

Aus heutiger Sicht überrascht es, wie groß die Vorbehalte gegenüber Improvisierter Musik waren, wie vehement der Sprung vom Jazz zum Freien Jazz und weiter zur Improvisierten Musik entweder kleingeredet, lächerlich gemacht oder gänzlich bestritten wurde – nicht zuletzt von den Musikern selbst. William Parker, der große New Yorker Bassist, der den afro-amerikanischen Freien Jazz über Jahrzehnte als Bandleader, Solist und Gefährte von Cecil Taylor und Peter Brötzmann so nachhaltig geprägt hat, wehrte die Frage nach dem Wesen von improvisierter – »freier« – Musik grundsätzlich ab: Waren denn Coleman Hawkins und Lester Young nicht frei in dem, was sie spielten? Sind sie in ihren besten Momenten nicht ihrer – und nur ihrer – künstlerischen Berufung gefolgt? Und wie hätten sie diese anders finden können, als durch die Kunst der Improvisation! Free Jazz!? Man solle ihn, William Parker, bloß nicht darauf ansprechen.

Das war im Herbst 1997 an einem Morgen in der Frühstückslounge eines Wuppertaler Hotels, den Abend zuvor war Parker mit Brötzmann aufgetreten, später spielte noch Cecil Taylor. Der tänzelte dann auch in die Lounge, Blickkontakt mit Parker, kurzes Nicken. Parker trank einen Kaffee. Ja, es mache Spaß, mit Brötzmann zu spielen, und in New York sei immer was los. Aus dem Interview war die Luft draußen.

Natürlich war Parkers Antwort eine Provokation – an answer to end all questions. Es hätte noch Fragen gegeben: War denn der Charakter einer Improvisation nicht wesentlich materialabhängig? Bezogen auf Klänge, auf die Strukturen, die man bei der Klangorganisation voraussetzt – oder eben nicht? Konnte man, wie es Parker tat, Improvisation einfach so auf eine Frage der Haltung reduzieren – auf die innere Freiheit, das Streben nach künstlerischer Autonomie, das Beharren auf Eigensinn, selbst wenn man Unterhaltungsmusik spielt (oder als Unterhaltungsmusiker engagiert ist)? Gewiss ist dieser Sachverhalt, die Handlungsfrage, DAS konstitutive Merkmale der Jazz-Geschichte. Aber ist die innere Freiheit – und das Ringen um ihren Ausdruck – eines Coleman Hawkins wirklich »identisch« mit der Derek Baileys? Oder Williams Parkers? Oder Joachim Zoepfs?

21 Jahre später hat die Begegnung mit Parker längst anekdotischen Charakter. Seine Bemerkungen wirken, wieder in Erinnerung gerufen, weniger provokant als launisch. Je mehr Improvisierte Musik selbst eine Geschichte aufgehäuft hat, desto näher rücken die beiden Standpunkte zusammen: Ja, sie ist eine Frage des Umgangs mit (Klang- und Spiel-)Material, aber dieser Umgang speist sich aus einer künstlerischen Anstrengung – sich nämlich nicht Diktaten von außen zu unterwerfen, sondern dem nachzuspüren, was einem Autonomie, Selbstbestimmung, Entgrenzung, Aufbruch ins Unversicherbare verheißt. Und umgekehrt: Erst der Umgang mit dem Material, der keine materialfremden Restriktionen (Ein Saxofon hat so und nicht anders zu klingen!) akzeptiert, erschließt überhaupt erst den künstlerischen Raum, den man Autonomie nennt. Kurz gesagt: Aus heutiger Sicht sind sich Coleman Hawkins und William Parker viel ähnlicher, als es für den Fragenden damals den Anschein hatte. Oder nein – sie waren sich ja nicht ähnlich, es sind Welten, die Free Jazz vom Bigband Jazz der 1930er Jahre trennt. Und man konnte zwischen zahlreichen Musiker, die man heute vielleicht im gleichen Atemzug nennt, sicherlich ähnliches konstatieren: Wie viele Welten liegen eigentlich zwischen Parker und Zoepf? Aber je mehr hinter den Klängen die Musikerin / der Musiker auftaucht und wir von einem Werk (und nicht mehr von einzelnen Gruppen, Auftritten oder notwendig singuläre Momente einfangenden Veröffentlichungen) zu reden beginnen – einer großen kontinuierlichen Geschichte –, desto unwichtiger und unwirklicher werden diese Welten.

