

Jazz, Drums & Tap Dance

von Thomas Altmann, 2006 (zuletzt revidiert und ergänzt 2013)

"The most creative black musicians and entertainers inspired us: the black horn players, the black pianists, the black drummers, the black singers, the black dancers. Dancing was a very, very big thing. To this day, there have been few drummers, other than Dave <Tough> and one or two or three other gifted rhythm men, who had the wonderful beat that the great black dancers had." (Bud Freeman)¹

Jazz Tap: Eine vergessene Kunst?

Dieser Artikel ist eine Hommage an eine ursprünglich afroamerikanische Kunstform, die es heutzutage zumindest vor der breiten Öffentlichkeit schwer hat, den angestaubten Glamour von Broadway-Revues oder die Flachheit alter Hollywood-Schnulzen abzuschütteln, die der Unterhaltungskonsument meistens mit ihr verbindet: Wer das Wort Steptanz (engl.: *tap dance*) hört, visualisiert zunächst Frack, Zylinder, *Two-Tone Shoes*, Spazierstock und das Routine-Grinsen manierlicher Berufstänzer.

Sicher waren auch Fred Astaire und Gene Kelly wunderbare Tänzer, ein jeder auf seine Art; doch vor allen Dingen waren sie von weißer Hautfarbe, und darum sind sie in Filmen und in der Erinnerung des Publikums stärker präsent als etwa ein Bill "Bojangles" Robinson. Bill Robinson wurde vor allem dadurch bekannt, daß er in seinen Filmen mit dem weißen Kinderstar Shirley Temple auftrat. Der Film "Stormy Weather" (mit Lena Horne, Fats Waller, Cab Calloway, Katherine Dunham und den Nicholas Brothers) zeigt Robinson in Zwischenszenen immer wieder als Geschichten erzählenden Onkel Tom inmitten einer Schar Kinder. Die Rolle des gutmütigen kulleräugigen Bediensteten war der Part, den selbst ein so ausgemachter "Macho" wie Bojangles zu spielen hatte, wenn er im US-amerikanischen Business ein wenig Erfolg haben wollte.

Den Namen "Bojangles" hörte ich zum erstenmal in dem Lied "Mister Bojangles", gesungen von einem weiteren großartigen Steptänzer, Sänger und Entertainer, Sammy Davis Jr.² Sammy Davis, der in seinem Leben hart um den wohlverdienten Erfolg kämpfen mußte, wird heute besonders mit dem Triumvirat "The Ratpack" assoziiert, zu dem außer Davis noch Frank Sinatra und Dean Martin gehörten. Der Geruch von Whisky, Zigaretten und Haarcreme begleitet die Romantik, mit der der interessierte Zuschauer des 21. Jahrhunderts diese Show-Giganten der 1950er und 60er Jahre betrachtet. Großes Business und die Mafia-Gerüchte um Sinatra schwingen vielleicht mit; jedenfalls nicht das Image, das den Steptanz zurück an seine Heimstätten verweisen könnte, wo er eine echte Volkskunst, ja sogar eine Kunst der Unterprivilegierten war, wo er lebte und wuchs, und von denen er herkam: die Straße, und die kleinen Clubs, in denen Steptänzer oft mit den Jazzbands jammten, sich aneinander maßen und miteinander austauschten.³

Nicht zuletzt leidet ja auch der Jazz selber an einem beklagenswerten Image-Verlust, wobei sich kaum herausfinden läßt, ob das Jazz-Publikum, die Medienkonzerne, oder am Ende die Jazz-Musiker selbst dafür verantwortlich zu machen sind. Jedenfalls scheint die Situation verfahren zu sein, in der ganz allgemein zwischen Künstlern und Publikum ein Graben von Unverständnis klafft. Die Erörterung dieses Themas gehört aber nicht hierher.

Jazz und Tanz gehören zusammen

Movement is always to be preferred to inaction. In motion a man has a chance, his body is warm, his instincts are quick, and when the crisis comes, whether of love or violence, he can make it, he can win, he can release a little more energy for himself since he hates himself a little less, he can make a little better nervous system, make it a little more possible to go again, to go faster next time and so make more and thus find more people with whom he can swing. For to swing is to communicate, is to convey the rhythms of one's own being to a lover, a friend, or an audience, and – equally necessary – be able to feel the rhythms of their response. To swing with the rhythms of another is to enrich oneself – the conception of the learning process as dug by Hip is that one cannot really learn until one contains within oneself the implicit rhythm of the subject or the person. (Norman Mailer)⁴

Um es auf den Punkt zu bringen: Jazz und Tanz gehörten stets zusammen. Trommeln, Tanzen und Singen bilden den Nucleus der afrikanischen Musiktradition, wie sie sich in Nord- und Südamerika und in der Karibik noch erhalten hat.⁵ Auf Cuba zum Beispiel gehören diese drei Grundelemente noch heute bei allen afrocubanischen Musiktraditionen, wie auch der Rumba, zusammen. Auch der nordamerikanische Jazz war der Herkunft nach Tanzmusik: Der Tanz, der zum "Swing" getanzt wurde, war als *Lindy Hop* bekannt und erlebt seit ein paar Jahren ein begrüßenswertes Comeback. Steptanz war lange ein integraler Show-Bestandteil von Jazzbands. Für die dreißiger Jahre galt: "Jede Band hatte einen Steptanz-Act, und jeder Steptänzer hatte eine Band."⁶

Auf Cuba und in Brasilien hat sich auch das Gruppen-Drumming nach afrikanischem Vorbild noch intakt erhalten. In Nordamerika waren die Restriktionen, die die Sklavenhalter den deportierten Afrikanern auferlegten, deutlich strenger: Das Spiel von Handtrommeln war durchweg verboten;⁷ das Gruppen-Drumming erhielt sich lediglich in eingeschränkter Form (*Bass Drummer und Snare Drummer*) in den *Marching Bands* von New Orleans.

Nach dem amerikanischen Bürgerkrieg bestand für die befreiten Sklaven die vielleicht attraktivste Karriere darin, sich irgendein billiges Instrument aus ehemaligen Militärbeständen zu erwerben und für die wohlhabenderen Leute Musik zu machen. Die wohlhabenderen Leute waren jedoch Weiße, und ihre bevorzugte Musik waren Märsche und Walzer, Mazurkas, Quadrillen, Polkas und "Schottisches";⁸ die populären Komponisten jener Zeit waren etwa John Philip Sousa oder Louis Moreau Gottschalk. Auf keinen Fall ließ sich mit haitianischen Vaudou-Gesängen und Gruppen-Drumming ein Cent verdienen, ebenso wie auch der Blues um 1900 noch ausschließlich eine Sache der Schwarzen war.⁹ Also wurden die Nummern gespielt, die dem zahlenden Publikum gefielen, wobei europäische Instrumente den melodischen und harmonischen Part übernahmen, während das damals noch junge Drum Set zum Timekeeper der Jazz Band wurde, entsprechend den Glocken-, Shaker- und Assistant Drum Parts der Percussion-Gruppen nach afrikanischem Vorbild. Doch wo blieb die Solo-Trommelstimme der afrikanischen (und afrocubanischen/afrobrasilianischen) Percussion-Gruppen? – Sie findet sich in der Phrasierung und Rhythmisierung der Improvisationen wieder, die die Melodie-Instrumente in ihren Solo-Chorussen nach dem Thema spielen!

