

Eine Band aus Berlin, die gerade aktiver denn je ist und Heute und Gestern leger zu schwungvollen, oft monklischen Gebilden verschränkt: **DIE ENTTÄUSCHUNG**. Über sie und deren Quintett-Abzweigung **MONK'S CASINO** sowie über seine Sicht der Dinge erzählt ausführlich der Klarinetist **RUDI MAHALL**. Und versteckt sich dabei nicht ein bisschen.

VON ADAM OLSCHESKI

DAS INTERVIEW LEGEN WIR in die Nacht zwischen zwei Proben bzw. Aufnahmen, einmal der mit dem Quartett des Schlagzeugers Björn Lücker in einer Hinterhofwerkstatt im Berliner Wedding und der tags darauf im Übungsraum des Bassisten Joel Grip, im Keller an der Kurfürstenstraße; Grip wird da dabei sein, der Marseiller Pianist Simon Sieger und der Schlagzeuger Michael Griener, und das Bein des Klarinetisten Rudi Mahall wird beide Male im Sitzen auf einem Hocker richtiggehend tanzen. – Ja, der Schwung, der steckt fest in Mahall, ob man nun »Hot House« oder »Petit fleur« aufnimmt wie in der Kurfürstenstraße; der Arbeitstitel des Albums: »The Straight Horn of Rudi Mahall«; ziemlich direkt nach Steve Lacy – Mahall wird da angehalten, nicht die Bass-, sondern nur die B-Klarinette zu spielen.

Er ist Garant für gute Stimmung. Mahall, Jahrgang 1966, bringt seine Späße pointiert an; man hat was zu lachen, ohne dass es billig wird. Das ist nicht jedem gegeben. – Von Wedding aus sprinten wir in die U-Bahn nach ZOO, von dort in die S-Bahn nach Charlottenburg und von da in die Regionalbahn, die uns in einer guten Stunde ins Nordwestbrandenburgische bringt, wo ein Fiat Panda wartet, der drei Kilometer später vor einer Wand aus üppig spießendem Grün hält, und wir kurz darauf ein ins Grün eingewachsenes Haus betreten und uns Katja, Mahalls Frau, begrüßt. Hier zogen beide vor fünfzehn Jahren aus Berlin hin, da noch mit ihrem Sohn, der 25-jährig wieder zurück in der Großstadt ist. Das Haus war bezahlbar, weil auf einem ehemaligen LPG-Gelände und in der Nähe Windräder. Man ist mehr oder weniger Selbstversorger, der Garten gibt Kartoffeln, Salat, dicke Bohnen, wahnsinnig gute Erdbeeren, Kräuter und Johannisbeeren her, im Gewächshaus strecken sich Tomatenpflanzen, auf einem Tisch im Freien: Vorgezogenes.

Auf dem Dachboden hängen an den Wänden die Originale von Katjas Collagen, die sie vorrangig für die Band Die Enttäuschung



gemacht hat – teilweise dreidimensionale Kunstwerke, in detaillierter Kleinarbeit mit Schere und Kleber hergestellt. Sie kommen alle noch im Sommer in eine Broschüre, die eine Enttäuschung-CD mit einer Art Best-of beinhalten wird. Dabei hat das Quartett, das aus Mahall an Klarinette und Bassklarinette, Axel Dörner an Trompete, Jan Roder am Bass und Michael Griener am Schlagzeug besteht, bereits im Sommer eine CD vorgelegt und kurz davor mit dem Pianisten Alexander von Schlippenbach eine Doppel-LP unter Monk's Casino. Nach fast dreißig Jahren und bei ein bisschen Glück könnte 2023 das Jahr von Die Enttäuschung werden. Oder nicht?

Wir machen nicht lange rum, Rudi: Du bist bei Die Enttäuschung von Beginn an, also seit 1994, wie kam die Band zustande?

Axel und ich waren frisch in Berlin und spielten im Akut, diesem Klub. Das war der Treffpunkt der angesagten Typen. Da sind alle hingekommen, die die Welt schon immer bewundert hat. [Lacht.] Uli Jenneßen hat Schlagzeug gespielt und [Bernd] Kuchenbecker hat Bass gespielt. Wahnsinnig duftete. Die haben so richtig Swing gespielt, so dingdingding und bumbubum. Wenn du fragst, was Jazz ist, genau das: Dass du irgendetwas hernimmst und daraus was machst, was so richtig swingt. Und aber schon so eine Art von Eigenhistorie hast und die da reinmischst und es passt... meistens. Du spielst



© KATJA MAHALL

natürlich mit Leuten, wo es passt. Und du machst dir nicht so sehr Gedanken darüber, sollen wir das so machen oder sollen wir es lieber anders machen oder wie wird's denn heutzutage gemacht. Jedenfalls damals war es nicht so interessant, wie man jetzt »All the Things You Are« spielt. Sondern man spielt's und macht daraus irgendwas. Und wenn du die alten Aufnahmen anhörst, dann ist das meines Erachtens genauso. Benny Goodman mit »I Got Rhythm« – das wurde damals von allen Musikern angenommen und heute auch, die haben dann Stücke drüber geschrieben und als ihre verkauft. Wenn du die Originalversion von Gershwin anhörst, das ist wirklich weit entfernt davon, was die dann daraus gemacht haben. Die haben da quasi der Musik ihr Wesen übergestülpt.

Das wäre ungefähr deine Definition von Jazz dann?

Und dann swingt's. Das wäre die Definition. Die ist ja allgemein anerkannt. Da wird auch keiner rummeckern drüber.

Swing ist zentral.

Ja, es muss swingen. Sonst kann man machen, was man will. [Lacht.] Und damals haben wir uns eben getroffen im Akut. Und dann haben wir alle schon immer den Monk so toll gefunden und wir haben angefangen die Monk-Stücke zu arrangieren. Die Enttäuschung ist daraus entstanden. Das war ja eine Monk-Übungsband.

Gab es für gerade diese instrumentale Zusammenstellung ein Vorbild?

Es hat sich so ergeben, weil zufällig diese Leute diese Instrumente gespielt haben. Aber natürlich, so eine Musik, Monk zum Beispiel oder Jazz [Mahall sagt konsequent: Jatz; Alexander von Schlippenbach sagt das auch], funktioniert sehr gut, wenn du einen Bass hast und ein Schlagzeug und ein paar Leute, die darüber irgendwas machen.

Es ist aber kein Harmonieinstrument bei euch dabei...

Es gibt ja durchaus historische Vorbilder und die Musik haben wir alle gehört, die besagten Bands ohne Klavier. Und der Axel kann Klavier spielen, er hat es sogar studiert. Aber er hat dann lieber Trompete gespielt.

Ihr müsst aber sehr gleich getickt haben, oder?

Die Musik verbindet ja. Die ist eine andere Form der Kommunikation, völlig anderes, wie wenn man spricht. Es hat zwar viel mit Sprechen zu tun, denn die Musik wird wie der Satzbau aufgebaut: Als Bläser musst du Luft holen und sagst einen Satz, den du irgendwann zu Ende führst, weil du wieder Luft holen musst – dazu ist das Komma da. Improvisation funktioniert so: Du sagst was, ich sag was drauf und ich mache mir dann meine Gedanken; wenn du dann wieder was sagst, komme ich auf ganz neue Gedanken – ich verwende aber denselben Satzbau

wie immer, keine neuen Wörter, sondern ich setze die Wörter anders zusammen. Die Sätze formen sich aus Tönen und Geräuschen.

