

Rowohlt Monographie

Keith Jarrett

Eine Biographie

Bearbeitet von
Wolfgang Sandner

1. Auflage 2015. Buch. 368 S. Hardcover

ISBN 978 3 87134 780 1

Format (B x L): 13,7 x 21 cm

[Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Musikwissenschaft
Allgemein > Einzelne Komponisten und Musiker](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

The logo for beck-shop.de features the text 'beck-shop.de' in a bold, red, sans-serif font. Above the 'i' in 'shop' are three red dots of increasing size. Below the main text, 'DIE FACHBUCHHANDLUNG' is written in a smaller, red, all-caps sans-serif font.

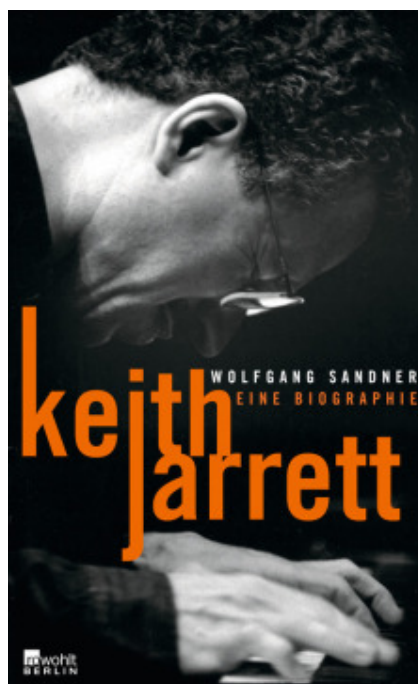
beck-shop.de
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Leseprobe aus:

Wolfgang Sandner

Keith Jarrett



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf rowohlt.de.

Wolfgang Sandner

KEITH JARRETT

Eine Biographie

Rowohlt · Berlin

1. Auflage März 2015
Copyright © 2015 by
Rowohlt · Berlin Verlag GmbH, Berlin
Alle Rechte vorbehalten
Innengestaltung Joachim Düster
Satz aus der Dolly PostScript bei
Pinkuin Satz und Datentechnik, Berlin
Druck und Bindung CPI books GmbH,
Leck, Germany
ISBN 978 3 87134 780 1

Für Anikó, Gábor und Bálint

INHALT

VORWORT 9

1. DER 8. MAI 1945 – TRANSATLANTISCH 13
2. AUFWACHSEN IN ALLENTOWN 37
3. DREI STUFEN ZUM JAZZ: ART – CHARLES – MILES 59
4. EINE IDEALE PARTNERSCHAFT 95
5. DIE FORMATIVEN JAHRE 113
6. VERSCHLUNGENE WEGE ZUR MEISTERSCHAFT 137
7. SOLIST OHNE GRENZEN 169
8. ZWISCHEN GLANZ UND KRISE 209
9. DIE GESCHICHTE EINER KULTPLATTE 233
10. AMERIKAS GESANGBUCH 247
11. DER JAZZMUSIKER ALS KLASSIKER 273
12. EIN KOMPLETTER KÜNSTLER 289
13. EINSPRUCH 307

EPILOG 321

- Diskographie 325
- Bibliographie 352
- Bildnachweis 359
- Danksagung 360

VORWORT

Mit freundlichen Künstlern ist die Welt nicht gesegnet. Aber es gibt sie, die geduldigen Genies, die sich zu uns herabneigen und kluge Antworten auf banale Fragen geben, ihr Handwerk erläutern und ihre Kunst beschreiben, Einblick in den Schaffensprozess gewähren, vielleicht sogar auf quälende Stunden verweisen, in denen die Muse sie nicht küsst und die Verzweiflung naht.

Die skeptischen Künstler sind zahlreicher. Ihr Misstrauen richtet sich gegen alle, die das Leben mit der Kunst verwechseln, sich nicht so sehr für die Arbeit und das Produkt der Arbeit interessieren, dafür den äußerlichen Merkmalen einer Künstlerexistenz – kolportiert in Erzählungen und Geschichten – umso größere Aufmerksamkeit schenken. Der Pianist Alfred Brendel meinte, man müsse sich bis an die Zähne bewaffnen gegen Anekdoten in der Kunst. Mit Anekdoten kommt man dem Wesen einer Sache so wenig nahe wie ein Astronom dem Saturn, solange er nur dessen Ringe studiert.

Es gibt auch zornige Künstler. Sie verwahren sich gegen jede Deutung, weil sie darin nichts anderes als geistigen Diebstahl wittern. Im Jazz trifft man sie häufig. Der Trompeter Freddie Keppard gilt als früher Kronzeuge für die Abwehrhaltung, die dieses Genre und seine Repräsentanten bis heute prägt. Als man ihm 1916 anbot, seine Klänge aufzuzeichnen und ihn so zum ersten Musiker der Jazzgeschichte mit einer Schallplattenaufnahme zu machen, lehnte er ab: Er wolle nicht, dass man seine Musik permanent abspielen und sie

damit studieren und kopieren könne. Für einen schwarzen Musiker in der weißen Gesellschaft seiner Zeit war Vervielfältigung nur ein beschönigendes Wort für Ausbeutung. Ein Jahr später kam sie heraus, die erste Schallplatte des Jazz, eingespielt von der Original Dixieland Jazz Band – weiße Musiker allesamt.

