

BACH UND JAZZ

Ein Vortrags- Manuskript, mit Ergänzung August 2010,
von Eckehard J. Häberle

Ein kleines Vorwort, August 2010:

Das Manuskript entstand aus der gleichzeitigen Beschäftigung mit der Musik Bachs als auch der Jazz-Musik der 50er und 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts in den Jahren 2006 bis 2007. Freilich hatte ich selbst in jenen Jahren sowohl die Musik Bachs mit der Violine als auch Jazz-Musik mit der Klarinette, später auch mit dem Saxophon gespielt. Im vergangenen Jahr (2009) habe ich dann in Heidelberg zwei Vorträge hierüber gehalten, die gegenüber dem hier vorliegenden Text sehr viel breiter angelegt waren, und in denen ich ausführlich Musikbeispiele vorgeführt hatte. Wer interessiert ist, kann die Skripte dieser beiden Vorträge aus 2009 bei mir anfordern. (<mailto:eckard.haeberle@t-online.de>) Der hier vorliegende Text findet sich seit 2008 im Internet und war bei Google unter dem Stichwort Bach und Jazz zeitweilig an erster Stelle gelistet. In der Gegenwart erfreut sich dieses Thema offenbar eines breiteren Interesses seitens der Musikhörer, aber auch seitens der Musiker.

Freilich gibt es bis zur Gegenwart wenig Neues gegenüber dem, was die im Text angesprochenen Musiker der Jazz-Szene zum Verhältnis Bach und Jazz erarbeitet hatten. Lediglich eine ganz neue Produktion fällt auf durch die besondere Qualität des Musizierens sowohl im Verständnis für die Musik Bachs als auch für die Jazz-Musik besonders der oben angesprochenen Jahre. Es ist die Musik des Pianisten und Komponisten Uri Brener, aus Odessa kommend, und der seit einigen Jahren in Israel lebt und an

der Musik-Universität von Tel Aviv lehrt. Er hat zusammen mit Noam Buchman, Flöte, aus den Sonaten Bachs für Flöte und Piano eine Suite eigener Art eingespielt, die im Video über Google in allen 5 Sätzen eingesehen und angehört werden kann. Ich möchte diese Aufnahmen dem Leser zum Schluss als das empfehlen, was ich unter dem Verhältnis Bach und Jazz gemeint habe: Beide Musiken erklingen sowohl in ihrer je eigenen Reinheit und erreichen dennoch eine Verbindung ineinander, ohne dass dabei der Eindruck des Stereotypen oder gar Rituellen entsteht, wie dies vielleicht in den Bach- Interpretationen nach dem Vorbild von Jacques Loussier sich doch gelegentlich aufdrängt. Diese Aufnahmen Uri Breners und Noam Buchmans, als auch weitere Aufnahmen mit der Musik Uri Breners als auch Buchmans sind über den Video Schalter bei Google leicht zu erreichen. Ein wirklich gutes akustisches Systems am Computer sei anempfohlen.

Die Musik Johann Sebastian Bachs mit Jazz in Verbindung zu bringen, ist sowohl bei klassischen Musikern als auch bei Jazz- Musikern seit dem Auftreten des ‚Modern Jazz Quartet‘ zu Anfang der 50er Jahre des letzten Jahrhunderts auf beiden Seiten wohlgeboten und wird, je weiter die Zeit fortschreitet, je weniger mit Naserümpfen quittiert. Zwei Zugangsweisen zwischen der Musik Bachs und dem Jazz sind seither etabliert: Zum einen die Musik des ‚Modern Jazz Quartet‘, das 1951 zusammengefunden hatte, und das recht eigentlich die Kunst von dessen inspirierenden Pianisten John Lewis widerspiegelte, und zum anderen eine Musizierweise, die besonders von dem französischen Pianisten Jacques Loussier bald nach dem Auftreten des Modern Jazz Quartet gegen Ende der fünfziger Jahre (die erste Schallplatte datiert von 1959) begründet wurde. Sehr

viel später erst kommen einige wenige Jazz Musiker in Versuchung, es auch mit Mozart oder sogar Beethoven zu wagen, so z.B. auch Loussier selbst mit einer Einspielung von Teilen der 7ten Symphonie Beethovens. Aber während das Mozart-Wunderkind Herbie Hancock im Jazz keine Andeutungen auf Mozart mehr gemacht hat, - Herbie Hancock hat als 14jähriger Junge in Chicago Mozart-Klavier- Konzerte mit Orchester öffentlich gespielt -, hat sein Mitpianist Keith Jarrett – beide waren mit den Quintetten und Sextetten von Miles Davis berühmt geworden – sich relativ spät in seiner Karriere entschlossen, es auch einmal mit einem Mozart-Klavierkonzert zu versuchen. Ein derartiges Konzert in der Stuttgarter Liederhalle wurde von der Kritik zurückhaltend beurteilt. Keith Jarrett ging es da ähnlich wie fünfundvierzig Jahre zuvor Benny Goodman mit einem entsprechenden Konzert in der Carnegie Hall in New York, und mit dessen Schallplatten- Einspielungen des Mozart Klarinetten-Konzertes und des Mozart Klarinetten Quintetts. Auch der moderne Pianist Earl Hines spielte gelegentlich in Clubs und bei anderen Gelegenheiten ganz spontan Klaviersonaten von Mozart zur Überraschung des Publikums, aber auch er hat Mozart und Jazz nicht wirklich miteinander verbunden. Weitere ernsthafte Versuche, Mozart und Jazz zueinander zu bringen, sind mir nicht bekannt.