Ihr habt neun Platten rausgebracht, das ist ordentlich, aber nicht übermäßig ordentlich, weil es euch eben schon drei Dekaden gibt. Wohin hat sich die Band über die Jahre entwickelt? – Hat sich die Band entwickelt?

Sie hat sich bestimmt entwickelt, weil sich jeder ja irgendwie entwickelt, ob er will oder nicht. Musik ist erstmal ein Handwerk. Je mehr du übst, desto besser wirst du. Das trennt zum Beispiel die Musik von der Kunst. Bei der Kunst muss man nicht mal jeden Tag stundenlang üben. Es gibt Musiker, die würden nicht sagen, dass sie Künstler sind. Zum Beispiel Orchestermusiker. Die spielen Sachen ab und die haben überhaupt nicht den Drang danach. Uns ist dann der Bassist [Joachim Dette] abhandengekommen, der mit einem Stipendium nach Amerika ist, nach der Doppel-LP [reines Monk-Material; von 1996]. Wir haben zu dritt gespielt, aber festgestellt – mit dem Bass hat es mehr gesungen. Da haben wir angefangen unsere eigenen Stücke zu spielen. Das Gute bei eigenen Stücken ist, dass da keiner kommen kann, der sagt: Ö, das macht man aber anders; das macht man so und so. Da sagt du: Das ist ja mein Stück, und ich weiß, wie ich mein Stück spiele. Dann kam Jan Roder in die Stadt, noch frisch vom [Bass-]Studium bei Detlev Beier. Und der hat mit uns ein paar Mal unsere Stücke gespielt und es war prima. Und wie das so ist, Joachim kam zurück. Und wir haben freundschaftsmäßig mit ihm noch eine Probe gemacht – und haben ihn dann gefeuert [Lacht laut.] Schlimm. Schlimm. Geradezu menschenverachtend. Dafür hat er sein Stipendium in New York gehabt. Er hat sich auch gar nicht so richtig beschwert. Da war dann Die Enttäuschung in ihrem Endzustand [Mahall, Dörner, Roder, Jenneßen]. Wir haben unsere Stücke gespielt und ab und zu einen Monk.

Wenn Alexander von Schlippenbach zu Die Enttäuschung stößt, wird daraus Monk's Casino – also wie am Ursprung eine rein auf die Musik von Thelonious Monk ausgelegte Band. Es ist schon mal passiert, dass ihr an mehreren Tagen Monks Gesamtwerk gespielt habt. Du hast es gerade gesagt: Bevor es mit Casino losging, habt ihr mit Die Enttäuschung eine LP mit ausschließlich Monk eingespielt. Und Alex hat sowieso immer wieder Monk gespielt, weil der wohl sein Favorit schlechthin ist. Kannst du zurückblicken und erzählen, wie es zu Monk's Casino kam?

Wir waren im A-Trane und haben Alex gehört, wie er Monk spielt; mit einer ganz schlechten Rhythmusgruppe. Und das hat uns so leid getan. Und da habe ich gedacht, aus bloßem Mitleid, wir sollten mit ihm spielen; wir zeigen ihm mal, wie das geht. Dann haben wir mit ihm geprobt und er war auch sehr lernwillig. Er hat sich dann die ganzen Arrangements, die wir entwickelt haben, draufgeschafft und hat ein paar Arrangements dazu gepackt; und fertig war die Laube. Und dann haben wir bei Assi [Glöde; Vorstand vom Jazzkeller 69 e.V.] im Parkhaus Treptow gespielt – das war so ein angesagter Ostklub; eine ganze Woche lang.

Das war Monk's Casinos erster Auftritt?

Das war eigentlich der erste Auftritt, wo dann Alex den Namen Monk's Casino drüber gestülpt hat, den niemand eigentlich toll fand, aber naja... nicht so schlimm. Die Entwicklung ging parallel. Den Monk haben wir mit dem Alex gespielt, außer,

wir hatten ein Konzert und uns sind die Stücke ausgegangen und wir haben eine Zugabe gebraucht und wollten ein Stück, das ein bisschen besser ankommt, da haben wir ein Monk-Stück gespielt.

Sowohl bei Monk's Casino als auch bei Die Enttäuschung gibt es, was selten vorkommt, kaum Unterschiede zwischen live und Album. Beides wirkt gleichermaßen spontan und recht locker, jamsessionartig, aber doch auch wieder entschlossen und schlussendlich immer zu einer freiswingenden Form findend, der man folgen kann. Wie kriegt ihr das hin, dieses hohe Maß an Entspannung?

Wenn ich komponiere, dann habe ich ein Blatt Papier vor mir. Dann denke ich mir was aus und schreibe es hin. Und wenn ein Blatt voll ist, nehme ich noch eins. Dann habe ich zwei Seiten, das reicht dann meistens. Ich lege das vor und sie spielen es ab und ich denke mir: Klingt gar nicht schlecht. Aber wenn sie es anders abspielen, ist es mir genauso recht. Wenn wir alle Noten abspielen wollten, wäre das unmöglich, dann wären wir bei den Berliner Philharmonikern angestellt oder beim Ensemble Modern; aber die haben dann Probleme mit dem Improvisieren ein bisschen. Das tolle an der eigenen Musik ist tatsächlich, dass du es selber aufschreibst und selber verhunzt und keiner merkt's. Wir haben mal in Dresden mit Monk's Casino gespielt, das muss ich noch erzählen, da war der Michael Griener noch nicht dabei, aber er unterrichtete in Dresden und hat seine Schlagzeugschüler mitgenommen. Und der Uli Jenneßen, das war seine Spezialität, hat am Konzertanfang gesagt: Heute wird's nix. Heute wird's ein schlechtes Konzert. [Lacht.] Das hat er beschlossen – und wir dann: Oje. Und dann ist er auf die Bühne und es hat tatsächlich beschissen geklungen. Also, er hat quasi seine eigene Prophezei erfüllt. Der Jan und der Uli hatten ein ganz spezielles Verhältnis. Die haben sich, wenn etwas schief gelaufen ist, immer gegenseitig den Schwarzen Peter zugeschoben. Wenn ich also zum Beispiel Viervierteltakt spielen soll, was bei Monk meistens der Fall ist, eigentlich nicht so schwer, da sind sie teilweise so auseinandergeraten, dass der Uli irgendwas gespielt und der Jan die Eins irgendwo gesehen hat, wo keine war. Der Witz an der Sache ist: Das klang so gut zusammen, dass die Leute gedacht haben, das wäre Absicht. Und die Schüler von Michael haben ihm gesagt: Mensch, das war ja total abgefahren. An der Stelle haben sie fünf über vier gespielt, wie machen die das? Und der Michael wusste natürlich, dass es einfach nur Unfall war. Das ist eben der Witz bei der Improvisation oder bei der Musik überhaupt: Dass du dich richtig täuschen kannst. Aber aus dem Fehler entstehen wahnsinnige Dinge, die sich kein Mensch ausdenken kann.