Der Tänzer ist der Solist, ...

With those brushes, <O'Neil Spencer> caught the feeling and the pulse of a hip tap dancer ... (Buddy Rich)¹⁰

Der Solopart der Percussiongruppen findet sich aber auch im Steptanz wieder. In der Anfangszeit des Jazz bis in die Swing-Ära hinein gab es eine ganze Anzahl von Tänzen, die

teilweise Modetänze waren und nach ein paar Jahren wieder verschwanden, wie den *Charleston*, den *Lindy Hop*, *Jitterbug*, den *Shimmy*, den *Shag*, den *Black Bottom*, *Ballin' the Jack*, *Slow Drag*, *Cakewalk*, *Jig Walk* und *Camel Walk*, und so weiter. Der *Tap Dance* oder Steptanz, dessen Wurzeln ebenso in afrikanischen Stampftänzen, dem *Juba* und den *Sunday Dances* vom Congo Square in New Orleans, wie auch im irischen *Step Dance*, im englischen *Clogging* und wahrscheinlich auch den lateinamerikanischen *Zapateos* (beides Holzschuhtänze) zu finden sind,¹¹ unterscheidet sich von all diesen Tänzen dadurch, daß seine Tänzer mit ihren metallbeschlagenen Schuhsohlen dabei Geräusche produzieren, und dies tunlichst in rhythmisch organisierter Weise. In dem Rhythmuspart des Steptänzers finden wir, ebenso wie in der Improvisation von Trompete, Klarinette, Saxophon oder Posaune den afrikanischen Solotrommel-Part in versteckter Form wieder.



Links: Stepschuhe; Die sogenannten Step-Eisen, die unter Absatz und Sohlenspitze geschraubt sind, bestehen in Wirklichkeit aus Aluminium. Bei dem abgebildeten Modell ist die Sohle vorn verstärkt. Die Sohle *muß* aus Leder sein.

Die Tänzer haben nach afrikanischer Tradition ohnehin einen anderen Status im Zusammenspiel mit den Trommlern oder der Musikgruppe als in der heutigen europäischen Tanzmusik; während es das europäische Ideal einer Tanzkapelle ist, am Anfang das richtige Tempo für ihren Jive, Disco-Fox oder Langsamen Walzer zu finden, dann aber für den Rest des Stückes unbeteiligt durchzuspielen, bis der Schlußstrich auf ihrem Notenblatt erscheint, und die Tänzer dazu ihre einstudierten Bewegungen machen zu lassen, spielt der afrikanische oder afroamerikanische Musiker in jeder Sekunde *für* die Tänzer, zeichnet dessen Bewegungen nach (oder vor) und streut die richtigen Impulse und Akzente ein, die mit seinem Tanz harmonieren.¹²

... der Schlagzeuger sein Begleiter

Tap dancers had a big influence on drummers, no doubt about it. They taught drummers when to play and when to stay out of the way. (Jay McShann)¹³

Auch in Auftritten und Shows, die in irgendeiner Form Tanz beinhalten, wird dieser als visueller Akt für das Publikum stets im Vordergrund stehen. Daher läßt sich die Auffassung vom Begleiten, Bedienen und Unterstützen des Tänzers lückenlos auf diese Situation übertragen. Die am ehesten einleuchtende Art, einen Steptänzer zu unterstützen, besteht neben dem Bereiten eines sicheren und bequemen rhythmischen Flusses darin, dem *Tap Dancer* als

Solisten nicht in die Quere zu kommen. Und das bezieht sich nicht nur auf die Vermeidung einengender oder kontroverser Akzente, sondern beginnt bereits mit der Wahl geeigneter klanglicher Mittel und der Einhaltung einer Lautstärke, die den Klang der Stepschuhe nicht übertönt, beziehungsweise in der Klangfrequenz überdeckt. Der Gebrauch von *Brushes* (Jazzbesen) hat sich da als ideal erwiesen; doch auch mit *Sticks* (Trommelstöcken) lassen sich unfraglich Begleitmethoden finden, die den Steptänzer weder behindern noch vergewaltigen. Auch das Abschalten des Snare-Teppichs an der Kleinen Trommel (*Snare Drum*) ist zu erwägen.¹⁴

Interaktion zwischen Tänzer und Trommler

... *All the fine drummers I knew liked the give-and-take with dancers.* (Cliff Leeman)¹⁵

Es wird oft auch der Aspekt der Interaktion, des *Interplay*, der Kommunikation zwischen Tänzer und Trommler/Instrumentalist hervorgehoben. Man könnte auch von einer Integration des Tänzers in die Band als gleichberechtigten Mitspieler sprechen. Das bedeutet für den Steptänzer entweder, daß er komplementäre Begleitfunktion für einen solierenden Musiker übernehmen, beziehungsweise nach dem Vorbild der Kollektivimprovisation, die im *New Orleans-* oder *Chicago Dixieland* üblich ist, ergänzende rhythmische Linien zur *Lead-Stimme* schaffen muß.

In der Jazz-Geschichte werden solche Befreiungen von festgelegten Funktionen der einzelnen Instrumentalstimmen üblicherweise als Emanzipation, also als Ergebnis eines evolutionären Prozesses angesehen;¹⁶ aber in Wirklichkeit hat es viele der Freiheiten und auch viele der musikalischen Afrikanismen, die in der Regel dem *Be-Bop* oder *Hard Bop* zugeschrieben werden, schon in den ersten Jahrzehnten des Jazz gegeben.

Dazu gehört auch die Kommunikation und das Wechselspiel zwischen Solist und Begleiter. Bei diesem Austausch handelt es sich um ein afrikanisches Konzept, welches weiter südlich auf Cuba zwischen *Iyá /Caja /Quinto* (Solo-, Master oder Lead-Stimme) und Begleit-trommeln, beziehungsweise zwischen dem Rumbatänzer und der *Quinto*, als selbstverständlich gilt.¹⁷

Für den visuell orientierten westlichen Zuschauer bleibt dennoch der Tänzer der Mittelpunkt der Szene, und ein "begleitender" Steptänzer muß sich bewußt sein, daß er sich auch während eines packenden oder virtuosen Trompeten-Solos nicht unsichtbar machen kann.