Schließlich gibt es die radikalen Künstler. Sie sind davon überzeugt, dass Musik, die hermetischste aller Künste, gegen Erklärungen immun ist. Selbst tolerantere Zeitgenossen neigen bisweilen zu der Ansicht, musikalische Vorgänge ließen sich weit besser emotional erfassen als mit dem Verstand. «Nun mögen die ohnmächtigen Worte verstummen; er selber rede in seinen Werken zu uns.» Albert Schweitzers Grundsatz zur Musik Johann Sebastian Bachs findet sich als Basso continuo in vielen Äußerungen von Künstlern, Hörern und natürlich auch bei jenen, die in der kritischen Auseinandersetzung mit Musik unweigerlich an Grenzen der Vermittlung stoßen.

Wer sich fragt, warum über Keith Jarrett bisher so wenig geschrieben steht, findet in dieser Haltung eine Antwort. Einer der einflussreichsten und originellsten Pianisten der Gegenwart ist zu einem radikalen Verweigerer des Wortes geworden. Auf ihn trifft zu, was wiederum Paul Hindemith über den Thomaskantor Bach sagte: Er sei von einer austernhaften Verschwiegenheit. Wer über Jarretts Kunst Aussagen macht, tut es im Grunde gegen dessen Willen. Hätte er darüber entscheiden können, wäre vielleicht auch das vorliegende Buch nie zustande gekommen.

Am 14. Januar 2014 wurde Keith Jarrett im New Yorker Lincoln Center zusammen mit dem Saxophonisten Anthony Braxton, dem Bassisten Richard Davis und dem Pädagogen Jamey Aebersold in den Kreis der jährlich vom National Endowment of the Arts geehrten «Jazz Masters» aufgenommen, der höchsten offiziellen Auszeichnung für Jazzmusiker in

Amerika. In seiner kurzen Dankesrede sagte Jarrett, Musik könne man nicht mit Worten beschreiben, Musik sei nichts anderes als Musik. Was tautologisch klingen mag oder auch wie die Essenz mystischen Denkens erscheint, verdankt sich eher der Skepsis gegenüber Materialanalysen, mit denen bestenfalls erklärt werden kann, wie ein Musikstück gemacht wurde, aber nicht, was es ist.

In den sechziger Jahren, als Keith Jarrett noch Mitglied im Charles Lloyd Quartet war, bin ich erstmals auf seine Musik gestoßen. Später habe ich Jarrett durch den Produzenten Manfred Eicher persönlich kennengelernt und Gespräche mit ihm geführt, unter anderem als Gast in seinem Haus in Oxford, New Jersey. Mein Vorhaben, eine Biographie über ihn zu schreiben, fand sein Interesse und sein Wohlwollen, bis es bei einer öffentlichen Feier nach einem seiner Solokonzerte zu einem kuriosen Disput zwischen uns über das *Köln Concert* kam. Dass ich dieses Konzert als einen seiner großen Erfolge bezeichnete, löste sein ausgesprochenes Missfallen aus und brachte unseren Dialog zum Erliegen.

Auch darin liegt eine gewisse Konsequenz, etwas Prototypisches, auf das man bei Jazzmusikern stets gefasst sein muss. Nichts fürchten sie so sehr wie das Etikett «commercial». Jeder zählbare Erfolg steht im Verdacht, durch ästhetische Kompromisse erkaufte worden zu sein. Sosehr die Künstler die öffentliche Anerkennung herbeisehnen, so allergisch reagieren sie, wenn diese Anerkennung sich dann in einer Weise einstellt, die diesen Verdacht nähren könnte. Keith Jarrett befindet sich mit seinem *Köln Concert* von 1975, mit dem er über den engeren Zirkel der Jazzfans hinaus die Aufmerksamkeit einer breiten musikalischen Öffentlichkeit erregte, in einem persönlichen Dilemma. Die Aufnahme hat eine größere Auflage erzielt als jede andere Einspielung eines Solisten in der Geschichte des Jazz. Aber sie kam unter wid-

rigen Umständen auf einem indiskutablen Flügel zustande, der die Möglichkeiten des Spiels arg beschränkte. So etwas kann ein Maximalist wie Keith Jarrett nicht als Erfolg durchgehen lassen, auch wenn die kollektive Resonanz dem widersprechen mag.