Nimmt man diese Fehler dann fest ins Repertoire auf?

Nein, das ist jeden Abend anders. Du machst ja Fehler an unterschiedlichen Stellen. Und wenn du den Fehler aufschreibst und du ihn absichtlich spielst, ist es kein Fehler mehr! Bei der Improvisation ist es so: Wenn man merkt, die Note, die da eigentlich nicht hingehört, klingt trotzdem gut, dann spielst du die beim nächsten Mal.

Wie kam es zum Wechsel von Uli Jenneßen auf Michael Griener?

Das war sehr unglücklich. Der Uli war mit unserer Managerin so ein bisschen über Kreuz. Da habe ich gesagt: Bitte Uli, sei doch ein bisschen netter zu ihr. Er hat dann so rumargumen-



Die Enttäuschung + Alexander von Schlippenbach = Monk's Casino

© WILFRIED HECKMANN

tiert, und irgendwann gab es Streit nach einem Konzert in Konstanz hinter der Bühne. Der Jan Roder hat dem Uli Jenneßen versucht was zu erklären und der Uli hat nicht eingesehen, dass er freundlicher sein sollte. Da hat der Jan, der schon ein oder zwei Bier getrunken hatte, ein Feuerzeug genommen und hat es auf Uli geschmissen; hat ihn aber meilenweit verfehlt, das Feuerzeug ist an der Wand zerschellt. Es war ein grünes Feuerzeug, so ein Einwegfeuerzeug ... Und ich sag dann zu Jan Roder: Bist du verrückt, das schöne Feuerzeug. Das fand Uli Jenneßen gar nicht lustig; Du hättest mich treffen können, ich hätte blind sein können! Und dann war es vorbei, dann ist er ausgestiegen, stell dir das mal vor. Mir hat es so leid getan, weil ich fand den Uli Jenneßen großartig, großartig, großartig. Die ganze Enttäuschung, das kannst du ruhig reinschreiben, wäre ohne den Uli nicht denkbar gewesen; weil der auch dieses Ding etabliert hat, dass man was falsch macht und es dadurch richtig wird.

Und Michael Griener...

Dann haben wir nach einem neuen Schlagzeuger gesucht, der das so macht wie der Uli. Aber das geht natürlich nicht – so wie Uli macht es ja keiner. Das war 2011, Anfang 2012. Jetzt sind wir nicht so die Band, die die fetten Gigs hat, wo es sich lohnt, zehn Schlagzeuger zu bemühen. Dann haben wir Michael Griener genommen; weil: Der kann das alles. Der versteht alles. Der kann dir auch den Uli machen – wenn er muss. [Lachen.]

Ihn kennst du nun wirklich lange. Ihr habt euch kennengelernt...

...da war der Michael vierzehn und ich fünfzehn. Meine Schwester hat sich auf seinen Platz gesetzt bei Peter Herbolzheimer. Und dann haben wir hinter der Bühne Autogrammjäger gemacht, und er hat zu Etta und Debbie Cameron, Sängerinnen von Peter Herbolzheimer, Mutter und Tochter, tolle Sängerinnen, gesagt: »*You sing very good, but Billie Holiday sings better.*« [Lachen.] Und ich habe mir gedacht: Was für ein Idiot. – Dadurch, dass keiner in meiner Schulklasse Jazz gehört hat und ich so alleine war, haben wir uns angefreundet. Und er hatte ein Schlagzeug und ich eine Klarinette, und dann haben wir zusammen gespielt – und quietschquietsch, huphup.

Das war in Nürnberg...

In Nürnberg. Michael hat bei seinem Vater gewohnt und der war Kneipier und unter der Kneipe war der Getränke Keller und da haben wir unseren Proberaum gehabt. Und drüber waren Prostituierte und die hatten Freier gehabt, und wenn wir gespielt haben, dann ging ab und zu das Licht aus – das hieß, dass wir aufhören sollten zu spielen, weil die gearbeitet haben. Und dann ist das Licht wieder angegangen und wir durften weitermachen.

Wie geht so eine Aufnahmesitzung bei Die Enttäuschung gewöhnlich vor sich?

Wir beschließen, eine Platte zu machen, weil zum Beispiel Michael Griener Geld vom Senat bekommen hat. Oder weil wir viele neue Stücke haben. Oder aus irgendwelchen Mischgründen heraus. Und dann hat man Stücke und die hat man sehr geprobt und gespielt; Christian Betz stellt dann seine Mikrofone auf und wir nehmen auf. Und nach zweieinhalb Stunden gehen wir wieder nach Hause, dann ist die CD fertig.

Kein Unterschied zwischen Studio und live?

Nicht groß. Michael Griener hat sich jetzt Mikrofone und ein Mischpult besorgt, auch Axel Dörner hat sein teures Mikrofon dabei. Wir nehmen in Eigenregie auf beziehungsweise Michael Griener stellt alles auf und kümmert sich um die Aufnahme, ist dann natürlich doppelt belastet.

Die Musik kommt jedenfalls immer locker rüber.

Na, weil wir locker und entspannt sind, ganz einfach. Außerdem ist es so, dass kein Mensch weiß, was wir da machen. Kann ja keiner nachprüfen.

Kein Druck?

Den Druck, den können wir uns schon selber machen. Als Kind habe ich klassisch gespielt. Wenn du da einen Ton nicht erwischst, bist du der Depp vom Dienst, da kannst du dich gleich eintüten. Deshalb habe ich nur Jazzmusik gemacht, weil da ist es völlig schnurz. Da kann man bei mangelhaftem handwerklichen Vermögen behaupten, das wäre Kunst. Das kann man ja nicht überprüfen – ist es Kunst oder Unvermögen. Das kriegt kein Mensch raus. [Lachen.]

Aber man muss doch spielen können und ein paar Ideen haben, am besten gute.

Spielen können sie alle. Da hat man für das System viel Geld ausgegeben, um Leute künstlich ranzuzüchten, auf Hochschulen zu locken; irgendwelche armen Schüler, die mit der Schule fertig sind und die zufällig ein Saxophon haben. Die fangen mit einem Jazzstudium an, damit die, die dort eine Festanstellung haben, eigentlich Jazzmusiker, ein Festgehalt bekommen. Und dann lockt man die Schüler auf die Hochschule und bildet sie aus zu Jazzmusikern oder was immer, wo da überhaupt kein Markt ist. Das ist so, wie wenn ich eine Buchbinderausbildung in jeder Stadt habe. Oder eine Kesselflickerausbildung.

Aber vielleicht fühlt sich der eine oder die andere doch berufen...

Nein. Sie spielen ein Instrument. Dann sind sie vielleicht an irgendeiner Musikschule in einer Band drin und finden es ganz duft. Und nach der Schule muss man ja irgendwas machen als heranwachsender Erwachsener; und dann überlegst du: Soll ich was studieren? Ah, ich hab ein Saxophon oder einen Bass, dann probiere ich es an der Schule, dann bin ich Hochschulstudent. Und dann werden sie meistens genommen, wegen der ganzen Lehrer, die es gibt und der ganzen Hochschulen, die es gibt ... So viele Jazzinteressierte sind gar nicht da. [Lacht.] Das ist auch tatsächlich so, dass die Schüler sich für diese Musik gar nicht interessieren – höre ich von den Lehrern, mit denen ich Musik mache. Sie sagen durch die Bank weg: Die meisten Schüler interessieren sich gar nicht so für Jazz.