»Geschmacksarbeit« ist die sechste Solo-CD von Joachim Zoepf. 1989 begann es mit »Elements«, die Entwicklung über alle Brüche hinweg, ist beeindruckend, denn Zoepf definiert sich nicht über Abgrenzungen (was viele Hörer wie Musiker mit Radikalität verwechseln), sondern über die Vervielfältigung der Möglichkeiten, freilich ohne sich in ihnen zu verlieren, was musikalisch auf Eklektizismus hinauslief. Zoepf verfolgt viele Ideen, weil er eine Idee hat.

Die Kontinuität seiner Soloarbeiten ist vielleicht überdeckt worden, durch die Gruppen und Duos, in denen er spielte und spielt: Zoepf gehört zu denjenigen, die seit über 30 Jahren eine unpräntöse oder uneitle Improvisierte Musik spielen. Uneitel meint in diesem Zusammenhang eine Musik – oder, ermahnt uns William Parker, eine Haltung – die sich nicht an Vorbildern orientiert (aber natürlich welche hat), die nicht kommerziell orientiert ist (deren Protagonisten aber selbstverständlich kulturpolitisch versiert für gesicherte Auftrittsmöglichkeiten streiten), die jegliche Absprachen und Konventionen ablehnt, nein, besser: ihnen ihren Anschein von Natürlichkeit und Über-Zeitlichkeit bestreitet (aber sich zur Verbindlichkeit in der Zusammenarbeit bekennt). Ende der 80er und in den 90er Jahren entstanden in Deutschland – eigentlich Europa-weit – neue Initiativen und Arbeitsgemeinschaften für diese so strenge wie befreite Improvisationsmusik, Zoepf war ein Motor dieser Bewegung. Veröffentlichungen von Gruppen mit Joachim Zoepf waren deshalb immer ein Ereignis – von der frühen Gruppe Lunx (CD-Veröffentlichung 1992) über Quathuor (2002 und 2004), das Quartett mit Wolfgang Schliemann, Hans Schneider und Marc Charig, bis zur intensiven (Duo-)Zusammenarbeit in den letzten Jahren mit Günter Christmann oder Alexander Frangenheim (siehe die Beiträge auf Vario-50, »The Art of the Duo«, 2014).

Daran gemessen mochten die Solo-Arbeiten wie eine Ergänzung erscheinen, Exkurse zur Kollektivarbeit: Studien der Klangforschung, Skizzen von Spielhaltungen, die sich aber erst voll entfalten, wenn sie Teil eines Gruppenprozesses werden. Aber im Laufe der Jahre dürfte dieses Verhältnis sich als falsch oder zumindest als nicht angewiesen erwiesen haben. Denn wenn man, wie Zoepf es tut, in seiner Musik Hierarchien ablehnt, nicht aus moralischen Gründen, wohlgermerkt, sondern weil sie der Entwicklung von Musik als genuin sozialer Praxis im Wege stehen – sie verdinglichen –, dann stehen Solo-Arbeiten auch nicht in einem inferioren Verhältnis zu Kollektiverfahrenen. Umgekehrt bedeutet das aber auch, dass Zoepf uns nicht als im Glanze seiner Virtuosität sich spiegelnder Solist entgegentritt, sondern auch seine Solo-Exkursionen soziale Praxis sind. Sie sind eine permanente Befragung der musikalischen Wirklichkeit nach ihren Möglichkeiten, anders hören zu lernen. Sie akzeptieren keinen Popanz. Man kann daraus viel für seinen eigenen Weltumgang lernen.