Das Ende eines Dialogs eröffnet jedoch auch eine Chance. Unweigerlich wird man wieder auf die Musik selbst verwiesen und ist weniger in Gefahr, der Suggestion des Künstlers zu unterliegen. Denn auch die mittelbaren wie die unmittelbaren Selbstdarstellungen, wir wissen es schon lange, können nicht objektiv sein. Mit dieser Biographie soll Keith Jarretts Wörterstürmerei nicht konterkariert werden. Aber es ist den Versuch wert, alle sprachlichen Mittel zu mobilisieren und – im Sinne T. S. Eliots – «neue Entdeckungen im Gebrauch der Worte zu machen», um eine Musik näherzubringen, die zu den faszinierendsten Kunstäußerungen unserer Zeit gehört und die es verdiente, in die Liste des immateriellen Weltkulturerbes der UNESCO aufgenommen zu werden. Vor allem aber: die es verdient, gehört zu werden.

1. DER 8. MAI 1945 – TRANSATLANTISCH

«Es ist gut, heute allein zu sein», vertraut Alfred Kantorowicz im New Yorker Exil seinem deutschen Tagebuch an. Heute, das ist der 8. Mai 1945. Der Schriftsteller notiert weiter: «Das also liegt hinter uns. Immerhin zwölf Jahre. Zwölf Jahre, die die Verbrechen von tausend Jahren angehäuft haben. Ich versuche mir eine Vorstellung davon zu machen, wie es jetzt da drüben aussieht, aber ich weiß, dass jede Vorstellung vor der millionenfältigen Wirklichkeit versagen muss. Noch wage ich nicht weiterzudenken. Von irgendwoher wird Beethovens Fünfte gesendet. Die Hymne des Sieges!? Es gibt keinen Sieg. Es gibt am Ende dieses Krieges nur Besiegte.»

Die «millionenfältige Wirklichkeit da drüben», in einem Europa, das dem alten Kontinent von einst nicht mehr entsprach, hat ein anderer Schriftsteller Jahre später zu einem monumentalen Mosaik aus Erinnerungsfetzen und Zustandsschilderungen von Zeitzeugen zusammengesetzt, aus nüchternen Protokollen und einsamen Bekenntnissen, qualvollen Einsichten und offiziellen Erklärungen, aus Beobachtungen am Rande und hastigen Notizen kurz vor dem Verstummen. Walter Kempowskis *Echolot*, mehrere tausend Seiten tief in die Seelen der Überlebenden gesenkt, ist ein grandioses Dokument der akkumulierten Stimmung eines historischen Augenblicks. Noch haben sich an diesem 8. Mai des Jahres 1945 die schwarzen Wolken nicht ganz verzogen. Aber eine Ahnung davon, dass sich ein Weltbild aufgelöst hat und eine neue Zeit anbricht, ist in vielen, vielleicht in allen

Äußerungen und Gesten spürbar. Dabei muss den einstmals mächtigen und selbstbewussten Staaten Europas endgültig klargeworden sein, dass es ohne Amerika keinen Neubeginn mehr geben kann. Auch keinen kulturellen. An diesem Tag hat die Hegemonie Europas aufgehört zu existieren. Paul Valéry hat es drastischer formuliert: «Europa ist am Ende seiner Karriere.»

War sie nicht lange schon da gewesen, die Kultur Amerikas? Hatte der Jazz nicht Jahrzehnte zuvor seinen Anspruch als Unterhaltungsmusik des Jahrhunderts und ein wenig auch als die klassische Musik der Neuen Welt mit einem möglichen Kraftfeld für das erschöpfte Europa angemeldet? Hatten die Ragtime-Pianisten nicht schon um die Jahrhundertwende zahllose Synkopen in ihre Kompositionen eingebaut, um das Bewusstsein für die Zeit zu schärfen? Sie wollten die Zeit zum Stolpern bringen, daran hindern, unauffällig weiterzuticken: Ragtime – zerrissene Zeit. Dieser Rhythmus war die erste musikalische Auflehnung der Afro-Amerikaner gegen das europäische Zeitgefühl, ein Knüppel zwischen marschierende Beine. Die Synkopen brachten alles durcheinander, danach wollte keiner mehr geradeaus musizieren. Das virtuose Hakenschlagen um die Eckpfeiler bürgerlichen Denkens und Fühlens war zur sinnlichen Mode geworden.