Wenn es stimmt – keine gute Aussicht für den Jazz...

Das ist eine ganz schlimme Aussicht. Für die Leute vor allem ist es ein Betrug, weil die armen Eltern denken: Ah mein Kind, das macht was Ordentliches, macht eine Berufsausbildung. Das ist Betrug. Jazzmusiker ist ja gar kein Beruf.

Du stehst der akademischen Jazzausbildung aber ordentlich kritisch gegenüber...

Ich würde die ganzen Dozenten entlassen. Aus den Hochschulen würde ich Proberäume machen und rundherum Jazzklubs aufmachen, da müssten dann die sogenannten Studenten alle was darbieten. Dann wissen sie erstmal, wie das ist, jeden Abend spielen zu müssen. Dann wissen sie alle ganz genau, dass da immer nur maximal fünf Leute sitzen, die ihnen zuhören; und dann sind die meisten sowieso so abgeschreckt, dass sie vielleicht doch noch was Anständiges lernen. Und diejenigen, die sich nicht abschrecken lassen, das ist dann der harte Kern; die wollen es wirklich wissen. Und die entwickeln dann ruckzuck, ohne fremde Hilfe, eine ganz eigenständige Musik, weil das so dermaßen unschulisch ist.

Der Weg zur Musik führt also nur über die Praxis?

Übers Machen. Ich habe es auch so gelernt. Mir hat das, was ich vom klassischen Lehrer gelernt habe, das hat mir nur genutzt, weil ich dann wusste, wo die Noten sind und wie man reinbläst, dass die Note kommt. Und diese Fingerfertigkeit. Dass die Finger laufen. Das habe ich gelernt, mehr nicht. Den Rest musst du dir selber zusammensuchen. Das beste System ist immer noch: Du legst eine Platte auf, Musik, die du gerade hören willst, und spielst dazu mit. – Für den Tipp bekomme ich jetzt 10 000 Euro. [Lacht.]

Wie anders wird es, wenn Alex bei Die Enttäuschung dazu kommt? Er stammt ja aus einer anderen Ära als ihr, dich und ihn trennen fast dreißig Jahre...

Da nehme ich das Beispiel Globe Unity Orchestra. Ich kam 2003 dazu oder so; der Gerd Dudek war auch da und sehr viel älter als ich, wie der Alex. Ich habe mir da überhaupt keine Gedanken zum Alter gemacht, nicht die Bohne. Wenn da so ein Musiker spielt, dann ist das Alter von ihm weg; das ist völlig ausgelöscht. Du hast ja vorhin gefragt, wie sich Die Enttäuschung entwickelt hat; spielen Leute, die Mitte Zwanzig sind anders als Leute, die Mitte Fünfzig sind? Da muss ich sagen: Die spielen überhaupt nicht anders. Insofern ist in der Musik gar keine Entwicklung da. Jedenfalls kein Altern. Außer, du kannst nicht richtig reinblasen oder du kommst die Treppe nicht mehr hoch. Soweit ist Alex noch nicht. Er ist 85, aber die Finger laufen – und wunderbar so.

Aber Alex dürfte etwas anders an die Musik rangehen als du, er hat wahrscheinlich einen anderen Bezug zu ihr; er hat Monk noch live gehört...

Das kann ich nicht sagen. Aber ich habe die Musik gelernt, wie er sie gelernt hat, glaube ich. Natürlich gibt es da Unterschiede. Was mir aufgefallen ist, packen zum Beispiel die alten Freejazzler, und den Alex und Manfred Schoof schließe ich da aus, die packen in die Musik jede Menge außermusikalisches Zeug rein. Als ich vor kurzem in Moers spielte, war da ein Podiumsinterview mit Brötzmann und Philipp Gropper. Gropper hat über Neoliberalismus erzählt und der Brötzmann auch in diese Richtung, auch politisch, links. Das war ja in den Sechzigern das Ding: Du verquickst was mit Politik und kriegst dadurch Gigs. Das ist dann irgendwann langweilig geworden, auch für die Hörer, übrig blieb nur die gute Musik. Ob Brötzmann jetzt links oder rechts war, das ist mir völlig egal. Wie es mir völlig wurst ist, was derjenige, mit dem ich spiele, politisch denkt. Sondern es geht ja um die Musik und die ist eine eigene Sprache. Und du kannst ja musikalisch gar nicht ausdrücken: Ich bin gegen das Wachstum. Außer, ich habe einen Liedtext – aber da wird es peinlich.

Gerade mischt sich Politisches in den Jazz oder überlagert sogar Musikalisches; es dürfte dir nicht behagen...

Ob einer politisch einwandfrei ist oder nicht wird als Kriterium rangenommen, ob er spielen darf oder nicht. Das ist eine üble Entwicklung. Es liegt daran, dass Leute, die über Musik bestimmen und programmieren wollen, irgendwelche Funktionäre, außermusikalische Kriterien über Musik stülpen. Da hört man keine Demobänder von Leuten an, die sich für das Berliner Jazzfest bewerben; da sagt man: Okay, nach gewissen Kriterien, die gerade aktuell sind, suche ich einfach die Bands aus. Das sind dann die sogenannten identitären Kriterien. Man will sich mit der Musik nicht beschäftigen. Die Funktionäre haben da oft was anderes studiert, zum Beispiel Gender Studies oder Musikwissenschaft oder Politologie, die bestimmen aber über Musik.

Man will halt Minderheiten, die bislang missachtet oder zu kurz kamen, sichtbar machen, überzieht aber hier und da ein wenig.

Wir sind da sehr vorsichtig in der Wortwahl... und gleich bei einer Podiumsdiskussion bei Assi Glöde am Kaisersteg. Da saß 2019 eine Shannon Barnett, die Posaunistin, dann saß da der Wolfram Knauer vom Jazzinstitut, der Trompeter Nikolaus Neuser und irgendeine, die gesagt hat, sie ist Philosophiepro-



© KATJA MAHALL

Die Leute sind nicht mehr gewöhnt, zu ziehen und zu zerren, zu kämpfen

fessorin und wo später herauskam, dass sie die Professur vielleicht bekommt. Die haben 45 Minuten lang, und es war richtig heiß, ganz langatmig erzählt, dass es unbedingt notwendig ist, dass mehr Frauen auf der Bühne sind und wie man es schafft. Bei den Rezepten waren sie sich durchaus nicht ganz einig, diese Philosophieprofessorin, wo man ganz genau wusste, dass sie gar nicht weiß, was Jazz ist, die hat irgendwelche Statistiken gelesen aus irgendwelchen klassischen Orchestern und hat damit argumentiert, dass man die Quote einführen muss. Die anderen waren da ein bisschen kritischer; aber alle waren sich einig, dass man unbedingt Frauen zwingen muss, auf die Bühne zu gehen und Jazz zu machen. Bei Zuhörerfragen habe ich mich gleich gemeldet, aber bin nicht dran gekommen, weil da eine Frau war, die darüber geklagt hat, dass ihr Mann böse ist und sie beruflich nicht zum Zug kommt. Und dann kam noch ein Typ mit Fahrradhelm; und dann war vorbei. Ich war echt sauer, weil ich mich als erster gemeldet habe. Dann bin ich hin zu denen [den Diskussionsteilnehmer:innen] und habe gesagt: Ich möchte nur eine Frage stellen: Warum sollen eigentlich mehr Frauen auf der Bühne sein? Warum?

