hatten nicht genug Glauben an sich selbst, um anzunehmen, dass sie mit so viel Musik, wie Cecil sie spielt, umgehen könnten – einige von ihnen können das. Leute wie Archie Shepp, Henry Grimes und Jimmy Lyons haben das bewiesen“ (A. B. Spellman). [...] In Taylors Free Jazz bilden Spontaneität und Ordnung eine organische Einheit. Ihre musikalische Freiheit liegt in der Möglichkeit, aus grenzenlosem Material eine bewusste Wahl zu treffen. Er und sein Ensemble, so Ekkehard Jost in seiner bekannten Free-Jazz-Studie, formen dieses Material auf eine Weise, die am Ende kein bloßes Kollektiv-Psychogramm entstehen lässt, sondern eine musikalische Struktur, die Emotion und Intellekt, Energie und Form gleichermaßen repräsentiert.

1966 erklärte Cecil Taylor in einem Jazz-Podium-Interview von Gudrun Endress, dass für seine Musik eher ein Konzertsaal als ein Club geeignet sei. Was Musik ausmache, sei das Anliegen des Musikers, das Hässliche des täglichen Lebens in Schönheit, das Symbol der Musik, zu verwandeln. „Nicht dass man dem Hässlichen entfliehen könnte, nur rückt man es ins Transzendente.“ Endress fragte ihn in diesem Zusammenhang, ob er jetzt die ideale Gruppe gefunden habe – zu dieser gehörten damals vor allem Jimmy Lyons, Henry Grimes und Andrew Cyrille. „Aber ja“, so Taylors Antwort, „wir arbeiten schon drei Jahre zusammen und ich bin überzeugt, dass wir jetzt in der Lage sind, das zu meistern, was wir uns vorgenommen haben. Die Musik unterscheidet sich stark von jener, mit der wir anfangen.“ [...]

Grimes und Taylor schätzten sich von Anfang an. „Henry ist ein Gigant“, fasst Taylor seine Meinung von Grimes zusammen. Grimes bezeichnete Taylor in einem Interview von 2003 als einen seiner Lieblingsmusiker: „Cecil hat mich immer sehr beeindruckt. Er ist diese Art wilder Pionier, der sich einfach ans Klavier setzt und mehr Noten spielt, als darauf vorhanden sind. Mit Musikern dieser Art spielst du nicht einfach, du studierst sie. [...] Er ist definitiv einer meiner Favoriten.“ [...]

Im Juni 1966 gab das Cecil Taylor Quartett, ergänzt um Ken McIntyre, Alan Silva und Eddie Gale, ein Konzert in der New Yorker Town Hall. Kritiker Dan Morgenstern war besonders bei der Komposition „Steps“ von dem Bassisten beeindruckt: „Steps“ enthielt

Henry Grimes: „Musik ist einfach die Idee, die dich spielen wollen lässt, was du fühlst.... Musik ist eine gute Verbindung. Zu fühlen wie die Musik durch dich hindurch geht und du durch sie. Musik ist einfach eine sehr wertvolle Art des Bekenntnisses. Ich kann es nicht anders erklären, aber Musik bringt dich durch eine Menge Sachen im Leben, es zu verstehen. Das war es, was ich dabei empfand und sie wurde mein Leben. Eine Menge natürlicher Feuer entfachten sich dabei und ich blieb dabei“

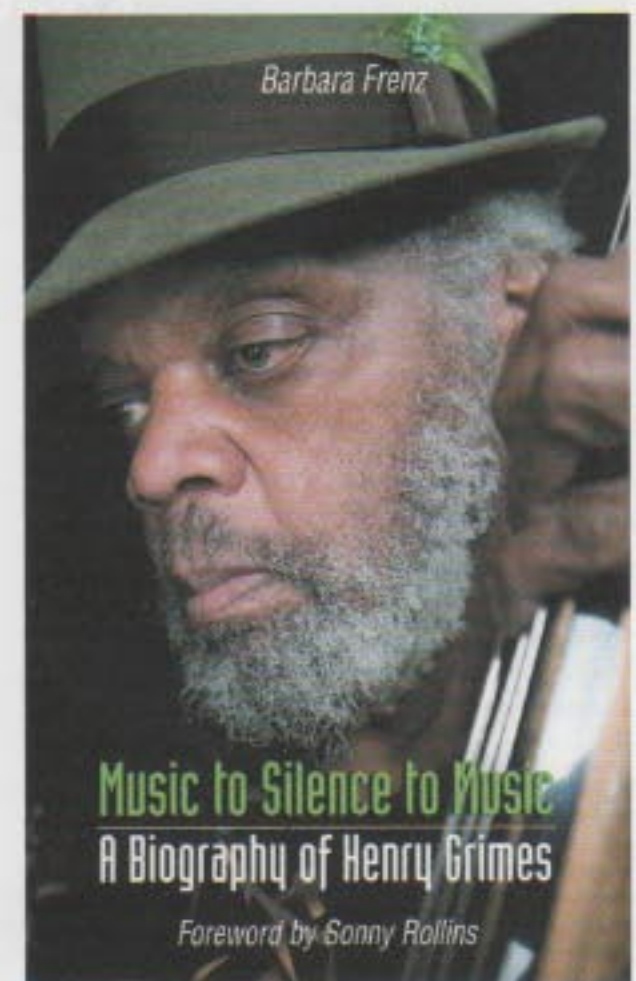
auch ein energisches Bass-Duett – Silva spielte durchweg Bogen, während Grimes die Saiten zupfte und anschlug; beide Bassisten spielten mit beeindruckendem Geschick“. Taylors Komposition „Steps“ befindet sich auch auf dem wenige Wochen vor dem Town-Hall-Konzert aufgenommenen Album „Unit Structures“ – eines der zwei Cecil-Taylor-Alben, die heute als Meilensteine der Jazzgeschichte gelten. [...] Taylor vermittelt in seinen eigenwilligen Liner Notes zu diesem Album, dass es ihm um ein gleichwertiges Zusammenspiel individueller Wahrnehmungsweisen mit dem Ziel einer neuen klanglichen Synthese und kollektiven musikalischen Erkenntnis ging: „Der Musiker schreitet voran in ein Gebiet, eine unbekannte Totalität, durch Selbstanalyse (Improvisation) vervollständigt, durch bewusste Manipulation bekannten Materials [...]; der innere Dialog-Spiegel dreht sich: Musiker bis in jede Nervenfasern, dazu motiviert, in den Gesamtfluss zu fließen. Das Piano als Katalysator, der die Solisten auf allen Registern mit Material füttert“. Grimes fasst seine Erinnerungen so zusammen: „Du musstest wirklich achtsam sein. Der Grund, den es zu bearbeiten galt, war riesig“. [...]