Viele unter musikalischer Anämie leidende Künstler Europas haben sich von der ästhetischen Bluttransfusion Heilung versprochen. Nicht nur die Musik selbst, die gesamte Kunst der ersten Jahrhunderthälfte und weit darüber hinaus ist voll von Grußadressen an die Saboteure eines schnurstracks geführten Viervierteltakts: Debussy mit seinem stilisierten Plantagentanz war der Vorreiter, danach kamen Ravel mit seinem französischen Blues und Milhaud mit einer eigenen musikalischen Schöpfungsgeschichte, in der bildenden Kunst Matisse mit einem Zyklus von Scherenschnitten und

Mondrian mit seinem *Broadway Boogie Woogie*, der Universalist Picabia mit zwei kubistischen *Chansons nègres* und der Sozialkritiker Dix mit einem gegenwartsnahen *Großstadt-Triptychon*. Cocteau, Satie, Grosz, Marcel Carné, Louis Malle, Jean-Luc Godard, Boris Vian, Julio Cortázar, Peter Rühmkorf – alles Künstler mit einem untrüglichen Rhythmusgefühl, das aus dem Jazz kam. Als im Jahr 1918 Strawinskys *Ragtime* veröffentlicht wurde, zu dessen Erstdruck Pablo Picasso den Umschlag gezeichnet hatte und zu dem Léonide Massine später eine Choreographie schuf, meinten Kulturkritiker der Zeit, nun sei der Jazz endgültig als Kunst akzeptiert worden. Aber Europa hieß den Sound der Neuen Welt nicht lediglich wegen seiner bizarren Rhythmen oder der attraktiven Exzentrik seiner Repräsentanten willkommen. Europa war fasziniert, weil diese Musik, wie der Historiker Eric Hobsbawm lakonisch feststellte, durch und durch amerikanisch klang. Jazz, das war ein Synonym für das Moderne schlechthin. Die chromblitzenden Bands kamen aus demselben Land wie die Automobile Henry Fords.

Europa kannte den Jazz. In den Tagen nach der Zäsur des 8. Mai 1945 haben diese Klänge allerdings eine noch größere, alles Bisherige übertönende Qualität angenommen. Was Europa, Deutschland zumal, zu hören bekam, waren – einer schäbigen Propaganda der unmittelbaren Vergangenheit zum Trotz – keine zerstörerischen Posaunen von Jericho. Es waren Fanale, Flammenzeichen eines fundamentalen Neubeginns. Dave Brubeck, nach Kriegsende mit einer Militärband bei Nürnberg stationiert und in den Clubs der amerikanischen Streitkräfte unterwegs, spürte, warum hier alle Jazz hören wollten. Der alte Kontinent vernahm darin den Klang einer totalen geistigen Entfesselung.

Noch enthusiastischer als im zerstörten Deutschland oder in manchen anderen europäischen Ländern drückte sich das



Der Pianist Dave Brubeck, hier mit seinem Quartett auf einem Foto von 1950, war unmittelbar nach 1945 in der Nähe von Nürnberg stationiert und trat in diversen Jazzclubs auf.

in Frankreich aus. Europa war von Amerika befreit worden, aber die Stadt an der Seine tat so, als seien es ihre Bewohner gewesen, die für sich und den Rest der Welt den Nationalsozialismus mit seiner barbarischen Ideologie und kulturellen Ignoranz überwunden hatten. Die Stadt, die niemals schlief, freilich aus anderen Gründen als New York, beanspruchte den Status einer Zentrale des neuen, oder sagen wir lieber: des befreiten Denkens und Fühlens, des Sehens, Schmeckens und Riechens und nicht zuletzt des Hörens für sich. Jazz wurde auch im restlichen Europa unwiderruflich als eine bestimmende Musik des zwanzigsten Jahrhunderts wahrgenommen. Aber Paris machte aus dem amerikanischen Jazz mit den Ingredienzien des französischen Existenzialismus das aufregende Parfum spécial einer Epoche.

Der Anspruch, die Hauptstadt eines aufbrechenden Nachkriegseuropas zu sein, bestand vollkommen zu Recht. Welcher andere Ort in Europa wäre imstande gewesen, am 8. Mai 1945 ein umfassend neues Lebensgefühl zu propagieren? Aus den Kellern der Rue de la Huchette und der Rue des Carmes, den Klubs und Konzerthallen der Rue Saint-Benoît und der Rue du Faubourg Saint-Honoré schallten die Klänge von Claude Luters Klarinette, später von Bill Colemans Trompete und James Moodys Saxophon. Aus dem Café de Flore und dem Deux Magots auf dem Boulevard Saint-Germain drangen die Diskussionen von Simone de Beauvoir mit Jean-Paul Sartre und Albert Camus. Im Tabou trat Juliette Gréco, die Sängerin der Denker und sinnliche Erscheinung der Existenzphilosophie schlechthin, vor einer Gesellschaft auf, zu der ein Jean Cocteau, ein Raymond Queneau und ein Camille Bryen gehörten. Und Jacques Préverts Chanson *Les feuilles mortes*, das aus Juliette Grécos feuerrotem Mund wie ein verspätetes Versprechen erschien, war nach Ansicht von François Mauriac zum «vollkommensten Ausdruck der Nachkriegszeit» geworden.



Paris, Hauptstadt des Jazz und des Existenzialismus nach dem Krieg:
Jean-Paul Sartre, der Komponist und Jazztrompeter Boris Vian und Simone
de Beauvoir, 1949 im Café Le Procope.