Der Steptanz als Einfluß auf das Schlagzeugsolo im Jazz

We just kept the rhythm going and hardly ever took a solo. (Arthur "Zutty" Singleton)¹⁸

Ich glaube, daß das rhythmische Vokabular der ersten Schlagzeugsolos im Jazz zu einem erheblichen Teil vom Steptanz beeinflusst worden ist. Die ersten auf Schallplatte aufgenommenen und uns erhaltenen Schlagzeugsoli früherer Jazz-Schlagzeuger, die länger als vier Takte sind, sind die von **Chick Webb** (1909-1939): "Harlem Congo", New York 1937; "Liza", New York 1938; von **Gene Krupa** (1909-1973): "Sing Sing Sing", New York 1938, und von **Cozy Cole** (1909-1981): "Crescendo In Drums", "Ratamacue", New York 1939; "Paradiddle", New York 1940. Im Jahre 1943 kam der bereits erwähnte Film "Stormy Weather" heraus, und **Zutty Singleton** (1898-1975) spielte bei Fats Waller ein Schlagzeugsolo in "Ain't Misbehavin'". Zutty's Solo-Arbeit in "Moppin' and Boppin'" (ebenfalls mit Waller) stammt ebenfalls von 1943. Erst 1946 wurden die berühmten Schlagzeugsoli von **Warren "Baby" Dodds** (1898-1960) bei Folkways Records veröffentlicht ("Spooky Drums No. 1 & 2", "Nervebeats",

"Rudiments", "Tom Tom Workout"). Zutty Singleton's "Drum Face" datiert von 1951, einer Zeit also, in der *Be Bop* und *Cool Jazz* aktuell waren und jeder Schlagzeuger seine Soli bekam, auch wenn er nicht Buddy Rich hieß. 1952 erschien Duke Ellington's Platte "Uptown" mit **Louis Bellson's** Solo "Skin Deep". **Max Roach** (1925-2007) "emanzipierte" das Schlagzeug zu einem gleichberechtigten Solo-Instrument und beanspruchte Choruse, also Soli, die sich eindeutig an der Formlänge des jeweiligen Stückes orientierten.

In Wirklichkeit berichtet Singleton dagegen, bereits im Jahre 1928 mit dem Jimmy Noone Trio einen kompletten Schlagzeug-Chorus gespielt zu haben, ohne dies zuvor von irgendeinem anderen Trommler gehört zu haben.¹⁹

Chick Webb basierte einen großen Teil seiner Soloarbeit auf rhythmische Überlagerungen von Drei-Achtel-Perioden über den metrischen Fluß von 2x4 Achteln pro fortlaufenden 4/4-Takt, ein relativ simples und sehr ursprüngliches afrikanisches Stilelement rhythmischer Abstraktion. Es läßt sich bis zum heutigen Tage in vielen Schlagzeugsolos entdecken. Webb verwandte dabei ein *Sticking* (Handsatz bei Schlagzeugern), das sich höchstwahrscheinlich auf einer Rechts-Rechts-Links-Schlagfolge aufbaute. Eine zweitaktige Drei-Achtel-Periode findet sich innerhalb des Jazz auch in den *Clave*-orientierten *Second Line /Parade Beats*, wie sie in modernen *Marching Bands* gespielt werden, aber latent immer gefühlt wurden. Cozy Cole gründete seine Soli, wie die Titel der Stücke schon aussagen, stark auf die sogenannten *Snare Drum Rudiments* der amerikanischen Militärtrommeltradition (siehe PAS International Drum Rudiments²⁰).



Doch ich vertrete die These, daß es – neben afrokaribischen Einflüssen aus Cuba und Haiti, den *Second Line Parades* und den melodischen Phrasierungen der damals populären euroamerikanischen Musik und Ragtimes in New Orleans, sowie den Militärtrommel-Rudiments – der Steptanz war, der die Solistik des Jazz-Schlagzeugs wesentlich prägte. Abgesehen von der Verwendung Steptanz-ähnlicher Sounds wie *Woodblocks*, *Templeblocks*,

Cowbells und Trommelrand bzw. Spannreifen, ist auch die Rhythmik bei Schlagzeugern wie Baby Dodds und Zutty Singleton den Steptanz-Patterns auffallend ähnlich. Man beachte die durchlaufenden Ketten von Achtelnoten, aus denen vereinzelte Akzente herausgearbeitet und bestimmte Noten mit einfachen, doppelten und dreifachen Vorschlägen verziert werden, über kurze Strecken abgelöst von Triolenphasen. Jo Jones (1911-1985) sagte selber von sich aus, daß sein Spiel von Steptänzern beeinflusst worden sei.²¹ Max Roach betont, Drummer und Steptänzer seien sich in vielem ähnlich, vor allem in der Körperlichkeit ihrer Ausdrucksform und in deren rhythmischer Komplexität; Roach bekennt, viel von Steptänzern gelernt zu haben, vor allem von Baby Laurence.²² Baby Laurence (1921-1974, auch: Lawrence) gilt als rhythmischer Neuerer des Tap Dance, der typische *Be Bop*-Phrasierung in seinen Tanz zu integrieren verstand. Wenn man Baby Laurence einmal tanzen gesehen hat, versteht man auch Soli von Max Roach aus einem anderen Blickwinkel.²³

Rusty Frank behauptet, es habe den Steptanz bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Amerika gegeben.²⁴ Nach Mark Knowles hingegen wurde der Steptanz im Jahre 1903, gemeinsam mit der Bezeichnung "Tap" für eine Kombination aus *Jig*, *Clog* und *Buck Dance* geboren.²⁵ Von diesem Zeitpunkt an vergingen mindestens 25 Jahre, bis im Jazz die ersten längeren Schlagzeugsoli gespielt wurden.

Steptanz als US-amerikanische Kunstform

Es läßt sich kaum eindeutig lokalisieren, wo in den USA der Steptanz genau entstanden ist, weil die ersten Steptänzer in ganz verschiedenen Regionen geboren wurden, dann aber oft schon im Kindesalter von Minstrel Shows engagiert wurden und durch alle Staaten von Nordamerika fuhren, bis sie meist in größeren Städten Fuß faßten. Bis dahin hatten sie aber schon in allen Teilen der Vereinigten Staaten andere Tänzer beeinflusst. Der bereits erwähnte **Bill "Bojangles" Robinson** (1878-1949) wurde in Richmond, Virginia geboren; er war besonders dafür bekannt, daß er auf den Fußspitzen tanzte. **Eddie Rector** (†1962), geboren in den 1890er Jahren in Orange, New Jersey, war als *Sand Dancer* und *Soft Shoe*-Meister bekannt. **John Bubbles** (1902-1986), der die musikalische Verwendung des tieferen *Heel Sound* einführte, wurde in Louisville, Kentucky geboren, wuchs aber in Indianapolis auf, um dann von den 20er Jahren an in New York City zu arbeiten. (Man beachte die Parallele der *Heel-Toe*-Technik des Steptanzes mit der *Heel-Tip*- oder *Floating-Hand*-Technik des afro-cubanischen Conga Drumming!) **Clayton "Peg Leg" Bates** (1907-1998) wurde in Fountain Inn, South Carolina geboren und lebte nach 1927 ebenfalls in New York. Das Bemerkenswerte an Bates war, daß er im Alter von 12 Jahren sein linkes Bein verloren hatte, aber mit seinem Holzbein und seinem rechten Fuß so gut tanzte, daß man den zusätzlichen Sound seiner Prothese allenfalls als musikalische Bereicherung empfand. Die **Nicholas Brothers**, Fayard (1914-2006) und Harold (1924-1992), kamen aus Philadelphia, doch arbeiteten u.a. im Cotton Club in Harlem, New York, und spielten im oben erwähnten Hollywood-Film "Stormy Weather" mit, wo sie im Duo jene halsbrecherische Akrobatik vorführten, die sie mit dem Steptanz kombinierten. **Carnell Lyons** (1917-1992) war dafür bekannt, beim Tanz mit Kellner-Tabletts zu jonglieren. Er wurde in Kansas City geboren und siedelte später nach Deutschland um.