Hat deine Frage jemand beantwortet?

Die Frage ist nicht zu beantworten. Das geht nicht. Wenn sich ein Mädchen heutzutage, in dieser Gesellschaft, und ich rede nicht über Afghanistan, ein Saxophon kauft und anfängt richtig gut zu üben, dann garantiere ich dem Mädchen, dass es später mal Jazzmusikerin werden kann, wenn es will. So wie ich jedem Typen garantieren kann, dass er Jazzmusiker werden kann, wenn er das wirklich will, wenn er sich mit der Musik beschäftigt und wenn er gut spielt. Und das hat nichts mit Geschlecht oder mit Identität oder mit schwarz oder mit weiß zu tun. Diese ganze Diskussion geht nur um Macht; und es ist

eine rein akademische Diskussion, die auch aus den Akademien runtergetragen wird in die echte Gesellschaft, weil irgendwelche Leute gerne Posten bekommen wollen, die besser sind als die Posten, die sie jetzt haben; die argumentieren: Ah, ich bin benachteiligt. Die Benachteiligung wird ganz unterschiedlich begründet. Religiös. Hautfarbe. Geschlecht – sonstwas. Wer sich nicht benachteiligt fühlt, hat im Moment eben die schlechteren Argumente.

Eine Jutta Hipp ist an dieser ganzen Männergesellschaft zerbrochen. Aber es waren etwas andere Zeiten natürlich.

Das ist jetzt siebzig Jahre her. Da hat sich doch einiges verändert. Ich bin ja sehr interessiert an dem Thema. Ich frage wirklich jeden einzelnen und jede einzelne, ob sie sich diskriminiert fühlt oder ob sie Beispiele kennt, wo man diskriminiert wird – und das einhellige Muster der Antworten ist, dass keiner sich erinnern kann, dass irgendjemand mal in unserem Bereich diskriminiert wurde. – Weil: Wir sind ja die Guten. Wir sind ja alle links-grün versifft. Sollen wir es der Gesellschaft als Beispiel recht machen? Ein Beispiel geben, wie toll doch Menschen zusammenleben können? Wir sind aber auch ganz normale Menschen, die ihre Machtspielchen ausleben, wo diskriminiert wird – aber anders, nicht so einfach; sondern es wird gezogen und gezerrt die ganze Zeit. Menschliche Beziehung nennt man das.

Gezerrt und gezogen in der Musik?

In der Musik und außerhalb. Es gibt zum Beispiel so eine Bewegung, das kommt auch aus den Hochschulen – da wollen sie miteinander in Harmonie zusammenspielen. Die möchten nicht, dass man gegeneinander spielt. Das Solo an sich möchte gerne abgeschafft werden. Man soll gemeinschaftlich, wie in so einem Stuhlkreis, Musik machen, ohne dass man vom anderen niedergemacht wird, weil er besser spielt zum Beispiel. Das ist definitiv nicht in dieser Musik zu finden. Alle Platten, die ich habe, da machen sich die Leute die ganze Zeit fertig. Das ist ja das Interessante dran – dass Blut spritzt.

Du hast erzählt, dass man vor kurzem Monk's Casino für ein Konzert gebucht hat, und als Alex dann nicht kommen konnte, war der Gig von Seiten des Klubs gestrichen. Du sagst aber auch, ihr könnt das Programm locker ohne Alex spielen. Alex ist aufgrund seiner Vergangenheit allerdings ein Aushängeschild. Wie frustrierend ist es für euch, dass die Öffentlichkeit Monk's Casino so stark an Alex bindet?

Das ist unsere eigene Schuld. Wir haben anfangs den Monk gespielt und die Arrangements gemacht und den Alex dann dazu genommen – dass es aus Mitleid war, das war Spaß, aber weil er so berühmt ist: Wenn wir als Enttäuschung zu viert spielen, dann kommen da vielleicht drei Leute; wenn aber der Alex mitspielt, dann dreißig – und wir werden reich und berühmt. Das haben wir auch geschafft, das hat funktioniert. Bei der [dreifachen] Platte von Monk's Casino, die damals [2005] bei Intakt rauskam, da hat mich davor der Alex angerufen und gefragt, ob es mich stört, dass er so im Vordergrund ist, weil er den Plattendeal ausgemacht hat und auch weil es in den Liner Notes klingt, als ob er der Erfinder ist. Ich weiß noch wie ich da stand am Telefon und mich ganz toll gefühlt habe, großzügig: Ah was, mach mal. – Aber danach haben wir uns schon ein paar Mal geärgert. Alex hat es gar nicht so gemeint. Der hat nur gemeint, das muss jetzt schnell gehen, die Platte muss raus. Die Liner Notes sind missverständlich geschrieben.

Die Leute aber, die Konzerte buchen, die lesen natürlich die Liner Notes und es steht drin, die Band kommt von Alexander von Schlippenbach; und sie glauben das. Dabei war das mehr oder weniger ein Unfall. Aber es hat uns genützt. Gigs!

Alex' Klavier ist wichtig, weil?

Jeder ist ersetzbar. Wenn jetzt keiner mehr spielt, das fällt auf. [Lacht.] Und Axel Dörner solo, würde ich sagen, der würde sich nicht durch das ganze [Monk-] Repertoire kämpfen wollen – und ich übrigens auch nicht. Wenn jetzt alle sterben, nur Axel und ich bleiben übrig, dann gibt's wahrscheinlich Monk's Casino nicht mehr. Aber wenn Jan und ich überleben, dann ziehen wir das Ding eisenhart durch. [Lacht.]

Musik zu machen hast du angefangen, weil es dir langweilig war. Es war also eine Fluchtbewegung, die wie genau aussah?

Ich bin aufgewachsen in einem Elternhaus mit einer Mutter als Opernsängerin. Sie hat aufgehört zu singen, wo ich geschlüpft bin. Und mein Vater hat immer Jazz gehört. Der war ein riesiger West Coast-Fan – Shorty Rogers, Bud Shank. Die [Eltern] haben gesagt, es wäre toll, wenn meine Schwester und ich ein Instrument spielen. Ich habe mich aber dafür nicht interessiert, ich spielte lieber Fußball beim 1. FC Nürnberg. Meine Schwester hatte aber Klavierunterricht. Dann habe ich aber zur Firmung, katholisch wie ich bin, eine Gitarre geschenkt bekommen. Und das war furchtbar, beim Barré-Griff habe ich aufgehört, weil es so wehgetan hat. Mit der Gitarre kann man auch sein orales Defizit nicht befriedigen. Ich bin ja nicht gestillt worden. Und deshalb muss ich immer etwas in den Mund stecken. Zwei Möglichkeiten hatte ich: Entweder ich fange an zu rauchen oder ich spiele ein Blasinstrument. Aus Langeweile habe ich dann angefangen Jazz zu hören; weil da meine Schwester schon zu groß und zu doof war und mit mir nicht mehr spielen wollte, so mit elf, zwölf. Ich habe mir gedacht: Musik ist wichtig. Weil es meine Eltern immer gesagt haben. Bildung! Wenn man nicht gut in der Schule ist, dann ist diese Bildung, die vielleicht sogar Spaß macht, toll. Dann habe ich die Jazzplatten gehört und es plötzlich geschnallt.