Amerikaner konnten nachempfinden, welche Faszination in Europa von ihrer Musik ausging, auch wenn sie ihre Ohren dazu nicht neu ausrichten mussten. Es war schließlich ihre Klangkultur, die mitgekämpft und mitgesiegt hatte. Vielleicht waren in diesen Tagen nach dem 8. Mai 1945 die Bläsersätze der Orchester von Duke Ellington und Count Basie tatsächlich so etwas wie die patriotische Musik Amerikas geworden. Nur wurde am V-Day die Stimmung so selbstverständlich von diesem Gestus des Jazz geprägt, dass man nicht eigens Notiz von ihm nehmen musste. Amerika war zu sehr mit anderem beschäftigt, um die verminderten Quinten von Charlie Parker oder die vertrackten Bläseriffs von Woody Hermans Bigband zu beachten. Man tanzte selbstvergessen und geriet dabei in einen kollektiven Taumel. Dem aufmerksamen Dramatiker Arthur Miller erschien das Kriegsende, als habe man sich lange gegen eine Stahltür gestemmt, die mit einem Mal von innen aufgerissen wurde. Und plötzlich fühlte man sich, als gleite man schwerelos in einer Raumkapsel, in der Orientierungen wie oben, unten, rechts oder links bedeutungslos geworden sind. Zwar kehrten die alten Sicherheiten im Mutterland des unbegrenzten Optimismus bald zurück. Für einen kurzen historischen Augenblick jedoch gab es keinen Kompass mehr: «Es war eine so aufregende, so elementare Situation, in der wir uns befanden – wie Tiere mit gespitzten Ohren und der Nase im Wind.»

In dieser globalen Stunde null des 8. Mai 1945 wurde Keith Jarrett in der kleinen Industriestadt Allentown, Pennsylvania, geboren. Anders als bei Louis Armstrong ist jene Angabe kein fiktives Datum. Satchmo hatte sich mit dem 4. Juli 1900 nachträglich einen attraktiven Geburtstag zugelegt, um seinen ersten Auftritt auf dem Planeten mit dem amerikanischen Unabhängigkeitstag des neuen Jahrhunderts publikums-

wirksam in Einklang zu bringen. Sein tatsächlicher Geburtstag war der 4. August 1901. Keith Jarrett wäre dagegen wohl kaum in den Sinn gekommen, seinen Lebensweg später mit einem spektakulären Auftakt zu schmücken. Und doch hat auch das bemerkenswerte Datum seiner Geburt etwas Triftiges, als habe er mit seinem Werdegang den symbolträchtigen Tag rechtfertigen wollen, an dem er zur Welt gekommen ist. Das Ende des Zweiten Weltkriegs, diese historische Schnittstelle zwischen einer alten Weltordnung und einer neuen Epoche, zwischen einem Amerika, das wieder nach Europa drängte, und einem Europa, das nicht mehr ohne Werte aus der neuen Welt zurechtkam, dieses euroamerikanische Scharnier lässt sich im Lebensweg und in der Kunst von Keith Jarrett unschwer ausmachen.

Viele Künstler gibt es nicht, die so wie er auf beiden Kontinenten zu Hause sind, zwei Sichtweisen, zwei Kulturen repräsentieren und hellhörig auf die Unterschiede im Verhalten zwischen Europa und Amerika reagieren. In Allentown, achtzig Kilometer nördlich von Philadelphia und hundertvierzig Kilometer westlich von New York gelegen, wurde er in eine Familie hineingeboren, die den alten Kontinent spürbar in sich trug. Die einen Großeltern waren aus Europa eingewandert, verständigten sich teilweise noch in den Sprachen der österreichisch-ungarischen Monarchie. Als Keith, der Erstgeborene von fünf Brüdern, sehr früh seine Begabung zeigte und mit drei Jahren begann, Klavier zu spielen, bekam er eine klassische musikalische Ausbildung, wie im Übrigen später einige seiner jüngeren Geschwister. Sein erstes Solo-Recital im Woman's Club von Allentown am 12. April 1953, nachmittags um drei Uhr, bestritt der siebenjährige Keith mit barocken bis hin zu klassisch-romantischen Klavierstücken, einem Panorama europäischer Kunstmusik aus zwei Jahrhunderten: Carl Philipp Emanuel und Johann Sebastian Bach,

Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn Bartholdy, Grieg, Brahms, Saint-Saëns, Moszkowski und Mussorgski sowie ein paar eigene Werke einer kindlich-frechen Programmmusik.

Jazz stand noch nicht auf der Tagesordnung. Die Zukunft des pianistischen Wunderkinds lag in der Vergangenheit, der klassischen Musik. Als der gefeierte Jazzpianist, der Pionier einer von allen Vorgaben unbelasteten, freien Improvisationskunst, im Jahr 1988 den ersten Teil seiner Gesamteinspielung des *Wohltemperierten Klaviers* von Johann Sebastian Bach vorlegte, war das Erstaunen in der Öffentlichkeit dennoch groß. Die Jazzkarriere hatte die klassischen Anfänge des Pianisten vollständig überlagert. Dass sich Jarrett neben dem Jazz immer auch mit klassischer Musik auseinandergesetzt und die Spur von Bach bis zur Moderne nie aus den Augen verloren hatte, war weiten Kreisen der Kritik nahezu verborgen geblieben.