Bleiben wir also bei Bach: Die erste naheliegende Frage ist: Warum nur Bach? Warum nicht auch seine Söhne? Warum nicht barocke Musik überhaupt? Warum vor allem nicht die italienische Barock-Musik, Vivaldi oder Scarlatti etwa? Solche Fragen wurden bisher nicht gestellt; irgendwie scheint man in der Beziehung Bach und Jazz davon

auszugehen, dass die Musik Bachs die eigentliche Musik sei, die damit auch dem Jazz nahtlos unterlegt werden könne, wie auch umgekehrt der Jazz – vielleicht nicht gerade Free-Jazz – auch der Musik Bachs nahezu bruchlos eingefügt werden könne. Auf beiden Seiten scheint man zu glauben, dass es ein gemeinsames Grundelement in beiden Musikrichtungen gibt, das eine solche Symbiose beider Musiken möglich machen könnte. Ein solches Grundelement wird von beiden oben genannten Zugangsweisen zu einer Beziehung zwischen Bach und Jazz angenommen:

Erstere, die Zugangsweise John Lewis' und seiner Nachfolger, basiert auf Harmonik oder besser noch auf dem Bachschen Klanggebilde, das auf Harmonik und Melodik aufbaut. Um das nachvollziehen zu können, muss man die Kompositionselemente Harmonik und Melodik sowohl im Jazz als auch bei Bach beschreiben und dann vergleichen. So könnte man dann feststellen, ob überhaupt Übereinstimmungen vorliegen, die auch ein Übereinanderlegen zweier solcher Musiken möglich machen können. Ich nenne dies einmal die ‚statische Konzeption‘ einer Integration von Bach und Jazz.

Letztere, die Musik von Jacques Loussier, findet den Zugang über die Rhythmik Bachs. Die aber ist geprägt vom Basso Continuo, und einen solchen finden wir natürlich überhaupt in der Barock-Musik, insbesondere in der Barock-Musik Italiens. Die Jazz-Musik hat ihrerseits einige Zeit gebraucht, bis sie entdeckt hat, dass der Basso Continuo zugleich das rhythmische als auch das harmonische Gerüst bereitet. Es war ebenfalls zu Anfang der fünfziger Jahre der Be-Bop Bassist Charles Mingus, der so etwas erstmals realisiert hat. Seine Spielweise – die

später als ‚Walking Bass‘ oder als ‚Marching Bass‘ bezeichnet wurde – ist seither Grundlage der modernen Jazz- Spielweise praktisch der gesamten modernen Jazz- Musik geworden. Ich nenne dies den ‚Mingus-Bass‘. Über diesen wurde klar, dass ein dynamisches Element sich zugleich im Jazz als auch bei Bach wiederfindet, das die Musik ‚transportiert‘, nämlich in der Zeit sich fortentwickeln lässt, zugleich aber auch die zeitliche Begrenzung der Musik deutet. Ich nenne dies die ‚dynamische Konzeption‘ einer Integration von Bach und Jazz.

Aufnahmen aus der kurzen Phase abstrakt – moderner Musik von Jazz Musikern klären hier noch einer weitere Frage, nämlich die, ob dieser ‚Marching Bass‘ gleichbedeutend mit Swing sei, diesem federnden Rhythmus, welcher der Jazz Musik so eigentümlich ist. Einer der ganz klassischen und immer wieder gespielten Titel der Jazz-Musik heißt denn auch: ‚It won’t be a thing, if it has not that swing‘.

Ich bin der Auffassung, dass der ‚Marching Bass‘ einiges an Swing wegnimmt, und stattdessen tatsächlich ein wenig vom Rhythmischen Gefühl des Basso Continuo aus der Barock Musik übernimmt. Die Eigentümlichkeit solcher Basso Continuo Figuren ist das ‚Schreiten‘, das Gehen in Raum und Zeit, oder das Gehen über eine Fläche in der Zeit. Dieses Schreiten kann federnd erfolgen, oder aber eher schwerfällig, wobei das Tempo des Continuo nicht wirklich darüber entscheidet. Hört man z.B. aus der abstrakt experimentellen Musik im Jazz entsprechende Aufnahmen, so wird das Problem deutlich: Hier wird oft genug der Basso Continuo eingespielt, aber ein dem Jazz eigentümlicher

Swing, wie er ganz besonders im klassischen Swing z.B. von Orchestern wie Benny Goodman, Count Basie, Duke Ellington, Artie Shaw, Woody Herman, Cab Calloway, oder auch Glenn Miller gegeben waren, will sich nicht recht einstellen. Ganz deutlich wird dies bei Aufnahmen des Jimmy Giuffre Trios von 1961 mit dem Pianisten Paul Bley und dem Bassisten Steve Swallow, allesamt hoch qualifizierte und anerkannte Jazz Musiker. Swallow kann einen wunderbaren gleichmäßigen ‚Walking Bass‘ spielen, der ganz ohne Swing auskommt, und dafür das Gefühl des gleichmäßigen Dahinschreitens vermittelt. Am 10. Januar 2007 sendete der Radiosender SWR2 Aufnahmen des Trios von dessen Konzert in der Stuttgarter Liederhalle vom Juni 1961, bei welchem genau diese Spielweise Swallows zu hören war. Ich hatte das Trio kurz zuvor mit gleichem Programm in der ‚Alten Aula‘ der Universität Heidelberg gehört. Verblüffend war, dass mir beim Wiederhören dieser Musik durch diese Radiosendung sofort klar war, dass es sich genau um dieses Jimmy Giuffre Trio handelte, obwohl ich die Aufnahmen seither nicht mehr gehört hatte, und obwohl ich über das Programm des Radiosenders nicht vorab informiert war. Ich habe allerdings andere Aufnahmen Giuffres immer wieder gehört, und spiele selbst Klarinette in der Klangfarbe Giuffres, sodass mir über den Ton dieses Musikers sogleich die richtigen Assoziationen entstehen können.