Hast du da gleich jemanden an der Klarinette gehört, der dir imponiert hat?

Nein. Klarinette war das allerletzte Instrument, das ich toll fand. Ich fand immer Saxophon toll. Ich wollte immer eins, aber meine Eltern haben gesagt, geht nicht, hier hast du eine Gitarre. [Lacht.] Zwei Jahre lang habe ich Jazz ununterbrochen gehört; irgendwann war ich bei Coltrane. Von ihm gibt es »Mr. P.C.« und ich hatte mit einer Blechflöte dazu gespielt. Auch habe ich meine Schwester zur Musikschule begleitet und eine Plastikklarinette im Schaufenster gesehen. Und dann bin ich zu meinen Eltern und habe gefragt: Was soll ich noch machen, um endlich ein Instrument zu kriegen? Und da sagten sie: Okay, die Klarinette ist billig und wenn er sie nicht spielt, dann macht es nichts, wenn man sie wieder wegtut. Der rumänische Klavierlehrer meiner Schwester hat mir Klarinettenunterricht gegeben. Er hat dann gleich angefangen am Klavier Spohr zu spielen. Aus einem Notenbuch habe ich Noten gelernt über ein paar Monate. Ist überhaupt nicht schwer, ein Instrument zu lernen, wenn man wirklich will.

Aber Klarinette gilt doch als besonders schwer?

Aber nicht, wenn man es einfach macht; sich stundenlang

damit beschäftigt; pipieinfach, kann jeder. Natürlich musst du ein bisschen Rhythmusgefühl haben; aber nur ganz selten gibt es Leute, die das nicht haben. So ein Instrument ist etwas für Leute, die mit sich nichts anfangen können. Man fühlt sich dann gleich so besonders. Das ist toll für so ein Kind. Damals war ich richtig unbeliebt, weil ich aufgehört habe mit Fußball und immer ins Jazz Studio Nürnberg [Jazzklub] gegangen bin. Dann war da am Freitagabend ein Training der D-Jugend, aber ich wollte lieber Elvin Jones hören. Da war ich zwölf und die Fußballkarriere vorbei.

Was findest du an der Klarinette toll und was doof?

Es gibt grundsätzlich überhaupt kein einziges Instrument, das toll ist oder doof. Das ist wie eine Bohrmaschine – die bohrt ein Loch in die Wand. Und ein Instrument macht Töne. Außer Synthesizer; der macht Geräusche. Ich finde die Klarinette als Instrument schön. Sie glänzt so schön. Ich gucke sie einfach gerne an.

Du bist für viele vor allem ein Bassklarinetttist, obwohl du oft auch B-Klarinette spielst und gelegentlich Bariton-saxophon. Wir kamst du zur Bassklarinette?

Das war so: Ich habe mit Michael Griener und ein paar anderen Klarinette improvisiert, so mit fünfzehn. Wir haben Geräusche gemacht und eigene Stücke komponiert. Aber richtige Improvisation konnte nur der Michael, weil er da schon in Hannover bei seiner Mutter gewohnt und schon mit den Typen gespielt hat, mit so richtigen Jazzmusikern. Wir haben uns aber trotzdem immer getroffen. Und dann habe ich Schule zu Ende gemacht und Zivildienst. Ich wollte immer Orchestermusiker werden, das habe ich vergessen zu sagen, weil meine Mutter von ihren Chorproben erzählt hat, wo sie jeden Tag proben mussten und wo die Orchester doppelt besetzt waren – so ein Opernorchester hat vier Klarinetten und es spielen nur zwei und die anderen dürfen zu Hause bleiben. Da habe ich mir gedacht: Prima, das ist genau mein Ding. Zu Hause bleiben und ab und zu arbeiten und viel Geld bekommen. Also wollte ich Orchestermusiker werden, obwohl ich mit der Musik nicht so viel anfangen konnte. Mit moderner Klassik aber schon, die ist wahnsinnig gut. Nach dem Zivildienst habe ich im Konservatorium Nürnberg vorgespielt, um meinen Traum zu erfüllen und endlich Klarinette zu studieren und wurde nicht genommen. Ich habe Strawinski vorgespielt und mein Lehrer hat angerufen und gesagt: Das war wirklich gut, du bist aufgenommen. Und dann hatte ich danach die Theorieprüfung und habe die anderen bemitleidet: Gott, die wissen noch gar nicht, ob sie aufgenommen werden, die armen Schweine, und ich weiß es und kann hinschreiben, was ich will. Und da war dann die Frage: Was ist BWV? Jedes kleine Kind weiss, dass es »Bach-Werke-Verzeichnis« heißt. Aber ich habe »Bayerische Motoren Werke« geschrieben – und in Klammern: »Hahaha«. Und das hat der Direktor in die Hand gekriegt und hat dann ein Veto eingelegt; und mein Lehrer hat angerufen und gesagt: Was hast du getan, du Idiot? [Lacht.] Das war das Ende meiner klassischen Karriere. Ich erzähle das nur deswegen, weil ich dann gesagt habe: Okay, die wollen mich nicht, dann will ich sie auch nicht. Und jetzt kaufe ich mir eine Bassklarinette. Am Ende vom Zivildienst habe ich nämlich 3000 Mark bekommen für die zwanzig Monate, als Entschädigung.

Warum musste die Bassklarinetten sein?

Weil ich gewusst habe: Klarinette hassen alle. Das war damals und ist heute noch eine ziemlich abgemeldetes Instrument in der Jazzmusik. Mit Klarinette kommst du nicht weiter. Da kannst du Dixieland spielen. Aber ich spiele zu viele falsche Noten für Dixieland, das haut nicht hin. Auf Bassklarinetten stehen aber alle. [Eric] Dolphy und so gefällt jedem. Also kaufe ich eine Bassklarinetten und kann Jazzmusiker werden. Das hat auch funktioniert. Die Bassklarinetten habe ich nicht ausgewählt, um Dolphy zu übertrumpfen. Weil er nicht zu übertrumpfen ist. Die Bassklarinetten ist aber aus rein kommerziellen Gründen von mir angeschafft worden.

Du bist 1994 nach Berlin. Was schätzt du an der Stadt besonders?