Keith Jarrett war von Beginn seiner Laufbahn an ein Künstler mit einer entschieden europäischen Perspektive, und er ist es bis heute geblieben. Aber die Herkunft seiner Familie oder seine persönliche Neigung zur klassischen europäischen Musik allein hätten wohl kaum ausgereicht, ihn, den überaus erfolgreichen Jazzmusiker, konstant in Richtung alte Welt blicken und ihn dort einen Teil seiner Wurzeln finden zu lassen. Es war die Entwicklung in Europa selbst, die dafür sorgte und ihm den Schritt über den Atlantik erleichterte. Denn Amerikas Kultur kam zwar nach dem 8. Mai 1945 mit entsprechender Vehemenz nach Europa und überschwemmte förmlich einen offensichtlich ausgetrockneten Kontinent. In den folgenden zwanzig Jahren aber, die dem Ende des Zweiten Weltkriegs folgten, haben die Europäer die neue Kultur so gründlich adaptiert, dass sie – mit ihren eigenen ästhetischen Standards amalgamiert – die Unterschiede zum Mutterland

des Jazz nahezu nivellieren konnten. Ohne die Emanzipation des europäischen Jazz und einer gleichzeitig kontinentalen Ausbreitung dieser Musik wäre es auch einem Keith Jarrett nicht leichtgefallen, Europa so in die Topographie seiner Kunstäußerungen und seiner musikalischen Präsenz einzubinden.

Jarrett widmete wesentliche Einspielungen seines gigantischen Aufnahmenkatalogs der klassischen europäischen Musik. Lange besaß er ein «Europäisches Quartett» neben einem «Amerikanischen Quartett», und von 1971 bis heute erschienen seine wichtigsten Aufnahmen bei der Plattenfirma ECM in München. In Europa, in Südfrankreich zumal, wo er sich regelmäßig aufhält, fühlt er sich offensichtlich zu Hause. Und er vermag, europäisch zu denken. Ian Carr, sein bisher einziger ernstzunehmender Biograph, stammt aus England. Auch das einzige Buch über Jazz, dass der überkritische Jarrett gelten lassen will, wurde von einem Engländer geschrieben – Geoff Dyers Fiktion und Realität wundersam mischendes *But Beautiful*. All das entbehrt nicht einer gewissen Folgerichtigkeit. Keith Jarrett ist ein Amerikaner von Geburt, mit einer großen Wahlverwandtschaft, die in Europa ansässig ist.

Aber Keith Jarrett konnte nur ein Europa auf ästhetischer Augenhöhe zur Kenntnis nehmen. Ein paar ehrenwerte Komponisten mit diskreten Adaptionen afro-amerikanischer Klanggestik, ein paar Saxophonisten, die fleißig Charlie Parkers Phrasen transkribieren, ein Max Beckmann mit seinem *Selbstbildnis mit Saxophon* und ein paar wohlmeinende Dixielandbands auf den Sommerfestivals von Italien bis Schweden hätten dazu nicht ausgereicht. Es mussten schon gewichtige Künstler wie Jan Garbarek, Albert Mangelsdorff, Dave Holland, John McLaughlin, Kenny Wheeler oder Tomasz Stańko die Bühne betreten, Festivals in Berlin, Den Haag, Montreux

und Antibes etabliert werden, das prestigeträchtige Avantgardetreffen in Donaueschingen seine Tore dem Jazz öffnen, es mussten Labels wie MPS, ECM oder FMP gegründet werden, Produzenten vom Rang eines Manfred Eicher und Toningenieure wie Jan Erik Kongshaug auf der Bildfläche erscheinen, Forschungsstellen in Graz und Darmstadt sowie Ausbildungsstätten für Jazz in niederländischen Städten von Arnheim bis Amsterdam eingerichtet werden, um das Gleichgewicht der kulturellen Kräfte herzustellen, sodass der Austausch von Gedanken zwischen europäischen und amerikanischen Jazzmusikern nicht als intellektuelle und emotionale Einbahnstraße funktionierte.

All das war nötig, um Künstler wie Keith Jarrett, Lee Konitz, Herb Geller, Jiggs Whigham, Charlie Mariano, Don Cherry oder Jimmy Woode dauerhaft an Europa zu binden oder diese Weltgegend zumindest zeitweise zu einem attraktiven Aufenthaltsort für amerikanische Jazzmusiker zu machen. Hinzu kam, was der Baritonsaxophonist und Musikforscher Ekkehard Jost in seiner Diagnose des soziokulturellen Unterschieds einmal salopp formulierte: Amerika habe die Musik und Europa die Ohren, um sie zu hören. Viele Amerikaner waren beeindruckt von der Haltung der Europäer, die wirklich zuhörten und die Musik nicht zur Beigabe eines kulinarischen Abends degradierten.