Im Trio von Jacques Loussier wird der ‚Mingus-Bass‘ von dem Pariser Kontrabassisten Pierre Michelot gespielt, der in Paris gewissermaßen zum europäischen Repräsentanten der Musik von Charles Mingus aus New York wurde, und der ebenso wie Mingus der Repräsentant der neuen Spielweise eines Marching Bass ist. Michelot hat mit allen großen

Jazzmusikern in Paris und in Europa gespielt und ihnen das sichere Fundament eines tatsächlich streng an Bach orientierten Basso Continuo geboten. Der heute führende Bassist des modernen Jazz, Ron Carter, Professor für Kontrabass und Jazz an der Eastman School of Music in New York City, Honorarprofessor der New York City University, und Mitglied des Board of Directors der Harlem Music School, hat dies alles übernommen und hat in den letzten Jahren eine Einspielung mit Stücken von Johann Seb. Bach auf Kontrabass, teilweise im play-back-Verfahren eingespielt, vorgelegt: Ron Carters Einspielung der Musik von Bach ist die Musik Bachs, ist aber zugleich Jazz Musik, weil die Intonation, die Phrasierung, und die Rhythmik doch deutlich an die Jazz Musik Tradition insbesondere des Be-Bop und des klassischen modernen Jazz anknüpfen. Keith Jarrett hat auf dem Klavier ähnliches getan. Jedoch ist seine Spielweise dann wirklich Bachsches Klavierspiel: Schallplatten im LP-Format hat er vorgelegt – Goldberg-Variationen und das Wohltemperierte Klavier -, aber er hat auch immer wieder in Konzerten seine Jazz-Musik-Stücke überraschend in einer reinen Bach-Intonation ausklingen lassen, ja er hat wiederholt ein klassisch modernes Jazz Stück nahezu unspürbar in einen wirklichen Bach-Choral übergehen lassen. Eine dieser Aufführungen ist in Video-Aufnahmen aus einer open-air-Veranstaltung in New York dokumentiert (sie ist im Besitz des Fernsehsenders ARTE, der diese auch vor einigen Jahren einmal gesendet hatte). Oscar Peterson, der an Weihnachten 2007 gestorben ist, der gegenüber Jarrett etwas ältere großartige Pianist im Jazz, der an der Musik Bachs geschult und auch orientiert ist, hat nicht direkt die Musik Bachs öffentlich gespielt. Er hat dies im Privaten getan, wie sein deutscher

Schallplatten-Produzent von Aufnahmesessions in dessen Privathaus im Schwarzwald berichtet. Aber von Peterson ist dessen berühmtes Stück: ‚A tribute to Bach‘ allen Jazzfreunden und Jazzkennern wohlbekannt. Peterson spielt dort zunächst tatsächlich ‚wie Bach klingend‘, um dann aber in ein rasantes Klavierstück nach Art von Oscar Peterson eben überzugehen. Unnachahmlich für irgendeinen anderen Pianisten.

Wie kann man nun praktisch vorgehen, und wie sind z.B. das Modern Jazz Quartet und Jacques Loussier vorgegangen? Wenn wir zunächst die statische Konzeption wählen, dann ergibt sich folgendes:

Was ich meine wird deutlich anhand einiger Einspielungen des Modern Jazz Quartets: Das Stück Vendome, eines der ersten Stücke des Quartets von 1951, z.B.: Der klangliche Eindruck ist gewissermaßen ein Schwebezustand. Wunderschöne Klanggebilde, die in ihrer Tonreinheit tatsächlich an eine Bachsche Sonate erinnern, klingen beinahe bewegungslos sozusagen in Augenhöhe im Raum schwebend vor sich hin. Und dies, obwohl dennoch alles mit Kontrabass und Schlagzeug unterlegt ist. Und selbst wenn der Vibraphonist des Quartets zu spielen anhebt, wird dieser Eindruck nicht aufgehoben, obwohl gerade dieser, Milt Jackson, für seine temperamentvoll schwingende und swingende Spielweise als unübertreffbar gilt. Letzterer hat gewissermaßen vielfach diese Bachsche Wendung des Modern Jazz Quartets durchbrochen und hat auf der Grundlage eines sorgfältig gespielten Marching Bass, Percy Heath war der Bassist, dem swingenden Jazz die nötige Geltung geschaffen. Der Schlagzeuger Conny Kay hat seinerseits mit einem enorm behutsamen, rhythmisch aber

außergewöhnlich feinsinnigen Spiel diese Verschmelzung Bachscher und moderner Jazz- Musik mit getragen. Der Bassist wie auch der Schlagzeuger spielen mit ihren Instrumenten ganz deutlich auf der Seite von John Lewis, wunderbar feinfühlig und behutsam, aber doch statisch in der oben angesprochenen ersten Konzeption. Noch deutlicher wird diese Konzeption einer Rezeption Bachscher Musik in einer sehr viel späteren Aufnahme des Quartets, nämlich in dem 1987 auf LP eingespielten Stück ‚A Day in Dubrovnik‘: Eine dreisätzliche Sonatenkomposition für das Modern Jazz Quartet zusammen mit einem Streichquartett. Der statisch verharrende Klang eines solchen Doppelquartetts ist unüberhörbar. Und all das wird noch verstärkt, als John Lewis in dieser kammermusikalischen Komposition direkt auf Bachsche Kompositionsprinzipien aus Fuge, Kontrapunkt, und Quinten-Zirkel-Harmonik zurückgegriffen hat. Die Musik klingt wunderbar. Aber sie verleitet zum statischen Hören, d.h. dazu, sich wie in einem Tag-Traum in die staunende sommerliche Bewegungslosigkeit eines mediterranen Lebensgefühls zu versetzen, was dann auch bedeutet, dass die Eigenaktivität des Hörers zugunsten eines zuletzt auch apathischen Abwartens auf kommende Dinge ausgesetzt wird. Die kommenden Dinge bestehen dann aber doch nur im Aufhören der Musik, und das bewirkt beim Hörer einen gewissen Katzenjammer. Nur die Schallplatte und heute die CD machen es möglich, dass man eine solche Musik immer wieder von neuem abspielt, immer wieder in dem Irrglauben, doch endlich eine Lösung zur Erwartung der ‚kommenden Dinge‘ finden zu können. ‚Der Weg ist das Ziel‘, das scheint das Prinzip dieser Musik zu sein, womit John Lewis und seine Mitmusiker – alle sind