Die Berliner Luft. [Lacht.] Das ist immer noch so, dass da so viele Musiker sind... Du spielst auf einer Session: Ach, das ist interessant, wer bist du denn? Ich bin der Heinz. Woher kommst du denn? Ich komm aus dem Wedding. Ach so, ich hab dich noch nie gehört. Aber ich bin schon seit fünfzig Jahren hier. – Das passiert dir in Nürnberg jetzt wahrscheinlich nicht. Ich kann Berlin immer noch empfehlen. Jetzt ist es halt furchtbar schwer, eine Wohnung zu finden. Und natürlich sind auch die Klubs nicht mehr so frei in der Handhabung. Die Mieter über den Klubs sind empfindlicher geworden. Sie holen viel öfter die Polizei, als sie es früher gemacht haben. Ist mein Eindruck.

Live bist du ein sehr amüsanter Conférencier. Humor scheint in deiner Musik auch öfter durch. Warum ist Humor in Musik so wichtig?

Die Erklärung ist wieder die vom Anfang: dass man sich freut an den Fehlern. Und dass man die Musik auf den Fehlern aufbaut. So ein Fehler ist ja was Überraschendes. Und Humor ist ja nix anderes, wie wenn ich was Überraschendes sage und damit mein Gegenüber erschrecke. Da muss er lachen. Er könnte auch schreien oder weinen, das ist derselbe Impuls. Musik funktioniert genauso. Da gibt es Musik, die das ein bisschen verhindert – wenn du es ganz genau aufschreibst und ganz genau durchstrukturierst und ganz genau probst und dann noch die Soloreihenfolge festlegst und sagst, wieviele Chorusse der oder die spielt. So eine Überorganisation, die tötet den Humor. Da passiert dann nichts Überraschendes, da kann jeder nur in seinem individuellen Beitrag irgendwas machen, was vielleicht witzig ist – das ist aber dann nur witzig. Wenn aber die Leute zusammen einen Fehler begehen, das ist dann Humor, lustig. Wenn sie sich dann noch so schön ärgern, wie es Uli Jenneßen oft getan hat, dann wird es noch lustiger.

Wir haben dich mal beim Podium die dich prägenden Platten aufzählen lassen, da kam, für manchen überraschend, für andere nicht, auch Benny Goodman vor und die Anmerkung, er swinge »wie verrückt«. Auch Stan Getz kam vor, für den gibst du auch als Grund dessen enormen Swing an. Ein starker Swingakzent ist in deinem Spiel auch wahrnehmbar – obwohl du gern frei improvisierst. Wie stellt man Swing her?

Das Schöne ist, dass man es nicht beschreiben kann – und dadurch kann man es nicht unterrichten. Das macht die ganzen Schulen eben sinnlos. Wegen der Schulen spielen die ganzen Leute gerade und nicht gesungen; das ist eher so Bossa Nova, was die da spielen; also Pop, so Zeugs. Gerade

Achteln, Backbeat-Geschichten; die kann man schön unterrichten, die kann man am Computer ausrechnen – irgendwelche Rhythmen, hochkomplizierte elf gegen zehn, das kannst du dir vom Computer vorspielen lassen. Da ist auch gar nix dabei, nur den Swing kannst du dem Computer nicht beibringen. Nein, der Swing funktioniert nämlich so: Der Bass spielt an der einen Stelle, und das Saxophon, das improvisiert, leicht versetzt, meistens hinter, manchmal vor dem Bass, und das Schlagzeug genauso – es schiebt oder es zieht. Man reizt da den Mitmusizierenden ununterbrochen. Ein ständiger Reiz, der manchen zu viel ist; denen wird dann unwohl. Es passiert manchmal, dass ich meistens *laid back*, also hinterm Beat spiele, dann merke ich, dass es immer langsamer wird, weil der Schlagzeuger immer weiter schleppt, so dass das Stück am Schluss halb so schnell ist wie am Anfang. Das kommt davon, dass manche Leute nicht mehr gewöhnt sind, zu ziehen und zu zerrern; dass sich die Leute auf der Bühne nicht mehr ärgern, nicht mehr reizen, dass sie nicht mehr kämpfen wollen. Es gibt keinen Wettbewerb mehr. Man will nicht mehr der Beste sein, sondern man will eine Gemeinschaft von Gleichgesinnten; einander akzeptieren und nicht diskriminieren. Das möchte man auf der Bühne der Gesellschaft vorleben, um die ideale Gemeinschaft zu simulieren, damit man in die Zeit passt.

Es wird oft behauptet, dass die Musik automatisch gut wird, wenn man sich in einer Band versteht – stimmt das nicht?

Das ist wirklich so: Das Musikhören hat nix mit Freundschaft zu tun, gar nix. Man kann es mit Leistungssport vergleichen. Du willst definitiv besser sein als der andere, und wer es nicht zugibt, lügt. Deshalb sage ich regelmäßig beim Konzert: Bitte klatschen Sie nach jedem Klarinettensolo; das gehört sich einfach so – bei den anderen Instrumenten ist es mir egal. Weil: Wenn ich mehr Applaus bekomme als die anderen, dann bin ich besser als sie. Damit kommen wir zu den Preisen: Jeder, der mir erzählt, dass die Szene zusammenwächst durch die inflationär ausgerufenen Preisvergaben, die es heutzutage von unseren Steuergeldern gibt, der lügt – und zwar wissentlich. Weil jeder weiß, dass die Leute, die keinen Preis bekommen, mich eingeschlossen, dass die sich jedes Mal ärgern und sich jedes Mal sagen: Warum habe ich den Preis nicht bekommen? Was ist an der Person, die den Preis bekommt, besser als an mir? Das ist das amerikanische Prinzip: *The winner takes it all* – was schon mehr Gemeinschaften auseinandergetrieben hat, nicht nur die.

Auf der Bühne gefällt dir der Wettbewerb aber...

Dort ist der Wettbewerb dazu da, die Leute zu erheitern und um im besten Fall eine Musik zu produzieren, die aufregend ist. Wir sind uns ja gegenseitig wohlgesonnen, wir hassen uns nicht. Bei diesen Preisen wird nur derjenige erheitert, der auf seinem Bankkonto mehr Nullen sieht. Und sonst hat kein Mensch was davon, niemand. Nur noch der Mensch, der den Preis verleiht – der kann einmal als Funktionär auf die Bühne gehen und den großen Gönner spielen. Die Preise treiben die Szene auseinander, führen sie nicht zusammen. Ein Beispiel habe ich noch: Mannheimer Jazztage ganz früher, ein duftiges Festival, das haben die Musiker selber in der Alten Feuerwache organisiert. Dann haben irgendwann die Sponsoren gesagt, wir geben jetzt kein Geld mehr. Und dafür kam der Neue Deutsche Jazzpreis – und da haben die Sponsoren gesagt, da machen wir wieder mit. Und ich denke, das liegt daran, dass da einer von den Sponsoren auf die Bühne gehen und den Preis verleihen