Am 6. Oktober 1966 ging Taylor – für sein Album „Conquistador!“ – erneut mit Lyons, Grimes, Silva und Cyrille ins Studio. Hinzu kam diesmal Bill Dixon. [...] Liner-Notes-Autor Nat Hentoff empfiehlt dem Hörer, beide Seiten der Platte speziell auf das aufrüttelnde Bass-Interplay zwischen Grimes und Silva sowie das der beiden mit den übrigen Ensemblemitgliedern hin zu hören. [...] Wer dem Album genau lauscht, kann mehrfach erleben, wie der Pianist durch Grimes' Pizzicato spontan in eine neue Richtung gelenkt wird. [...] „Der außerordentlich begabte Grimes hatte für Taylor ein Gespür, das nach den Worten von Andrew Cyrille, ‚wie Radar‘ war“ (Val Wilmer). [...]

Nach der Aufnahme von „Conquistador!“ [...] trennten sich die Wege von Grimes und dem Taylor-Ensemble. Andrew Cyrille erinnert sich detailliert daran: „Es war 1966, wir hatten eine Probe, danach verschwand Henry aus meinem Blickfeld. Es war mit Cecil Taylor, Alan Silva und Jimmy Lyons, und Henry war Teil der Gruppe, die vorhatte, nach Europa zu gehen.

Nach der Probe – es war an einem Samstagabend – machten wir aus, uns am Flughafen zu treffen und alle sagten, wir sehen uns am Dienstag am Flughafen, und Henry sagte, wir sehen uns. Ich erinnere mich noch, wie Henry sagte, dass er Schwierigkeiten mit seinem Pass habe und etwas regeln müsse. Am Flughafen warteten wir dann auf Henry, aber er erschien nicht. Das war damals das letzte Mal für uns alle, dass wir etwas von ihm hörten. [...] Es war für uns alle ein völliges Rätsel. Wir schauten uns an, wir waren Freunde, ja wie Verwandte und sagten uns, dass Henry (...) manchmal wie eine Katze war, die einfach weggeht. [...] Wir dachten an ihn – kollektiv und jeder für sich. Und bis vor ein paar Jahren wusste niemand, wo er war. Ich sah ihn wieder in der Jazz Bakery in Culver City, Kalifornien. Und ich fragte ihn: „Henry, was passierte eigentlich mit dir nach der Probe, als du nicht zum Flughafen kamst?“ Er sagte, er habe keine Erinnerung mehr daran.“ [...] Cyrille erinnert sich, dass Grimes bei verabredeten Treffen normalerweise zuverlässig erschien: „Er war gewöhnlich da, wenn er da sein sollte.“ Es muss also irgendetwas Außergewöhnliches passiert sein, was Grimes davon abgehalten hat, an Taylors Europatour teilzunehmen. Die genaueren Gründe sind nicht mehr rekonstruierbar. Bereits damals hatte Grimes, wie er Cyrille später erklärte, Schwierigkeiten, als Musiker seinen Lebensunterhalt zu finanzieren. Daran änderte auch die Tatsache nichts, dass er stets mit herausragenden Kollegen aus dem Kreis der New Yorker Avantgarde zusammenarbeitete. [...]

Im Herbst 2002 spürte der Sozialarbeiter und Musikliebhaber Marshall Marrotte, der sich auf die Suche nach dem seit etwa 1969 verschollenen Free-Jazz-Pionier gemacht hatte, Grimes in Los Angeles in einem schäbigen Single-Room-Apartment-Hotel auf. Nach mehr als 30 Jahren musikalischen Schweigens nahm Grimes' Leben erneut eine abrupte Wende.



Barbara Frenz, Music to Silence to Music. A Biography of Henry Grimes. Foreword by Sonny Rollins, London 2015 (Northway Books), 320 Seiten, mit 34 s/w-Abbildungen, ca. Euro 27,00

Text: Barbara Frenz
Buchcover-Foto: © Hollis King (2014)
Foto s/w: Manfred Rinderspacher

www.henrygrimes.com
www.barbara-frenz.com
www.northwaybooks.com