Afro-Amerikaner - ganz deutlich im Kontext des europäischen Kultur-Denkens sich offenbaren.

Ron Carter, auf den schon hingewiesen war, hat 19XX ebenfalls eine ähnliche Einspielung diesmal direkt mit Kompositionen Bachs vorgelegt. Auch er spielt mit einem Streichquintett, neben den üblichen Jazzmusikern mit Klavier und Schlagzeug. Aber seine Version, die Musik Bachs zu spielen, hat sehr viel mehr Temperament als die Dubrovnik-Musik des Modern Jazz Quartets. Unüberhörbar gibt Carter den Rhythmus, den Swing, den pulsierenden Off-Beat auf dem Kontrabass vor. Und dies selbst dann, wenn er selbst mit dem gestrichenen Bass die Melodie der Bachschen Komposition spielt. ‚Carter plus Eight‘ heißt diese eigentümliche und wiederum unnachahmliche CD. Sie verweist schon ganz auf die zweite Konzeption des Verhältnisses der Musik von Bach und Jazz, nämlich der dynamischen Konzeption.

Die dynamische Konzeption einer Annäherung von Bach und Jazz wurde zuerst vorgetragen von dem Jacques Loussier Trio aus Paris, und fand dann eher zögerlich qualifizierte Nachahmer, nicht zuletzt deshalb, weil die Musik Loussiers eine originäre Einstudierung der Bachschen Musik voraussetzt und deren strenge und beinahe notentreue Beachtung verlangt. Auch deshalb, weil Loussier, der sich selbst nicht wirklich als Jazz-Musiker verstand, ein außerordentlicher Bach-Kenner und Bach-Interpret war und ist. Loussier hat später in seinem Elektronik-Musik-Studio in der Provence wesentlich an den großen Pop- und Rock- Kompositionen z.B. von Elton John und Pink Floyd mitgewirkt. Harmonik wird durch die Musik von Loussier in der zeitlichen Vergänglichkeit von

Melodie und Rhythmus erst hörbar, und hörbar wird überhaupt diese chronale Eigentümlichkeit von Melodie und Rhythmus, nämlich in der Zeit vergänglich zu sein: ‚spute dich Chronos, die Zeit, die vergeht‘.

Sich vorstellen zu wollen, Harmonik sei ein statisch bewegungsloses, immerwährendes und nicht verklingendes Klangbild, ist Loussier fremd. Der deutsche Jazz- Journalist Joachim Ernst Berendt, der eine kaum zu unterschätzende Bedeutung für die Rezeption der Jazz-Musik in Deutschland nach 1945 besaß, sprach gegen Ende seines Lebens die Formel: „Die Welt ist Klang“, und hat damit viele Jazz-Musiker und Jazz-Enthusiasten auf eine solche am Klangbild der Musik orientierte Seite gebracht. Alles ist in Bewegung, alles ist im Fluss, so lautete eine mögliche Gegenauffassung, wie sie z.B. von Louis Armstrong deklamiert wurde: „Rhythm saves the World“. Hierin vielleicht hat Loussier den Geist besonders des französischen Barocks richtig getroffen. So z.B. in seiner erst späteren Einspielung der Goldberg–Variationen mit seinem Trio. Bach-Interpreten freilich lehnen eine solche Charakterisierung der Musik Bachs gelegentlich ab, und in den Kritiken der Musik Loussiers finden sich denn auch viele derartige Bemerkungen, Loussier habe die Musik Bachs rhythmisch verfälscht. Jedoch: Der große Bach-Interpret Glenn Gould meine einmal, ‚Play Bach‘, so nannte sich das Trio von Loussier, sei eine Möglichkeit, ‚to play Bach‘. Besonders europäische Jazz-Musiker, man denke etwa an Karl Berger, sind ohne den Bezug zu einer solchen Bach-Interpretation kaum denkbar. Und selbst einer wie Albert Mangelsdorf, der sich mühsam auf größtmögliche Distanz zu einer solchen Rhythmik Bachs bringen wollte, macht gerade dadurch deutlich, dass die zeitliche

Strukturierung von Harmonik und Melodik durch den Basso Continuo die Grundlage auch seiner Musik ist. Eine zeitliche Strukturierung entsteht freilich dann gerade nicht mehr, wenn die Zeit nur ‚vergeht‘, d.h. vorbeigeht, letztlich ungenutzt vorbeizieht. Die Vergeblichkeit einer solchen zeitlosen Welt-Musik, die heute etwas im Vordergrund der Jazz-Praxis ist, wird dann um so hörfälliger.