Einer der Steptänzer, die in Chicago den weißen Tenorsaxophonisten Bud Freeman (s. Zitat oben) beeindruckten, könnte vielleicht jemand wie **Willie Covan** (1897-1989) gewesen sein, der in Atlanta, Georgia, geboren wurde, aber in Chicago aufwuchs, wo er mit fünf Jahren begann, mit Steps den Rhythmus der Straßenbahnen nachzuahmen, niemals formalen Unterricht genossen hatte, und doch ein Jahr später (mit sechs Jahren!) mit einer *Minstrel-Show* auf Tournee ging.²⁶

Chicago war bekanntlich die Stadt, in der in den 20er Jahren viele Musiker aus New Orleans Fuß faßten, nachdem in ihrer Heimatstadt das Vergnügungsviertel Storyville geschlossen worden war und sie damit eine überlebenswichtige Verdienstquelle einbüßen mußten. Zu ihnen gehörten **Joe "King" Oliver** und **Louis Armstrong**, **Warren "Baby" Dodds** und **Zutty Singleton**, neben vielen anderen. Chicago war auch die Stadt, in der die wichtige Begegnung vieler weißer Jazzmusiker (die damals freilich noch Schüler waren) mit der Musik der Schwarzen aus den Südstaaten ("Dixie-Land") stattfand. Zu ihnen gehörten **Bud Freeman**, **Dave Tough**, **Bix Beiderbecke**, **Eddie Condon**, **George Wettling**, **Gene Krupa**, **Benny Goodman**, **Jimmy** und **Tommy Dorsey** und **Glenn Miller** ... samt und sonders dazu bestimmt, in ihrem künftigen Leben zu den erfolgreichsten Stars des Dixieland und Swing-Business zu werden. Der Schlagzeuger Dave Tough jedoch, der nie ein großartiger Solist, dafür aber ein exzellenter Begleiter in vielen Big Bands war, fungierte für die rotwangigen *Hipsters* der Austin High School als Kundschafter, Berichterstatter und Führer in die geheimnisvolle und verruchte Welt des afroamerikanischen Jazz.²⁷

Fred Astaire (1899-1987) kam aus Omaha, Nebraska, und war selbstverständlich ein phantastischer Tänzer, der durch zahlreiche Hollywood-Filme bekannt wurde und den Erfolg erhielt, den er verdiente. **Gene Kelly** (1912-1996) wurde in Pittsburgh, Pennsylvania, geboren und wurde durch viele Revue-Filme berühmt.

Zu den älteren weißen Steptänzern gehört auch **Leonard Reed** (1907-2004), der als Sohn eines Weißen und einer Mestizin in Nowata, Oklahoma, geboren wurde, in Kansas City aufwuchs, um letztlich in New York Fuß zu fassen. Reed ist (ca. um 1930) der Mitschöpfer des "Goofus", einer 32-taktigen Steptanz-Choreographie, die später als "Shim Sham Shimmy" zu einer Art internationaler "Steptanz-Hymne" werden sollte.

Die bekanntesten Steptänzerinnen der Anfangszeit waren: **Ruby Keeler** (1909-1993), die 1933 in der Erstverfilmung von "42nd Street" zu Berühmtheit gelangte; **Ginger Rogers** (1911-1995) als Tanzpartnerin von Astaire; die großartige **Eleanor Powell** (1912-1982), die ebenfalls in diversen Filmen zu bewundern ist, und schließlich **Ann Miller** (1923-2004).

Meine persönlichen Favoriten

Ich bitte um Verständnis dafür, daß ich keine Anstrengungen unternehme, eine nur nahezu vollständige Aufzählung oder eine "Geschichte des Steptanzes" in diesem Kontext anzubieten. Es ist mir aber ein persönliches Anliegen, wenigstens meine Lieblingstänzer zu nennen. Dabei fällt mir zuerst der leider schon verstorbene **Jimmy Slyde** (1927-2008) ein, dann **Charles "Honi" Coles** (1911-1992), sowie **Eddie Brown** (†1992), der besonders an der Westküste der USA tätig war, **Howard "Sandman" Sims** (1918-2003), bekannt durch seinen meisterlichen *Sand Dance*, der stark an den Brush-Sound von Jazz-Schlagzeugern erinnert, sowie auch **Sammy Davis Jr.** (1925-1990).

Ein weiterer meiner Favoriten ist der ebenfalls viel zu früh verstorbene **Gregory Hines** (1946-2003), der Vielen eher als Schauspieler denn als Tänzer bekannt sein dürfte; Hines war eine integrative Kraft innerhalb der Steptanz-Welt. Er machte sich um den Dialog zwischen weißen und farbigen Tänzern und zwischen den unterschiedlichen Generationen verdient. Von Jimmy Slyde beeinflusst ist die in Paris ansässige **Sarah Petronio**, die in ihrem Tanz geradezu eine Spur von Erleuchtung vermittelt. All diese von mir aufgezählten persönlichen Favoriten haben eines gemeinsam: Sie swingen in einer perfekten Kombination aus Eleganz und rhythmischer Bestimmtheit und wissen, wie man als Tänzer ein echtes Zusammenspiel mit der Musik und den Musikern gestaltet. Und in dieselbe Kategorie gehört mit Sicherheit auch ein Mann, der von vielen modernen Swing- und Bop-Musikern als der größte Tap-Dancer überhaupt angesehen wird, und nach dem Count Basie sogar eine Komposition benannte:²⁸ der schon genannte **Baby Laurence**.

Abschließend möchte ich noch eine Reihe von Steptänzern nennen, deren Namen mir in den Sinn kommen und die mit der Geschichte dieser Kunstform untrennbar verbunden sind: Da wären etwa der inspirierte **Steve Condos**, sowie **Chuck Green**, **James "Buster" Brown**, **Ernest "Brownie" Brown**, **Charles "Cookie" Cook**, **Charles "Cholly" Atkins**, **Bunny Briggs**, **Leon Collins**, der unter anderem auch zu (europäischer) klassischer Musik steppte, und **Brenda Bufalino**, die früher viel mit Honi Coles zusammengearbeitet hat; ferner die Tänzerinnen **Heather Cornell**, **Lynn Dally** und **Dianne Walker**, und die ganze "Young Generation", von der sich manche(r) sicher einen Platz in der Steptanz-Geschichte erringen wird: **Savion Glover**, **Derick Grant**, **Jason Samuels Smith**, **Bakaari Wilder**, **Dormeshia Sumbry-Edwards**, **Tamango**, **Ayodele Casel**, **Roxane Butterfly**, **Josh Hilberman**, **Sam Weber**, **Barbara Duffy**, **Leela Petronio**, **Max Pollak**, **Michelle Dorrance**, **Guillem Alonso** und viele andere, die ich hier leider nicht alle aufführen kann.