Cecil Taylor, der jahrelang von der Sozialfürsorge leben musste, weil seine Musik quer zu jener des amerikanischen Entertainments stand, konnte ein Lied davon singen, wie die Clubgastspiele von Jazzmusikern, auch in traditionsreichen Etablissements, gewissermaßen von der Kellnerzunft geregelt wurden. Die Dauer einer Improvisation sollte möglichst die Länge eines Drinks an der Bar nicht übertreffen, die Dynamik der Musik hatte sich nach jener des im Restaurant servierten Ragout fin zu richten. Dafür waren die rabiate Intensität,

mit der Cecil Taylor seine clusterähnlichen Akkorde heraus-hämmerte, und die aberwitzige Dichte seiner klanglichen Strukturen keine guten Voraussetzungen. Taylors früherer Bassist Buell Neidlinger hat den Widerstand von Clubbesitzern oft miterlebt und beschrieben, wie man den Avantgardisten Taylor gelegentlich am Weiterspielen hindern wollte: «Wir bekamen oft das Zeichen zum Aufhören, das alte Radiosignal, die flache Hand über die Gurgel fahrend. Abschneiden, aufhören, Schluss jetzt. Aber das kann man nicht. Wenn Igor Strawinsky dasitzt und schreibt, kann man auch nicht plötzlich sagen: «Hör auf, Igor! Wir möchten jetzt ein paar Whiskeys verkaufen.» Das ist bei uns eben auch so.» Cecil Taylor komponierte, wenn er spielte – wie alle Jazzmusiker, bei denen die Improvisation gleichzusetzen ist mit dem Akt der Ad-hoc-Komposition.

Um der Wahrheit die Ehre zu geben, darf ein solch harsches Urteil freilich nicht die andere Seite überdecken. In Amerika gab es schon immer eine große Bereitschaft, Pioniertaten wohlwollend zur Kenntnis zu nehmen. Der Kontinent einer permanenten Einwanderung blickt auch in Kunstäußerungen auf eine lange Tradition des Neuen zurück, die sich möglicherweise auf das politische Universalgenie Benjamin Franklin beziehen lässt, der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts mit seinem Streichquartett für leere Saiten so etwas wie die musikalische Unabhängigkeitserklärung des Landes komponierte. Man hat nicht ohne Grund die prototypischen amerikanischen Künstler «Mavericks» genannt, ein symbolischer Begriff, der mit «Kauz» nur sehr vage umschrieben ist. Herrenloses Vieh ohne Brandzeichen, mutterloses Kalb, abtrünniger Einzelgänger, Außenseiter – diese vielen Bedeutungen geben schon einen Hinweis auf die Sphäre und jene Zeit, aus der der Begriff stammt: als die Neuankömmlinge fremde Natur in Heimat verwandelten, die Grenze nach Westen offen

war und die rastlosen Pioniere ihre Herden zwar zusammenhalten mussten, zugleich aber jeden Ausreißer schätzten, weil sie sich in seinem unzähmbaren Freiheitsdrang selbst wiedererkannten. Was man aber bis ins neunzehnte Jahrhundert noch als Primitivität oder Naivität in der amerikanischen Musik angesehen haben mag, wurde bei Charles Ives oder Carl Ruggles bald zu einer selbstbewussten musikalischen Philosophie umgedeutet: komplexe Musik in Hemdsärmeln.

Michael Tilson Thomas, der rührige Chefdirigent des San Francisco Symphony Orchestra, hat jenen kauzigen Figuren vor einigen Jahren ein Festival unter dem Etikett «American Maverick» ausgerichtet. Dabei konnte man dann einen älteren, freundlich unter seiner Brille hervorblinzelnden Herrn mit weißem Bart auf der Bühne sitzen sehen und hören, wie er die einzelnen Sätze von Charles Ives' *Holiday Symphony* mit wundersamen verbalen Stimmungsbildern verband, als seien es Landschaftsmalereien von Grandma Moses. Es war Lou Harrison, einer dieser Pioniere, an die Gertrude Stein gedacht haben mag, als sie ihr bizarres Bonmot formulierte, Amerika sei das älteste Land des zwanzigsten Jahrhunderts. Das lässt Raum für Spekulation, aber vermutlich hat Gertrude Stein damit auch gemeint, Amerika, dieses im Vergleich zu den europäischen Staaten junge Land, besitze die längste Tradition künstlerischer Experimente und ästhetischen Außenseiertums, man könnte sagen: Hier kann sich Individualismus entfalten. All diese Musiker von John Cage bis zu La Monte Young, von Henry Cowell, Harry Partch, Meredith Monk zu Conlon Nancarrow bilden die Phalanx einer rustikalen Avantgarde, auf die Europa gelegentlich mit Irritation reagierte, weil sie mehr bastelte als komponierte, mehr erfand als entwickelte, mehr vorausschaute als Traditionen im Rucksack mitschleppte.