Wenn also das Modern Jazz Quartet den Weg wählt, eine Melodie über eine statisch-zeitlose Harmonik zu entwerfen, geht Loussier eher so vor, dass er die Bachsche Musik zunächst über ihren Kontrapunkt, d.h. über ihre zugrundeliegende Zeitstruktur hörbar macht. Dass dabei die Erwartung einer gefälligen Harmonik sehr ins Wanken geraten kann, wird voraus nicht vermutet, ist aber folgerichtig. Ich bin kein Bach-Forscher, jedoch muss dies in Beziehung zu Bach selbst gebracht werden: Wie hat Bach komponiert oder auch nur seine Musik verstanden? Aus meiner Sicht hat Bach eine statische und eine dynamische Konzeption zugleich miteinander verwoben, und dies hat gewissermaßen außermusikalische Gründe: Seine Musik war deutlich religiös inspiriert, hatte ja auch zumeist einen direkt religiös kirchlichen Auftrag. Ohne jetzt näher auf solche Kirchenfragen eingehen zu können, sei doch eines ganz kurz vermerkt: die protestantisch-lutheranische Konzeption hält den Menschen ‚in dieser Welt‘ gewissermaßen in einem ‚Statikum‘ befangen, in welchem er sich vorbereiten kann auf den Übergang, die Transzendenz, in eine der materialen Welt gegenüber gestellte andere Existenz, in einen dennoch ‚living space‘, wie John Coltrane es angespielt hat. Diese Befreiung im Übergang ist das eigentlich dynamische Element, das nicht vom Menschen selbst ausgehen kann,

dem er sich aber aktiv vorbereiten muss. Er muss hörend auf dieses Ereignis antizipierend sich einstellen. Er darf sich von den süßen Klängen eines Statikums nicht gefangen nehmen lassen und tagträumend im Gegenwärtigen verharren. Vielmehr muss er die Mühe einer dynamischen Hinwendung zum Übergang auf sich nehmen, und sich studierend im Voraus damit befassen, weil nur so eine dynamische Wendung hin zum Transzendenten seines Musik-Hörens möglich werden kann. Diese dynamische Wendung wird in der Musik Bachs angezeigt durch die Gleichzeitigkeit von Basso Continuo und dem im Continuo fortschreitenden Kompositionsprinzip von Fugen, Quinten, und Kontrapunkt. Im Statikum kommt nur der Anschein einer stabilen Klangwelt zum Vorschein, dem sich hinzugeben trügerisch wäre, weil die Zeit unbeeinflussbar voranschreitet. Johannes Brahms, Bach-Kenner ohnegleichen, hat dem in seiner Ersten Symphonie gleich zu Beginn mit ostinaten Basso- Continuo Figuren, angeschlagen durch große Pauke und Trommel, Ausdruck gegeben. Aber insbesondere die Cello-Suiten Solo von Bach selbst, in welchen ja direkt die Verschmelzung der drei Elemente: Basso – Harmonie - Melodie die alleinige Erscheinungsweise von Musik geworden ist, bringen diesen Sachverhalt einzigartig zum Vorschein. Bach hat sein ganzes Können darauf verwandt, diese Solo-Suiten für Cello niederzuschreiben. Gleiches noch einmal zu vollbringen hieße, den gleichen intellektuellen Aufwand nochmals zu leisten. Genau dies aber wäre vorauszusetzen, wollte man ernsthaft glauben, die Bachsche Musik als Jazz-Musik, oder auch nur die Bachsche Musik in der Jazz-Musik neu aufklingen lassen zu wollen.

In der Musikwelt gibt es nun zum Glück immer wieder

Musiker und Musikerinnen, die in der Lage sind, die Cello Suiten Bachs auf solche Weise einer idealen Verschmelzung der statischen mit der dynamischen Musikkonzeption zu erarbeiten und einem größeren Publikum zu Gehör bringen zu können. Nicht länger nur ist es ausschließlich Pablo Casals, der solches zu spielen verstand. Demzufolge glaube ich auch angedeutet zu haben, wie ich eine Hinführung des Jazz an die Musik Bachs (oder umgekehrt) verstehen will: Eine nur statische Konzeption bliebe zu kurz, und würde letztlich den Jazz selbst auflösen, indem die Bewegung in der Zeit verschwände. Gleichermaßen wird sie auch die Musik Bachs nicht wirklich erfassen, es sei denn, man begnüge sich mit ubiquitären ‚Klangwelten‘, wie dies der Jazz-Kritiker Joachim Ernst Behrendt zuletzt wohl idealiter angestrebt hatte. Derartige Musik verfällt denn auch allzu häufig dem Reiz des schönen Klingens, dem ‚verweile doch, du bist zu schön‘. Ein Tag-Träumen entsteht, aus dem weder der Musiker noch der Hörer sich je zu eigener Tat befreien könnte. Die Musik des norwegischen Saxophonisten Jan Garbarek möchte ich hierfür als charakteristisches Beispiel erwähnen.