Dass er auf »Geschmacksarbeit« (wieder) elektronisch arbeitet, seine Saxofon- und Bassklarinettenklänge digital spiegelt, verzerrt, überlagert, ablenkt, ist in dieser Konsequenz zu verstehen. Er begreift das Computerprogramm weder als Effektgerät noch als Bruch mit seiner bisherigen Spielpraxis. Es ist eine Erweiterung, deren Resultate auf den ursprünglichen Spielprozess zurückwirken, ihn revidieren, indem sie ihn bereichern. Man kann aus seinen Stücken viel heraushören, sogar knarrende Swing-Partikel, die auf ewig durch seinen Klangkosmos schweben werden, weil er nun mal in den 70er Jahren mit Jazz und Free Jazz begonnen hat. Es gibt harte, stachelige Momente, wie sie nur auf dem Sopransax gelingen und den langen Atem liegender Bassklarinettentöne. Konnte man auf den ersten Solo-Veröffentlichungen noch ein Repertoire identifizieren – eine Revue der Spieltechniken und Kompositionsideen, die Zoepf auch mal als Catcher auftreten ließen –, spielen solche Identifikationen keine Rolle mehr. Powerplay? Insektenforschung (die berühmte »britische Schule«)? Irgendwann hat man so viel gespielt, dass diese Kategorien verblassen, an Aussagekraft verlieren. Eine Frage des Weitermachens. Hierin erweist sich die Stärke der Improvisierten Musik: Sie ist keine verrückte Maschine, die ständig noch nie Gehörtes auszuspucken gezwungen ist, sondern sie ist eine Plattform für unbeugsame Spiellust. In dem Moment, wo sich diese Spiellust entfesselt, ist tatsächlich die gesamte Tradition anwesend, Zoepfs eigene Geschichte, die ersten Soloalben von Evan Parker (um nur einen Meilenstein zu nennen) und schließlich die großen Saxofonisten der Bigband-Ära – William Parker hatte recht. Und wir hören trotzdem nur Joachim Zoepf.

(Felix Klopotek, Musikredakteur der Kölner „Stadtrevue“, arbeitete vorher für die „Spex“) Aus heutiger Sicht überrascht es, wie groß die Vorbehalte gegenüber Improvisierter Musik

waren, wie vehement der Sprung vom Jazz zum Freien Jazz und weiter zur Improvisierten Musik entweder kleingeredet, lächerlich gemacht oder gänzlich bestritten wurde – nicht zuletzt von den Musikern selbst. William Parker, der große New Yorker Bassist, der den afro-amerikanischen Freien Jazz über Jahrzehnte als Bandleader, Solist und Gefährte von Cecil Taylor und Peter Brötzmann so nachhaltig geprägt hat, wehrte die Frage nach dem Wesen von improvisierter – »freier« – Musik grundsätzlich ab: Waren denn Coleman Hawkins und Lester Young nicht frei in dem, was sie spielten? Sind sie in ihren besten Momenten nicht ihrer – und nur ihrer – künstlerischen Berufung gefolgt? Und wie hätten sie diese anders finden können, als durch die Kunst der Improvisation! Free Jazz!? Man solle ihn, William Parker, bloß nicht darauf ansprechen.

Das war im Herbst 1997 an einem Morgen in der Frühstückslounge eines Wuppertaler Hotels, den Abend zuvor war Parker mit Brötzmann aufgetreten, später spielte noch Cecil Taylor. Der tänzelte dann auch in die Lounge, Blickkontakt mit Parker, kurzes Nicken. Parker trank einen Kaffee. Ja, es mache Spaß, mit Brötzmann zu spielen, und in New York sei immer was los. Aus dem Interview war die Luft draußen.