Tap Dance: Eine "gute Referenz" für Drummer und Jazzmusiker

Es hat sich vereinzelt schon herumgesprochen, daß viele hervorragende Jazz-Schlagzeuger früher einmal Steptänzer waren. Zu ihnen gehören: **Cuba Austin** (1906-1961), der den Schlagzeuger William McKinney bei McKinney's Cotton Pickers ablöste; **Louis Bellson** (1924-2009), der unter anderem durch seine Arbeit im Duke Ellington Orchester berühmt wurde; **Buddy Rich** (1917-1987), der nicht nur Vielen noch als "the world's greatest drummer" gilt, sondern als Kind ("Traps the Drum Wonder") auch eine Steptanz-Aufnahme machte, die manchen hauptberuflichen Steptänzer albern aussehen ließe; "**Papa" Jo Jones**, den großen Erneuerer und Wegbereiter des modernen Jazz-Schlagzeugs, bekannt geworden bei Count Basie; **Ray Bauduc** (1909-1988) aus New Orleans (spielte u.a. mit Bob Crosby); **J.C. Heard** (1917-1988), dessen tadelloser Swing viele Mainstream- Aufnahmen zierte, und der in dem Film "Stormy Weather" bei Cab Calloway am Schlagzeug zu sehen ist; ferner **Cozy Cole** (1909-1981), "**Philly" Joe Jones** (1923-1985), **Freddie Gruber** (1927-2011), sowie **Earl Palmer** (1924-2008) und **Steve Gadd** (*1945). Und auch andere Instrumentalisten, wie der Saxophonist **Illinois Jacquet**, der Gitarrist und Sänger **Slim Gaillard**, der Vibraphonist **Red Norvo**, der Timbalero **Tito Puente**, sowie der cubanische Bassist **Israel "Cachao" López** waren Steptänzer.

Es gibt in Harlem, New York, seit 1949 eine Vereinigung von Steptänzern, die sich nach einer Wortschöpfung des Altmeisters Bill Robinson die **Copasetics** nannten. In dieser Vereinigung wurde die Kunstform Steptanz in ihrer ursprünglichen Bedeutung im Kontext afroamerikanischer Kultur gepflegt und weiterentwickelt. Die Copasetics traten auch öffentlich auf. Die Mitgliedschaft in diesem Club kam beinahe einem Gesinnungsbekanntnis gleich; zu ihm gehörten außer den Tänzern **Honi Coles**, **Cholly Atkins**, **Buster Brown**, **Brownie Brown**, **Bubba Gaines**, **Cookie Cook**, **Peg Leg Bates** und **Pete Nugent** unter anderem auch Musiker wie **Dizzy Gillespie** (tp), **Lionel Hampton** (vib/dr), **Sammy Davis Jr.**, **Billy Strayhorn**, **Charlie Shavers** (tp), die Sänger **Joe Williams** und **Billy Eckstine** und Blues-Gitarrist **B.B. King**; **Billy Strayhorn**, Pianist, Arrangeur und Komponist ("Take the A Train"), hatte sogar lange das Amt des Vereinspräsidenten inne. Obwohl die meisten der aufgezählten Mitglieder schon nicht mehr leben, existiert der Club noch heute.

Das Material des Steptänzers

Steptänzer arbeiten mit bestimmten Sound-Kombinationen, die ihre Entsprechungen in den Elementen des Drum Sets haben; so entspricht zum Beispiel der *Heel Sound* im klanglichen Verhältnis zu den höheren Sounds (z.B. *Tap*, *Stamp*) der *Bass Drum* (Großen Trommel) des Schlagzeugs. Die Kombinationen oder *Steps*, wie etwa *Shuffle*, *Scuffle*, *Paddle-*

and-Roll etc., werden zu sogenannten *Routines* zusammengefügt, tänzerischen Etüden, die kleine rhythmische Choreographien bilden. Prinzipiell hat zwar jeder Steptänzer seine eigenen *Routines*; doch gibt es auch bestimmte *Routines* berühmter Tänzer, die mittlerweile als fester Bestandteil einer Steptanzausbildung gelten. Es gibt Choreographien, die sich über eine oder zwei Choruslängen à 32 Takten erstrecken. Die berühmteste von ihnen ist der bereits erwähnte "Shim Sham Shimmy", oder kurz "Shim Sham" genannt. Jeder traditionsbewußte Jazz-Musiker, und ganz besonders jeder Schlagzeuger, sollte mit der Rhythmik des "Shim Sham" vertraut sein (siehe Notation des Shim Sham im Anhang des Artikels). Ich finde, daß der "Shim Sham" ebenso zum Pflichtstudium des Jazz-Schlagzeugers gehören sollte wie der *New Orleans Parade Beat* und die *Snare Drum Rudiments*. Ebenso sollte jeder Schlagzeuger die sogenannten *Time Steps* kennen, mit denen Steptänzer zu Beginn eines Stückes ihr Tempo markieren (siehe *Time Step Notation* am Ende des Artikels).

Es ist vielleicht für Jazz-Musiker wie für Steptänzer interessant, daß der Begriff *Shuffle* sich im Steptanz aus einer Vor-und-Zurückbewegung eines Fußes bezieht, bei welcher zweimal der Boden mit dem vorderen Teil der Sohle angeschlagen wird. In der Jazz-Rhythmik ist ein *Shuffle* ein triolischer Rhythmus mit einem betonten Backbeat (im 4/4-Takt), bei dem (im Gegensatz zum normalen *Swing Ride Pattern*, Fig. e) auf jedem Viertel jeweils die erste und letzte Triolenote ausgeschlagen wird (Fig. f). Es läßt sich denken, daß beide Bewegungen einmal kongruent waren. Seit sich Jazz und Tanz einander entfremdet haben, ist das wahrscheinlich in Vergessenheit geraten.

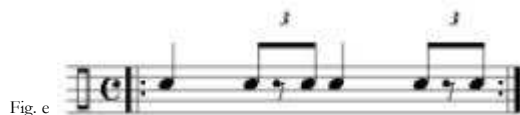


Fig. e



Fig. f

Jazz-Musiker kennen vielleicht die Komposition "Soft Shoe" von Gerry Mulligan. Im Steptanz-Vokabular ist ein *Soft Shoe* eine gemessene, graziöse Tanzart, die besonders zu langsamen Tempi gepflegt wird. Berühmt ist der klassische *Soft Shoe* des Duos **Coles & Atkins** zu dem Stück "Taking A Chance On Love".

Ein veränderter Tänzer

Ich selber habe wiederholt den Versuch unternommen, die Tanzformen der jeweiligen Musik zu lernen, die ich selber spiele. Steptanz rangiert dabei ziemlich weit oben. Leider scheine ich mich damit abfinden zu müssen, daß mir nicht der Körper gegeben ist, der mir das Tanzen in annähernd befriedigender Weise erlaubt. Wo liegen die Vorzüge des Tanzens im allgemeinen und des Steptanzes im besonderen Falle für Jazz-Schlagzeuger? Es kursiert die Vermutung, daß ein Schlagzeuger, der Steptanz gelernt hat, besser mit den Schlagzeug-Pedalen zurechtkommt, also mit Hi-Hat und Bass Drum, oder besonders mit einem *Double-Bass Set* (mit zwei Bass Drums). Man hört auch oft, daß man die gesamte Musik besser versteht, wenn man auch den dazugehörigen Tanz kennt und die Stücke singen kann. Oder kann man vielleicht einfach nur besser mit Steptänzern arbeiten?