Eine nur dynamische Konzeption allerdings verfehlte die Ansprechbarkeit des Hörers und vielleicht auch die Gestaltungsfähigkeit des Musikers. Ein wildes leeres Spektakel wäre die letzte Konsequenz. Der Heidelberger Jazz-Gitarrist Gunter Ruit-Kraus hat vor Jahren in einem Konzert im DAI in Heidelberg ein solches wildes leeres Spektakel in aller Konsequenz zusammen mit einigen anderen Musikern aufgeführt. Der Alt-Saxophonist Evan Parker aus England zusammen mit dem deutschen Pianisten Alexander von Schlippenbach, aber auch der Alt-Saxophonist John Zorn, sind heute Vertreter einer solchen

Musik-richtung. Im Jazz hatte es vielleicht immer wieder rechtzeitig Korrekturen gegeben. Jedoch seien die Grenzentwicklungen besonders der Be-Bop Musik, aber auch die letztlich leere ‚Dynamik‘ weltüblicher Swing-Musik und sog. Boogie-Woogie-Musik genannt, eine Dynamik, die zwar atemlos macht, aber direkt ins Leere läuft, und den Hörer und den Musiker in der leeren Einsamkeit zurücklässt. Besonders deutlich wird dies auch an der dramatischen musikalischen Entwicklung der beiden ganz herausragenden modernen Jazz-Musiker Miles Davis und John Coltrane. Deren letzte modale, turbulente Einspielungen, bei Coltrane vollkommen abgehoben von anderen Vorbildern, bei Miles Davis deutlich an extremster Rock-Musik, etwa an Bruce Springsteen oder Jimmy Hendrix orientiert, sind atemberaubend, aber sie sind auch absolut hoffnungslos: Derartiges ist nicht wiederholbar, ist für niemanden nachspielbar, es sei denn, durch bloße technische Imitation. Coltrane hat dies wohl geahnt, wenn er seinen letzten Musikstücken Titel gab wie: Impressions, Expressions, Living Space, oder ‚The Last Blues‘.

Wie also könnte eine Hinführung von Jazz und Bach gelingen? Ich möchte eine kleine Geschichte erzählen, mit welcher, so glaube ich, ein solches Gelingen berichtet werden kann. Und vielleicht kann ich mit einem oder zwei Hinweisen auf CD-Einspielungen auch einen Beleg beibringen, in denen die von mir gemeinte Verschmelzung von statischer und dynamischer Musik-Konzeption hörbar wird. Es handelt sich um ein Konzert, das der Tenor-Saxophonist Sonny Rollins mit seinem Quintet am 15. Oktober 2002, also etwa ein Jahr nach dem 11. September 2001 von New York, in der alten Oper in Frankfurt am Main geben hatte:

Ich war aus Heidelberg mit meinem Sohn und zweien seiner Freunde in die Alte Oper gekommen, um das Konzert von Sonny Rollins zu hören. Mein Sohn und seine Freunde gleichermaßen begeistern sich durchaus für Jazz und alle haben wohl über ihre Eltern, wie in meinem Falle, viel Jazz gehört, und haben sich das ihre dabei herausgesucht, ohne allerdings den Kontakt zur Pop-Musik und zur Rock-Musik dabei aufzugeben (was viele Musikbegeisterte Jazzliebhaber meiner Generation leider getan hatten). Die Alte Oper war voll besetzt – ein Riesen-Publikum. Mir war bisher nicht so deutlich bewusst, dass Sonny Rollins eine derart große Fan-Gemeinde in Deutschland haben sollte. Nun, Sonny Rollins ist, seit dem Tod von John Coltrane, der größte noch lebende Jazz-Saxophonist des modernen Jazz – das ist gar keine Frage. Er war 2001 gerade 71 Jahre alt. Er hat in seinem langen Leben eine riesige Zahl an Schallplatten eingespielt, und eine große Zahl seiner Kompositionen sind zu klassischen Musiktiteln des modernen Jazz geworden. Rollins spielte hier in Frankfurt mit seiner neuen jungen Band, die etwas funky klingt. Grundlage ist der Electric Bass, äusserst tief gestimmt und deutlich am Walking Bass des Charles Mingus orientiert, seines neuen Bassisten Crawford. Sonny Rollins spielt mit einer unbeschreiblichen Intensität, und insbesondere nach der Pause spielt er ein Solo mit seiner Band von etwa zwanzig Minuten Dauer. Das riesige Publikum hält hörbar den Atem an, und es ist zu spüren, dass Rollins dies bemerkt, und die Intensität seines Spielens bis ins Äußerste steigert. Mein Sohn und seine Freunde sind nach dem Konzert etwas ratlos und zugleich total begeistert. Aber sie können nicht recht begreifen – was hat der Rollins eigentlich gespielt? Ich versuche es ihnen mit einer durchaus etwas feierlichen Miene zu sagen: Was

ihr heute Abend gehört habt, das war Johann Sebastian Bach auf dem Tenorsaxophon gewissermaßen höchst persönlich!

Sonny Rollins hatte ein besonders langes Solo gespielt, und hatte genau jene vollkommene Verschmelzung einer statischen und dynamischen Musik-Konzeption damit erreicht, wie ich sie oben für die Musik Bachs charakterisiert hatte: Die Musik bleibt insofern im ‚Statikum‘, um den Titel von John Coltrane zu nehmen: im Living Space, d.h. in dem hörbaren Lebensraum, den wir Menschen tatsächlich erleben (im Gegensatz zu den heutzutage so sehr in den Unterhaltungen wabernden ‚Cyber Spaces‘). Zugleich aber entwickelt Rollins in seinem Spiel eine intrinsisch integrierte Dynamik von Rhythmik, Harmonik und Melodie, deren einziger Zweck das Hinübergleiten in einen reinen transzendenten Raum, eben außerhalb des menschlichen Living Space ist: Was Rollins gespielt hat, war ebenso wie in den vielleicht zum Vergleich naheliegenden Solo-Suiten für Cello von Johann Sebastian Bach etwas, was vollkommen außerhalb unserer Alltäglichkeit liegt, obwohl es doch nur die akustischen Mittel unseres täglichen Hörens nutzt. Man könnte allenfalls fragen: Wie macht er das eigentlich? Nun ich denke, ebenso wie Bach: In vollkommener Bewusstheit seines kompositorischen Könnens (im Falle von Rollins, sehr wohl aber auch von Bach, wie übrigens auch von Mozart: seines improvisatorischen Könnens) gelingt es Rollins (Bach) eine Musik hörbar zu machen, deren Eigentümlichkeit die Gleichzeitigkeit reinsten Spontaneität als auch vollkommenster Komposition, also mathematisch genauester Darlegung ist. Dies scheint die notwendige Dialektik der Musik zu sein, wie sie nur ganz großen