Natürlich war Parkers Antwort eine Provokation – an answer to end all questions. Es hätte noch Fragen gegeben: War denn der Charakter einer Improvisation nicht wesentlich materialabhängig? Bezogen auf Klänge, auf die Strukturen, die man bei der Klangorganisation voraussetzt – oder eben nicht? Konnte man, wie es Parker tat, Improvisation einfach so auf eine Frage der Haltung reduzieren – auf die innere Freiheit, das Streben nach künstlerischer Autonomie, das Beharren auf Eigensinn, selbst wenn man Unterhaltungsmusik spielt (oder als Unterhaltungsmusiker engagiert ist)? Gewiss ist dieser Sachverhalt, die Handlungsfrage, DAS konstitutive Merkmale der Jazz-Geschichte. Aber ist die innere Freiheit – und das Ringen um ihren Ausdruck – eines Coleman Hawkins wirklich »identisch« mit der Derek Baileys? Oder Williams Parkers? Oder Joachim Zoepfs? 21 Jahre später hat die Begegnung mit Parker längst anekdotischen Charakter. Seine Bemerkungen wirken, wieder in Erinnerung gerufen, weniger provokant als launisch. Je mehr Improvisierte Musik selbst eine Geschichte aufgehäuft hat, desto näher rücken die beiden Standpunkte zusammen: Ja, sie ist eine Frage des Umgangs mit (Klang- und Spiel-)Material, aber dieser Umgang speist sich aus einer künstlerischen Anstrengung – sich nämlich nicht Diktaten von außen zu unterwerfen, sondern dem nachzuspüren, was einem Autonomie, Selbstbestimmung, Entgrenzung, Aufbruch ins Unversicherbare verheißen. Und umgekehrt: Erst der Umgang mit dem Material, der keine materialfremden Restriktionen (Ein Saxofon hat so und nicht anders zu klingen!) akzeptiert, erschließt überhaupt erst den künstlerischen Raum, den man Autonomie nennt. Kurz gesagt: Aus heutiger Sicht sind sich Coleman Hawkins und William Parker viel ähnlicher, als es für den Fragenden damals den Anschein hatte. Oder nein – sie waren sich ja nicht ähnlich, es sind Welten, die Free Jazz vom Bigband Jazz der 1930er Jahre trennt. Und man konnte zwischen zahlreichen Musiker, die man heute vielleicht im gleichen Atemzug nennt, sicherlich ähnliches konstatieren: Wie viele Welten liegen eigentlich zwischen Parker und Zoepf? Aber je mehr hinter den Klängen die Musikerin / der Musiker auftaucht und wir von einem Werk (und nicht mehr von einzelnen Gruppen, Auftritten oder notwendig singuläre Momente einfangenden Veröffentlichungen) zu reden beginnen – einer großen kontinuierlichen Geschichte –, desto unwichtiger und unwirklicher werden diese Welten.

»Geschmacksarbeit« ist die sechste Solo-CD von Joachim Zoepf. 1989 begann es mit »Elements«, die Entwicklung über alle Brüche hinweg, ist beeindruckend, denn Zoepf definiert sich nicht über Abgrenzungen (was viele Hörer wie Musiker mit Radikalität verwechseln), sondern über die Vervielfältigung der Möglichkeiten, freilich ohne sich in ihnen zu verlieren, was musikalisch auf Eklektizismus hinauslief. Zoepf verfolgt viele Ideen, weil er eine Idee hat.

Die Kontinuität seiner Soloarbeiten ist vielleicht überdeckt worden, durch die Gruppen und Duos, in denen er spielte und spielt: Zoepf gehört zu denjenigen, die seit über 30 Jahren eine unpräntöse oder uneitle Improvisierte Musik spielen. Uneitel meint in diesem Zusammenhang eine Musik – oder, ermahnt uns William Parker, eine Haltung – die sich nicht an Vorbildern orientiert (aber natürlich welche hat), die nicht kommerziell orientiert ist (deren Protagonisten aber selbstverständlich kulturpolitisch versiert für gesicherte Auftrittsmöglichkeiten streiten), die jegliche Absprachen und Konventionen ablehnt, nein, besser: ihnen ihren Anschein von Natürlichkeit und Über-Zeitlichkeit bestreitet (aber sich zur Verbindlichkeit in der Zusammenarbeit bekennt). Ende der 80er und in den 90er Jahren entstanden in Deutschland – eigentlich Europa-weit – neue Initiativen und Arbeitsgemeinschaften für diese so strenge wie befreite Improvisationsmusik, Zoepf war ein Motor dieser Bewegung. Veröffentlichungen von Gruppen mit Joachim Zoepf waren deshalb immer ein Ereignis – von der frühen Gruppe Lunx (CD-Veröffentlichung 1992) über Quathuor (2002 und 2004), das Quartett mit Wolfgang Schliemann, Hans Schneider und Marc Charig, bis zur intensiven (Duo-)Zusammenarbeit in den letzten Jahren mit Günter Christmann oder Alexander Frangenheim (siehe die Beiträge auf Vario-50, »The Art of the Duo«, 2014).