Obwohl ich selber weder *Lindy Hop* (Swing-Tanz) noch Tap selber tanzen kann, so habe ich doch von meinen Versuchen und von der genauen Beobachtung der Tänzer eine Ahnung davon bekommen, was es mit sich bringt, wenn man den Tanz "kennt". Zunächst einmal halte ich es für einen Mythos, daß man bessere Pedalarbeit leistet, wenn man Steptänzer ist. Ein Bass Drum-Pedal ist ein Bass Drum-Pedal, und das übt man am besten, indem man Pedalarbeit übt, fertig. Ich lerne ja auch nicht automatisch besser tanzen, nur weil ich Schlagzeug

spiele. Sicher: Man nimmt von allem etwas mit, und alles hilft für alles Andere, das man tut; aber mehr steckt nicht dahinter.

Das schließt jedoch ein, daß die zweite Aussage, nämlich daß man die gesamte Musik besser versteht, wenn man mit ihren übrigen Komponenten vertraut ist, durchaus zutrifft. Allerdings reicht ein gewisser Sinn für den tänzerischen, motorischen Aspekt der Musik nach meiner Erfahrung völlig aus. Hierin liegt für mich in der Tat der hauptsächliche Gewinn einer tänzerischen Bildung: Man bekommt so auch als Schlagzeuger einen Sinn für sinnvolle, realistische oder lebendige Bewegung und ein organisches Gleichgewicht. Beide Erwägungen helfen dem Schlagzeuger, Balance in sein Spiel zu bringen und so zu spielen, wie es der Körperlichkeit und Kreativlichkeit des Zuhörers entgegenkommt. Der Trommler lernt so eine Spielweise, die eine harmonisierende Wirkung auslöst und die vitalen Energien des Zuhörers oder Tänzers unterstützt. Wenn ich für Tänzer spiele, wird mir zum einen klar, welche Funktion oder Bedeutung mein Part hat; ja, ich fühle oft, daß erst dann das Schlagzeugspiel überhaupt einen Sinn bekommt. Zum anderen rückt es die Perspektive auf den Jazz zurecht, und mit einem Male verstehe ich die Ursprünge dieser Musik und das Spiel älterer Schlagzeuger viel besser. Daß man besser mit Tänzern arbeiten kann, wenn man selber einmal auf deren Seite, nämlich vor dem *bandstand* auf der Tanzfläche gestanden hat, ist ein nahe- liegender Effekt.

- *Wenn ich ein Solo vor einer gefüllten und bewegten Tanzfläche spiele, dann will ich, daß die Leute mindestens ebenso inspiriert weiter tanzen wie in den vorigen Chorusen; wenn sie während meines Solos aufhören zu tanzen und sich mit offenen Augen und Mündern um den Bühnenrand versammeln, dann habe ich etwas falsch gemacht.*

Andersherum ist es für einen Steptänzer zweifellos eine gute Idee, auch Schlagzeugunterricht zu nehmen, um Einblick in rhythmische Zusammenhänge und in die musikalischen Anforderungen an einen Jazz-Percussionisten zu erhalten. Ein Schlagzeug bietet die Möglichkeit, vier rhythmische Linien oder Funktionen gleichzeitig darzustellen. Für den Percussionisten wie für den Steptänzer ist damit das Drum Set von ähnlicher Wichtigkeit wie das Klavier für einen Bläser oder Streicher.



Schlagzeug (Drum Set); Standard-Jazz-Setup mit Bass Drum, Snare Drum und zwei Tomtoms, zwei Becken (üblicherweise rechts das Ride Cymbal, links das Crash Cymbal; hier: Sizzle Cymbal mit eingehängten Nieten). Die Hi-Hat besteht aus zwei übereinander montierten Becken, die mit Fußbedienung (Pedal) zusammengeschlagen werden können. Außerdem lassen sich die Ha-Hat-Becken auch von Hand (mit Stöcken oder Besen) spielen. Die Bass Drum wird mit Fußpedal gespielt.

Übliche **Anschlagmittel** v.l.n.r.: Jazzbesen (*brushes*), Trommelstöcke (*sticks*) und Filzschlegel (*mallets*); auch der Anschlag mit der bloßen Hand gilt mittlerweile nicht mehr als ungewöhnlich.



Der Steptänzer als (Mit-)Musiker

- Es gibt Menschen - auch Tänzer, die Tanz als Sport verstehen. Es gibt auch Musiker, die Jazz ganz offensichtlich als Sport verstehen. In einer Zivilisation, die nur von Sport etwas, von Kunst aber gar nichts versteht, mag dieser lächerliche Irrweg vom breiten Publikum unentdeckt bleiben; der Mitmusiker auf der Bühne aber möchte in aller Regel etwas hören, was künstlerisch sinnvoll ist. Einem Jazzmusiker ist meist früh klar geworden, daß technische Virtuosität nur Mittel zum Endzweck des künstlerischen Ausdrucks dienen, nie aber zum Selbstzweck werden darf. Ein Steptänzer, der nur artistisch, nicht aber künstlerisch arbeitet, wird von Musikern stets nur geduldet werden.
- Ein Steptänzer ist mehr als ein Tänzer; er ist ein Percussionist. Ein Steptänzer in seinem traditionellen musikalischen Umfeld, dem Jazz, ist ein Jazz-Percussionist. Daher müssen die rhythmischen Impulse, die er dem Gesamtklang der Musik beisteuert, mit den übrigen Instrumenten harmonieren. Eigentlich gelten für ihn dieselben musikalischen Grundsätze wie für den Schlagzeuger der Band.
- Die Grundvoraussetzungen des Musizierens sind guter *Sound* und gutes *Timing*, also den richtigen Klang zur richtigen Zeit zu produzieren. Zur *genau* richtigen Zeit. Genau derselbe Ton, Klang oder dasselbe Geräusch, das in einem Moment unsinnig oder überflüssig – also falsch – ist, ist zu irgendeinem anderen, zukünftigen Moment der einzig denkbar richtige. In der Welt des Rhythmus (unserer Welt) geht es maßgeblich darum, *Balance* (Gleichgewicht, Ausgeglichenheit) zu erzeugen; Balance auf allen Ebenen und zwischen allen Ebenen. Statt Balance kann man auch *Swing* sagen. Für einen Tänzer ist Balance sogar eine der ersten körperlichen Anforderungen, mit denen er sich auseinanderzusetzen hat.
- Sind die Grundvoraussetzungen von Sound und Timing erfüllt, kommen Kriterien wie Stil- und Formbewußtsein ins Spiel. Insbesondere in Bereichen, die improvisatorischen Freiraum gewähren, ist es wichtig, ein geschultes Vorstellungs-

vermögen von den gegebenen künstlerischen Optionen zu besitzen. Der zentrale Begriff heißt hier "guter Geschmack". Der Weg dorthin führt über eine reiche Hörerfahrung (aller Musikrichtungen), bewußtes Üben und Auftrittspraxis.