Musikern gelingen kann, und die es offenbar ist, welche den Hörern den Eindruck erst vermitteln kann, dass etwas ganz Großes und Einmaliges zu hören sei, eben etwas, was ganz außerhalb des Alltäglichen liegt. Die Großartigkeit der Musik von Sonny Rollins liegt nun gerade darin, dass es letztlich eine improvisierte Musik ist, aber eine Improvisation, die gründet auf der gleichen mathematischgenauen Darlegung der Kompositionsprinzipien, wie sie sich auch in der Musik Bachs wieder finden.

Ob sich ein solches Erleben wiederholen lässt, ist fraglich. Jedoch gibt es Einspielungen der Musik von Sonny Rollins, die diesem Frankfurter Konzert sehr nahe kommen, in einem Falle ja auch zeitlich unmittelbar mit ihm zusammen hängen. Zum einen ist es das umstrittene September Eleven Konzert, das Rollins noch im September 2001 in Boston gegeben hat. Dieses Konzert ist inzwischen auf CD aufgezeichnet und im Handel erhältlich. Es ist dem Frankfurter Konzert verwandt, wenn auch das ganz große Solo, wie in Frankfurt, nicht darauf enthalten ist. Jedoch gibt es eine frühere Einspielung von Sonny Rollins von 1985: In diesem Jahr hat Rollins an einem Juli-Nachmittag, am 235ten Todestag von Johann Sebastian Bach (!), im Garten des Museum of Modern Art in New York ein Solo-Konzert gespielt, und dieses Konzert ist ebenfalls auf CD im Handel zu erhalten. Dieses Konzert lässt sich am ehesten mit den Solo-Suiten von Bach vergleichen,§ und macht besonders deutlich, wie eine Annäherung der Musik Bachs und der Jazz Musik gelingen könnte: nicht im äußerlichen Nachspielen Bachscher Klänge oder Bachscher Basso Continuo Figuren. Auch nicht im Zusammenspielen

Bachscher Musikstücke und von Jazz-Musikstücken im Stile eines kunterbunten Potpourri, wobei dann beide abschnittsweise auch noch miteinander vermischt werden. Auch nicht im direkten Einspieln Bachscher Musikstücke, auch wenn dies noch so feinsinnig und kunstvoll geschieht, wie z.B. bei Jarrett und Carter. Nein, ganz anders. Die Musik Bachs ist im Jazz auf andere Weise enthalten: Dann nämlich, wenn der Jazz- Musiker in konzentriertester Präzision es versteht (und auch kann), Kompositions- und Improvisationsprinzipien zu realisieren und in seiner Musik anzuwenden, wie dies Bach für seine Musik getan hat. Die großen Vorbilder sind hier Mozart, Mendelssohn und Brahms, die die Musikkompositionen Bachs studiert haben, um dessen Kompositionsprinzipien in Erfahrung bringen zu können, und um dann eigene Werke zu komponieren, die aber deutlich die Prinzipien der Bachschen Musik zum Klingen bringen: Mozarts Messe in c-moll ist vielleicht das berühmteste Beispiel.

Ich habe diese Geschichte einmal Freunden erzählt, die Reaktion war erstaunlich: Die Freunde, die ernsthafte und tief überzeugte klassische Musikliebhaber und - Kenner sind, sie spielen z.B. selbst Streichquartette von Haydn bis Brahms, waren über diesen Vergleich der beiden Instrumentalisten Rollins und Casals entsetzt, beinahe als hätte ich ein Sakrileg begangen. Offenbar hat nur die gute Freundschaft mich von einem Hinauswurf gerettet: „Das wäre ja noch am allerschönsten (gemeint war wohl: am unverschämtesten), wenn ich behaupten wollte, dieser Saxophonist habe gespielt wie Pablo Casals bei dessen Aufführungen der Cello-Suiten von Bach“. Genau das aber hatte ich gesagt.

Aber ebenso, wie für eine Musik, die sein soll, wie die Musik von Bach, so wird dann auch für eine Jazz Musik, die solchen Ansprüchen genügen könnte, nur noch eine kleine, ganz kleine Zahl von Musikern übrig bleiben, die so etwas überhaupt können. Und vielleicht können wir solchermaßen überhaupt erst das Genie eines Musikers erkennen, das von Johann Sebastian Bach ebenso wie jenes von Mozart, hier aber von Sonny Rollins. Es geht nicht ohne eine äusserste Genialität – sonst käme Alltägliches und unter den Händen des Alltagskönners zumeist auch nur Kitsch dabei heraus. Aber für Bach sprechen Musikhistoriker vom ‚learned Musician‘, d.h. es geht nicht ohne Lernen, sogar intensivstes Lernen. Und glaube einer bloß nicht, Jazz Musiker wie z.B. Sonny Rollins seien einfach ‚von Gott begnadet‘. Was wir heute locker ‚learning by doing‘ nennen ist für den Jazz Musiker harte ständige Arbeit an der eigenen Musizierfähigkeit. Anders konnte auch Sonny Rollins seine Improvisationskunst nicht zu der höchsten Form entwickeln, die nunmehr besteht, die aber anders denn durch Lernen auch nicht wiederholbar sein wird. In einem ganz aktuellen Interview mit dem norwegischen Lautenspieler und Musikprofessor Rolf Lislevand weist dieser darauf hin, dass gerade die Barockmusik über Improvisationen entstanden sei, und dieser Umstand eine der Voraussetzungen und Gründe dafür ist, dass er als eigentlich klassischer Musiker sich auch in das Umfeld der Jazz-Musik hineinbegeben könne. Lislevand ist für seine improvisierte Lautenspielerei berühmt. (Rainer Köhl: Interview mit Rolf Lislevand, in: Rhein-Neckar-Zeitung, Heidelberg, Feuilleton, v. 11.11.2006.)