Daran gemessen mochten die Solo-Arbeiten wie eine Ergänzung erscheinen, Exkurse zur Kollektivarbeit: Studien der Klangforschung, Skizzen von Spielhaltungen, die sich aber erst voll entfalten, wenn sie Teil eines Gruppenprozesses werden. Aber im Laufe der Jahre dürfte dieses Verhältnis sich als falsch oder zumindest als nicht angewiesen erwiesen haben. Denn wenn man, wie Zoepf es tut, in seiner Musik Hierarchien ablehnt, nicht aus moralischen Gründen, wohlgemerkt, sondern weil sie der Entwicklung von Musik als genuin sozialer Praxis im Wege stehen – sie verdinglichen –, dann stehen Solo-Arbeiten auch nicht in einem inferioren Verhältnis zu Kollektiverfahrenen. Umgekehrt bedeutet das aber auch, dass Zoepf uns nicht als im Glanze seiner Virtuosität sich spiegelnder Solist entgegentritt, sondern auch seine Solo-Exkursionen soziale Praxis sind. Sie sind eine permanente Befragung der musikalischen Wirklichkeit nach ihren Möglichkeiten, anders hören zu lernen. Sie akzeptieren keinen Popanz. Man kann daraus viel für seinen eigenen Weltumgang lernen.

Dass er auf »Geschmacksarbeit« (wieder) elektronisch arbeitet, seine Saxofon- und Bassklarinettenklänge digital spiegelt, verzerrt, überlagert, ablenkt, ist in dieser Konsequenz zu verstehen. Er begreift das Computerprogramm weder als Effektgerät noch als Bruch mit seiner bisherigen Spielpraxis. Es ist eine Erweiterung, deren Resultate auf den ursprünglichen Spielprozess zurückwirken, ihn revidieren, indem sie ihn bereichern. Man kann aus seinen Stücken viel heraushören, sogar knarrende Swing-Partikel, die auf ewig durch seinen Klangkosmos schweben werden, weil er nun mal in den 70er Jahren mit Jazz und Free Jazz begonnen hat. Es gibt harte, stachelige Momente, wie sie nur auf dem Sopransax gelingen und den langen Atem liegender Bassklarinettentöne. Konnte man auf den ersten Solo-Veröffentlichungen noch ein Repertoire identifizieren – eine Revue der Spieltechniken und Kompositionsideen, die Zoepf auch mal als Catcher auftreten ließen –, spielen solche Identifikationen keine Rolle mehr. Powerplay? Insektenforschung (die berühmte »britische Schule«)? Irgendwann hat man so viel gespielt, dass diese Kategorien verblassen, an Aussagekraft verlieren. Eine Frage des Weitermachens. Hierin erweist sich die Stärke der Improvisierten Musik: Sie ist keine verrückte Maschine, die ständig noch nie Gehörtes auszuspucken gezwungen ist, sondern sie ist eine Plattform für unbeugsame Spiellust. In dem Moment, wo sich diese Spiellust entfesselt, ist tatsächlich die gesamte Tradition anwesend, Zoepfs eigene Geschichte, die ersten Soloalben von Evan Parker (um nur einen Meilenstein zu nennen) und schließlich die großen Saxofonisten der Bigband-Ära – William Parker hatte recht. Und wir hören trotzdem nur Joachim Zoepf.