- Technik und Handwerk (bzw. "Fußwerk") sind unbedingt wichtig; denn die Magie liegt stets im Tun. Doch für einen Künstler sollte es auch wichtig sein zu wissen, *was* er tut. Manchmal ist ein kontemplativer Spaziergang in der Natur hundertmal wertvoller, als eine Geschwindigkeitsübung in der nächsthöheren Metronomzahl zu meistern.
- Improvisation ist spontane (Stegreif-) Komposition bei gleichzeitiger Ausführung. Improvisation erfordert Offenheit für äußere Anregung (Inspiration) und Durchlässigkeit für all die Ideen, die von innen (oder von oben her) kommen und nach ihrer Gestaltung hin drängen. Eine gute Technik ist eine Technik, die den künstlerischen Ideen nicht im Wege steht, sondern ihr auf optimale Weise zur Manifestation verhilft. (Merke jedoch: Imperfektion ist in unserem gesamten Universum natürlicher Bestandteil einer jeden Schöpfung.)
- Verlasse stereotype Manierismen. *Sing a song! Sing your own song!*
- Beziehe Deine Umgebung mit ein! Was in einem Raum oder auf einem Boden gut klingt, klingt anderswo vielleicht schlecht.
- Respektiere Dein Publikum! Respektiere Deine Mitmusiker! Gib ihnen soviel von Dir selbst, wie sie es verdient haben, aber vergewaltige sie nicht! Dein Ego ist solange in gesundem Gleichgewicht mit Deinem Umfeld, wie es seinen Dienst als Träger und Vermittler einer übergeordneten Ästhetik versieht.

Meine persönliche Wunschliste an Steptänzer umfaßt sechs Punkte:

1. Synchronisiere Deine Rhythmik mit der des Schlagzeugers.
2. Berücksichtige Dynamik (laut und leise).
3. Erwäge eine Besinnung auf eine sparsamere, aufgelockerte, dafür aber konstruktive und präzise Rhythmik.
4. Tanze "Melodien" – Phrasen mit Punkt und Komma.
5. Lerne, in jedem Tempo zu tanzen; lege Dir dafür ein funktionierendes rhythmisch-tänzerisches Repertoire zu.
6. Lerne Stücke; lerne Jazz-Standards.

Es ist mir ein Anliegen, etwas für die Re-Integration des Steptanzes in den Jazz einerseits, und des Live Jazz in die kulturelle Basis andererseits zu unternehmen; ich hoffe, daß dieser Text einen Beitrag dazu leisten kann.

Textquellen

¹ Bud Freeman, Tenorsaxophonist, Chicago, zitiert in: Burt Korall, *Drummin' Men. The Heartbeat of Jazz: The Swing Years* [1990:212]

² Der Komponist des Liedes, Jerry Jeff Walker, betont, der Titel nehme keinerlei Bezug auf den Steptänzer Bill Robinson [[http://en.wikipedia.org/wiki/Mr._Bojangles_\(song\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Mr._Bojangles_(song)) ; <http://www.songfacts.com/detail.php?id=10035>, gesichtet Okt. 2012]. Ich danke dem Steptänzer Thomas Marek für diesen Hinweis.

³ Eine besondere Rolle hatte der "Hoofers Club" in Harlem, New York: *"The Hoofers Club was the informal gathering place of the country's best black tap dancers, and it was there that they would 'jam' the day and night away 'stealing' steps from one another. It was a competitive atmosphere, and a dancer had to be quick on his feet to successfully walk away with new material."* [Rusty Frank, *Tap! The Greatest Tap Dance Stars and their Stories 1900-1955*, 1994:38-39]

⁴ Norman Mailer: *The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster* [1957]

⁵ Vgl. hierzu Yaya Diallo, *The Healing Drum*, der über die Musik der Minianka in Mali, Westafrika, schreibt: *"In Minianka music, the dancer is a member of the orchestra equal to the other musicians. The dancer's tempo is the same as that of the other members of the orchestra, and the dancers sometimes even wear bells around their ankles. Like the other musicians, the dancer must move with coordination, discipline, and dignity. The dancer is not to show off but to communicate, following the training and rules of Minianka musicality. When the rhythm changes, so does the dance step. Dancing in disregard of the music is unknown in the tradition. Someone who repeats the same steps and gestures to different sorts of music is considered mentally disturbed, since this represents a breakdown of communication, awareness, and community."* [1989:110-111]

⁶ Rusty Frank, *Tap! The Greatest Tap Dance Stars and their Stories 1900-1955* [1994:259]. Frank gibt an, daß einige Steptänzer mit bestimmten Bands in Zusammenhang gebracht wurden. Sie führt einige Beispiele für die Zusammenarbeit von Tänzern und Jazzbands auf:

Coles & Atkins - Count Basie, Cab Calloway;
Condos Brothers - Count Basie, Duke Ellington, Benny Goodman, Tommy Dorsey, Jimmy Dorsey, Sammy Kaye;
Bunny Briggs - Count Basie, Duke Ellington, Earl Hines, Charlie Barnet;
Bill Bailey - Duke Ellington;
Teddy Hale - Count Basie;
Baby Laurence - Count Basie;
Ralph Brown - Cab Calloway, Duke Ellington, Jimmie Lunceford;
The Four Step Brothers - Tommy Dorsey, Benny Goodman;
Jeni LeGon - Count Basie, Fats Waller;
The Four Blazers - Don Redman, Tiny Bradshaw, Benny Carter;
The Four Flash Devils - Count Basie, Duke Ellington;
Peg Leg Bates - Count Basie, Cab Calloway, Duke Ellington, Jimmie Lunceford, Charlie Barnet, Jimmy Dorsey, Erskine Hawkins, Claude Hopkins, Louis Armstrong, Billy Eckstine;
Jimmy Slyde - Count Basie, Duke Ellington, Louis Armstrong.

Diese Liste zeigt nur Beispiele auf. In Burt Korall, *Drummin' Men - The Swing Years*, berichtet Drummer Buddy Rich, daß Anfang der vierziger Jahre auch die Nicholas Brothers oder Tip, Tap and Toe mit der Tommy Dorsey Band auftraten, und daß auch Buddy selbst, als der damalige Schlagzeuger der Band, von seinem Bandleader zu Steptanzeinlagen ermuntert wurde.[1990:281] Außerdem ist auf dem Cover-Text der Schallplatte *"Baby" Laurence Dancemaster* [Classic Jazz Records CJ30, 1976] nachzulesen, daß Baby Laurence auch mit den Bands von Duke Ellington und Woody Herman auf Tour war.

⁷ siehe Sule Greg Wilson, *The Drummer's Path* [1992:24]: *"If you believe that Africans in the United States were willing to give up their cultures, reflect on this: the only place in the West where it was decreed that Africans could not play hand drums was the only place where they came up with foot drums - tap dancing, that is. It's dancing and drumming, all in one, the way trap drumming is being a traditional drum ensemble all by yourself."*

⁸ Baby Dodds, Schlagzeuger, New Orleans, zitiert in: Larry Gara, *The Baby Dodds Story as told to Larry Gara* [1959:10]

⁹ Baby Dodds in: Larry Gara, *The Baby Dodds Story as told to Larry Gara* [1959:29-30]: "In New Orleans we used to play the blues and the very lowest type of dancers used to love such things. ... In New Orleans we played the blues in a very slow tempo. ... I've heard white people say at a dance, 'We don't want any of that dead march music. That sounds like a funeral march.' Well, they didn't know any different. The colored people understood. ... The Negro had always something to be blue for."