Nach allem Gesagtem scheint eine Nachbemerkung nötig zu sein: Deutlich machen will ich auf jeden Fall, dass diese ganze Beziehung Bach und Jazz (ebenso müsste dies für Mozart und Jazz gelten) ganz ausschließlich eine ‚One Way Angelegenheit‘ ist: Die Musik Bachs kann mit Grundlage für Jazz-Improvisationen sein – sie muss es nicht. Umgekehrt aber wäre dies eine Überfrachtung: Die Musik Bachs ‚wie Jazz‘ spielen zu wollen, wie dies Jacques Loussier ja getan hat, halte ich doch für eine falsche Entscheidung, auch deshalb, weil die Musik Bachs in sich schon vollkommen verdichtet ist, und weiterer Einfügung überhaupt nicht bedarf. Der große Bach Interpret Glenn Gould meinte einst vieldeutig zur Musik von Loussier: „Play Bach is a good way to play Bach“. Versuchte man solches mit der Musik Mozarts, so würden wir gleich nach dem Aufhören rufen. Auf solche Weise verfehlte man genau das, was oben als eine Kern-Substanz der Bachschen Musik dargelegt wurde. Ganz abgesehen davon, dass man einer Musik, zwischen deren geschriebene Noten kein weiteres Zeichen mehr hineinpasst, (so meinte ein Bach-Kenner: „es passt kein Blatt Papier mehr zwischen die Noten“), nicht noch eine spätere Variante Nach-Bachscher Musik einverleiben könnte. Mozart und andere haben solches gelegentlich versucht – und sind, wenn sie da zu weit gingen, doch gescheitert. Wenn einer konsequent nach Bach klingen will, warum nimmt er dann nicht die Mühe auf sich, und studierte die Musik Bachs selbst, und spielte sie dann? Jarrett und Ron Carter haben dies zuletzt genau so getan, wohl in der Erkenntnis, dass anderes zu missstimmiger Musik führt. Goulds Satz erhält dann eine andere Sinnfärbung: „Play Bach is a good way to play Bach!“ Der Jazz- Musiker Keith Jarrett hat dies im wörtlichen Sinne

des Gould-Zitates getan, und hat dann schöne Einspielungen der Klaviermusik Bachs vorgelegt – ohne Jazz. Der Jazz-Musiker blieb dennoch spürbar, wenn auch nicht hörbar: es war wirklich die Musik Bachs. Keith Jarrett hat zuerst das ‚Wohltemperierte Klavier‘, beide Bücher, und später die Goldberg-Variationen auf Schallplatte eingespielt.

Ein anderes ist es, wenn, wie Friedrich Gulda, Pianisten oder andere Instrumentalisten (z.b. Stephane Grapelli auf der Geige) in der Lage sind, sowohl klassische Musik als auch Jazz Musik zu spielen. Dabei handelt es sich aber nicht um das, was hier diskutiert wird: Die Musik Bachs mit der Musik des Jazz zu integrieren.

Was Sonny Rollins getan hat, war aber anderes: Er hat die Prinzipien der Musik Bachs verstanden, und hat nach langer Arbeit an seiner eigenen Musik es zuwege gebracht, mit gleicher Grundlage kompositorischer und improvisatorischer Prinzipien eine Musik zu spielen, deren Eigenschaften dann wie die der Musik Bachs uns ins Bewusstsein fallen, und den Hörer überhaupt erst zu einem musikalischen Bewusstsein hinführen: Nicht das äußerliche Klingen ist das gemeinsame Merkmal solcher Musiken, sondern die Gründung der Musik in klaren ‚Principia Musica‘, vergleichbar den ‚Principia Mathematica‘, wie solche auch Bach als unerlässlich für seine eigene musikalische Arbeit zu Grunde gelegt hatte. Der Genius Bachs kommt in seiner eigenen Musik zum Vorschein, in seiner zuerst improvisatorischen dann kompositorischen Tätigkeit. Der Genius der Musik des Sonny Rollins liegt ebenso in dessen improvisatorischer Einzigartigkeit. Beide aber sind damit in je ihrer Musik so herausragend, dass

daneben die nur rezipierende wiedergegebene Musik, und sei es durch so einmalige Musiker wie Casals, Gould, oder eben Loussier und Jarrett, nicht selbst als prägende Musikgestalt bestehen kann, die den Blick öffnen könnte auf eine immer wiederkehrende Hinwendung zum ‚living space‘, der einen sinnhaften Grund und Ausblick gibt im Musizieren als Lebensführung. Es sind doch nur die ganz wenigen, ganz selten lebenden einzelnen Musik-Genies, deren Musik auf unerklärliche Weise wie aus einem Nichts heraus entsteht, und die doch keiner Vorlagen bedarf, auch wenn sie, wie wir es ernsthaft immer wieder verstehen müssen, die Arbeit des Lernens an solchen Vorlagen voraussetzt. Auch und gerade dadurch bleibt solche Musik einer merkwürdigen Dialektik unterworfen, und sie gewinnt vielleicht gerade hieraus ihre eigentümliche Kraft.