kann. Außerdem, weil es attraktiv ist; weil es nämlich bedeutet, dass DIE BESTEN da spielen, es ist nicht ein popeliges Jazzfestival, wo jeder mal darf, sondern da kommen DIE BESTEN nach der Auswahl von EXPERTEN, also von jemandem, der kuratiert und der wissen wird, wer DIE BESTEN sind, so dass die Leute sagen können: Ah, das also sind DIE BESTEN... So viel Geld, das man hätte wunderbar in die Jazzklubs stecken können, wo es den Etablierten und den Anfängern nutzt. Wenn die Klubs das Geld kriegen, das man für die Scheißpreise ausgibt, dann geht es der ganzen Szene besser, dann freuen sich alle. Oder Alternativvorschlag: Man sagt, man möchte gerne Geld verteilen, was die IG Jazz et cetera politisch auch durchgesetzt haben, dann guckt man, wie viele ausübende Jazzmusiker beim Finanzamt gemeldet sind – und die kriegen ein monatliches Gehalt von tausend Euro, fertig. Das ist die sogenannte Gießkanne, die dann aber bewirkt, dass diese Leute sich nicht mehr diskriminiert vorkommen. Weil wenn wir schon über Diskriminierung reden: Jeder Jazzmusiker fühlt sich per se diskriminiert, ob er jetzt Frau, Mann, schwarz oder weiß, alt oder jung ist. Weil Jazzmusik nichts gilt. Die wurde von der Popindustrie weggezaubert, in den Sechzigerjahren. Es ist eine Diskriminierung von einer Berufsgruppe, während andere, Orchestermusiker, bevorzugt werden, weil es Hochkultur sein soll, wobei es nicht unbedingt bessere Musiker sind als die Jazzmusiker – man kann das nicht vergleichen. – Man müsste die Diskriminierung abschaffen, indem man die Jazzmusiker besser bezahlt.

Wie macht sich die Diskriminierung im Alltag bemerkbar?

Wenn man im Fernsehen alte Sendungen sieht, ist da oft Jazzmusik; eine Musik, die damals im Volk war. Wo die Leute nicht gesagt haben: Mach das Gedudel aus, wenn sie mal im Cafe erklungen ist. Und irgendwann gab es den Kippunkt, wo es schlagartig aufgehört hat, wo dann Popmusik in den Filmen lief, Backbeatmusik. Wo das Schlagzeug nicht mehr schön swingt, sondern Stampfrhythmus, den Rockrhythmus spielt, der ziemlich primitiv ist, den es aber immer gab; den sie seit den 1920er-Jahren in den Tanzbands gespielt haben; oder wenn der Schlagzeuger den Swing nicht hingekriegt hat... Man hat behauptet: Das Publikum will das. Da nimmt also die Industrie den Rockrhythmus und sagt, das ist etwas, was die Leute verstehen. Und die Leute sagen: Ja, das verstehen wir. Die haben aber früher auch den Swing verstanden, die haben auch komplizierteste Musik verstanden. Die Popmusik hat einen großen Nachteil, nämlich, dass sie weniger künstlerisch ist als der Jazz. Mit künstlerisch meine ich: mehrdeutig. Du hörst also was – und der eine denkt das und die andere das. Sie denken völlig Unterschiedliches zur selben Musik. Und Popmusik ist: Ich liebe dich, du liebst mich, lass uns miteinander ein Eis essen. Das ist Popmusik. Da gibt es überhaupt keinen Deutungsspielraum. Jeder Mensch hat zwei Ohren links und rechts anmontiert bekommen und er kann genauso gut Charlie Parker hören und sofort verstehen wie The Doors.

Da könnte man widersprechen, denn es gibt schon mehrdimensionalen Pop. Aber gut: Pop geht gewöhnlich sicher schneller rein; schneller raus allerdings auch; wirkt auch kräftig und eben unmittelbar auf den Hormonhaushalt, weshalb ihn die Jugend favorisiert.

Es ist eben so eine Art Fast Food, eine Art Pornographie. Es ist was Eindeutiges und soll Gefühle auslösen. Es bedeutet aber nicht, dass Leute mit Mehrdeutigem nichts anfangen

könnten. Wenn man in einer Gesellschaft lebt, die behauptet, sie würde Bildung fördern, dann gehe ich davon aus, dass künstlerische Dinge auch zur Bildung gehören. Dann kann man doch nicht hergehen und sagen, die verstehen das nicht, sondern da muss man es den Leuten immer wieder vorführen und irgendwann verstehen sie das schon. Bei Musik gibt es eigentlich nichts zu erklären; es ist auch ein Problem der Musikkultur. Es gibt wahnsinnig wenig Leute, die Musik erklären können – weil es nichts zu erklären gibt. Die Musik erklärt sich von selbst. Eines der schlimmen Dinge ist: Dadurch, dass man den Leuten Fast Food vorsetzt, sie daran gewöhnt, sagen die Leute, wenn sie mal kein Fast Food bekommen: Was ist denn das? Das ist genau dasselbe, wie wenn du gewöhnt bist, über deinen Schweinebraten Ketchup zu kippen – irgendwann schmeckt der Schweinebraten ohne Ketchup nicht mehr. Der eindeutige Reiz fehlt. Obwohl der Reiz da ist – das Fleisch schmeckt ja nach Fleisch oder die Zucchini nach Zucchini. Das ist eine Industrie: Du produzierst Reize und behauptest, die Leute brauchen die Reize.

Wo ist der Ausweg; gibt es einen?

Mein Vorschlag ist kompliziert, weil er Geld kostet: In den Schulen Musikunterricht zu etablieren, weil der quasi zerschlagen wurde. Der Turnlehrer, der zufällig eine Gitarre zu Hause hat, der macht den Musikunterricht. Es ist gängige Meinung inzwischen, dass das Notenlernen kein Mensch mehr braucht. Wenn man das auf den Mathematikunterricht bei einem Achtzehnjährigen, der Abitur macht, überträgt: Du brauchst nur bis zehn zu rechnen. Er hat ja sein Handy, da muss er nicht rechnen können. Oder der Deutschunterricht hört bei »Mickey Mouse« auf, weil alles andere zu schwer ist. Schlimm zu beobachten ist, wenn man Konsument von Massenmedien ist wie ich, dass die Musik dazu dient, Leuten eine Meinung über eine Sendung aufzuoktroieren. Ich kenne einen Typen, der macht für den Deutschlandfunk Musik. Der hat erzählt, da kommt der Redakteur und sagt, er braucht so Sounds, was Trauriges, was ganz Tragisches, dann was Lustiges. Er macht das dann, kriegt auch Geld dafür, schämt sich aber auch ein bisschen. Die drücken dann auf die Taste, wenn ein Löwe ein Gnu frisst, dazu kommt traurige Musik, wenn das Gnu verendet ist. Und dieselbe Musik wird benutzt, wenn zum Beispiel in der Ukraine ein Haus zerbombt wird und eine Frau darüber berichtet. Damit werden die Leute zugemüllt, ihnen wird keine Zeit gelassen, ein eigenes Gefühl zu entwickeln. Popmusik zwingt dir Gefühle auf, die du nicht haben willst. Und es wird immer ordinärer. Das ist bei Fast Food oder Pornographie das Problem – du brauchst immer stärkerer Reize, damit du auf sie anspruchst. Wie wenn die Leute dumm wären und keine eigenen Gefühle entwickeln könnten. Das zerstört alles; Tabula rasa über die gesamte Gefühlswelt. Selbst die Naturkosttypen bei ihren veganen Grillfesten, die sonst auf alles achten, hören Plastikmusik. Weil die Musik vollkommen getrennt ist vom Alltagsleben. Das ist der Endkapitalismus. Das ärgert mich täglich. |