¹⁰ Buddy Rich, Schlagzeuger, zitiert in: Burt Korall, *Drummin' Men. The Heartbeat of Jazz: The Swing Years* [1990:323]; O'Neil Spencer war der Schlagzeuger der John Kirby Band.

¹¹ Mark Knowles, *Tap Roots. The Early History of Tap Dancing* [2002:205]. [2002:37]: "Although Sunday dances at Congo Square began to diminish after the Civil War ... , their impact was vitally important to the development of tap dancing. In New Orleans, with the popularity of interracial balls, the formal dances of Europe were learned and copied by blacks, and at Congo Square, whites confiscated the driving syncopated rhythms of Africa. This syncretism of styles eventually led to a new form of dance called tap." Richard Kraus, *History of Dance in Art and Education*, zitiert in Knowles [2002:207]: "Clog and tap dancing attained considerable success in schools and colleges during the 1920s and early 1930s. These dance forms were descended from traditional steps found in the jig of the Elizabethan period, the shuffling and foot-tapping steps of Latin countries and the British Isles, and Negro plantation dances."

¹² Der westafrikanische Trommler Yaya Diallo (Minianka, Mali) spricht von einer folgenschweren, aber vielsagenden Entscheidung: "One of the women ... became excited and wanted to show the virtuosity of our Malian culture in music and dance, so she danced all the more joyously and vigorously. I followed her with my playing but lost some of the orchestra since they had not been trained in this way. I told some of the musicians to stop playing and, at least, to observe. I continued to follow the dancers." [Yaya Diallo, Mitchell Hall: *The Healing Drum*, 1989:98-99]

¹³ Jay McShann, Pianist, Sänger, Bandleader, Kansas City, zitiert in: Burt Korall, *Drummin' Men. The Heartbeat of Jazz: The Swing Years* [1990:212]

¹⁴ Der Schlagzeuger Mel Lewis berichtet: "Bill Robinson, the great tap dancer, told me years later how much he enjoyed my father's drumming. 'I always looked forward to playing Buffalo because I knew I'd work with Sam <Sokoloff>. Your dad was one of the most complementary drummers of all,' Bojangles said. 'He could play softly, so a dancer could be heard. His time was impeccable, and he played this side cymbal, attached to the foot pedal, that made a tick sound. It kept the time and the rhythm in your ear. The chorus girls loved it. They based all their moves on that ticking, steady beat.' Dad used to play a slap with a brush on the fourth beat of a 4/4 bar. ..." [Burt Korall, *Drummin' Men. The Heartbeat of Jazz: The Bebop Years*, 2002:235]

¹⁵ Cliff Leeman, Schlagzeuger, zitiert in: Burt Korall, *Drummin' Men. The Heartbeat of Jazz: The Swing Years* [1990:175]

¹⁶ Siehe z.B.: Joachim Ernst Berendt, *Das große Jazzbuch* [1982:334]: "Das Schlagzeug ist konsequent und zwangsläufig den Weg gegangen, den alle Instrumente in und nahe der Rhythm Section gegangen sind. ... Zuletzt ... machten Kenny Clarke und Max Roach das Schlagzeug zu einem 'emanzipierten Instrument'." Und Berendt fährt unmittelbar fort: "Das Interesse, das Max Roach und die Musiker des Bop für die westafrikanischen Schlagweisen der Cuban Rhythmen hatten, erscheint danach zwangsläufig."

¹⁷ Siehe auch David Locke, *Drum Gahu* über westafrikanisches Trommeln (Ewe, Ghana): "Interaction between drummers and dancers is vital to spontaneous creativity: the lead drummer watches the dancers and responds musically to their movements, just as they answer kinesthetically his rhythmic calls. The lead drummer's responsibility extends beyond his role as instrumentalist: he must control the dramatic effect of the entire performance. He needs to know when to intensify the music, how to keep the dancers 'in the mood' but not exhausted, and how to involve the audience in the event." [1987:69]

¹⁸ Zutty Singleton, Schlagzeuger, New Orleans, zitiert in: Ronald Spagnardi, *The Great Jazz Drummers* [1992:5]

¹⁹ Martin T. Williams, *Zutty*, in: *Jazz Masters of New Orleans* [1978:191]

²⁰ Die International Drum Rudiments sind einzusehen und als PDF-Datei zum Download bereitgestellt unter <http://www.pas.org/teach/Rudiments1.aspx> (gesichtet Okt. 2012).

²¹ Jo Jones, in: *The Drums*, Interview und Begleitheft zu einer 25cm-Doppel-LP und CD [Jazz Odyssee]

²² Max Roach, in: *Max Roach*, Dokumentarfilm von Gérald Arnaud, Ex Nihilo, Frankreich 1997

²³ Nach dem Cover-Text der Schallplatte "*Baby*" *Laurence Dancemaster* [Classic Jazz Records CJ30, 1976] ist Laurence im Jahre 1960 auch mit Charles Mingus aufgetreten. "*Baby learned from Jazz musicians*", heißt es weiter. "*Art Tatum helped direct him; and for a time on 52nd Street, Baby worked with Tatum and tried to duplicate with his feet what Tatum was tapping on the piano. Around 1940, under the influence of Charlie Parker, Baby became a 'modern jazz' dancer and has since gone on to trade ideas with Max Roach, and later, Mingus.*"

Der Schlagzeuger Stan Levey erinnert sich an die Zeit: "*Max <Roach> and I always seemed to be on the move. We'd go uptown - to listen and play and hang out - sometimes with Baby Laurence, the great tap dancer. We were all over New York.*" [Burt Korall, *Drummin' Men, The Bebop Years*, 2002:99-100]

²⁴ Rusty Frank, *Tap! The Greatest Tap Dance Stars and their Stories 1900-1955* [1994:21]

²⁵ Mark Knowles, *Tap Roots. The Early History of Tap Dancing* [2002:2]

²⁶ Rusty Frank, *Tap! The Greatest Tap Dance Stars and their Stories 1900-1955* [1994:23ff]

²⁷ Burt Korall, *Drummin' Men. The Heartbeat of Jazz: The Swing Years* [1990:211-212]

²⁸ Count Basie: *Baby Lawrence* auf "For The First Time" (Count Basie Trio, Pablo, Los Angeles 1974; mit Ray Brown und Louis Bellson).

* * *

Außerdem möchte ich an dieser Stelle Nicola Hartlef von der Steptanzschule "Hoofers" in Hamburg danken, die mir den Zugang zum Steptanz und zu diesbezüglichem Informationsmaterial ermöglicht hat. Für die Aussage des obigen Textes, meinen persönlichen Geschmack und meine Ansichten ist dagegen niemand anderer als ich selbst verantwortlich.

Anhang 1: Time Steps

Traditional Time Step



Time Step Variation No. 1



Time Step Variation No. 2



Bill Robinson's Time Step



Jimmy Slyde's Time Step



Hooper Time Step



Cross Over Time Step



Military Time Step



Carnell Lyons' Military Time Step



Anhang 2:

Shim Sham Shimmy

Swung Eighths 

FIRST CHORUS

A Shim Sham



B Cross Over



C Tack Annie



D Half Break



(opt. Auftakt
zum 2. Chorus)