Es ist sicher kein Zufall, dass Keith Jarrett Sympathie für

diese musikalischen Querköpfe besitzt, sich mit Werken von einigen dieser künstlerischen Eigenbrötler auseinandergesetzt hat, zu denen viele Verächter von Dogmen und altväterlicher Gelehrsamkeit gehören. Notorisch unangepasst, unbeeinflusst von Tradition, historisch unberechenbar, die Grenzen ihres Genres generös missachtend, kraftvoll unbehauen, sind es die erstaunlichsten Innovatoren in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts, auch wenn sie bisweilen über die Erfindung von Skurrilitäten nicht hinausgekommen sind. Und sie haben sich in ihrem Freiheitsdrang nicht nur mit Musik beschäftigt, sie gelten als Philosophen und Theoretiker, Autoren und unorthodoxe Lehrer, Librettisten und Komödianten, Bilderstürmer und experimentierfreudige Wissenschaftler.

Anfang der achtziger Jahre hat Keith Jarrett in Stuttgart Werke von zwei dieser Mavericks, Lou Harrison und Alan Hovhaness, neben einer Komposition der Australierin Peggy Glanville-Hicks teilweise als europäische Erstaufführungen interpretiert, später die Suite für Violine, Klavier und Orchester sowie das Klavierkonzert von Lou Harrison auf Schallplatte herausgebracht. Dass er sich für diese und andere Sonderlinge eingesetzt hat, eine Affinität zu ihnen besitzt, bedeutet aber nicht, dass man ihn selbst, trotz seiner unbestreitbaren Neigung zur Exzentrík, in die bunte Phalanx amerikanischer Mavericks einreihen könnte. Keith Jarrett ist zu gebildet im traditionellen Sinne, zu musikalisch reflektiert, vor allem auch technisch zu gut ausgebildet und zu organisiert, wenn man will: zu konservativ im besten Verständnis, als dass er uneingeschränkt als Maverick durchgehen könnte, der auf sympathische Weise immer auch den amerikanischen Hinterwald repräsentiert. Aber eines ist Keith Jarrett mit Sicherheit, sonst hätte er den Rang eines der größten lebenden Jazzmusiker nicht eingenommen: Er ist, wie alle bedeutenden

Jazzmusiker vor ihm und neben ihm, ein Individualist, einer der originellsten obendrein.

Von Individualisten lebt diese Musik. Wer im improvisierten Jazz etwas gelten will, muss über eine erkennbare Physiognomie verfügen. Mit der ersten swingenden Saxophonphrase lässt sich der elegante Virtuose Stan Getz erkennen, beim gestopften Trompetenton wird man unweigerlich an Miles Davis denken, und bei der lässigen rechten Hand, die der linken immer etwas nachklimpert, wird man hinter dem Klavier Erroll Garner vermuten. Selbst Big Bands, bei denen ja vierzehn bis achtzehn Individuen zusammen musizieren, haben identifizierbare Merkmale, durch die sie sich unterscheiden lassen. Am unorthodoxen Instrumentarium etwa war Stan Kentons Orchester auszumachen, am Four-Brothers-Sound die verschiedenen Herds von Woody Herman, an der sparsamen Klavierintroduktion vom ersten Moment an die Band von Count Basie.

Keith Jarrett besitzt eine ganze Reihe solcher Identifikationsmerkmale, die seinen persönlichen Stil bestimmen, seine Musik prägen, ihn herausheben aus der Anonymität des guten Pianistendurchschnitts. Solche Zeichen und Gesten sind allerdings nicht immer ohne Umschweife hörbar. Das hat damit zu tun, dass die wirklich großen Jazzmusiker eine eigene Form der Quadratur des Kreises beherrschen müssen: einen erkennbar individuellen Stil zu entwickeln und dennoch stets originell und überraschend zu sein. Man erkennt Keith Jarrett an seiner schier grenzenlosen Fähigkeit zur weitschweifigen Selbstinspiration, an einem faszinierend virtuoson Spiel, bei dem doch nie das Gefühl überwiegt, es gebe Noten, die besser nicht gespielt worden wären. Er besitzt einen ungemein modulationsfähigen Anschlag, ein untrügliches Ohr für die Mitspieler, die ihn inspirieren und die er inspiriert. Er kann hämmern wie ein Perkussionist und die Obertöne hervor-

zaubern wie ein Claude Debussy. Er vermag es wie Thelonious Monk, dem Instrument Töne zu entlocken, die man auf der Tastatur und im Korpus nicht vermutet. Immer wieder überraschend ist, wie er ein Stück beginnt, wie er es aufbaut, ob er das Werk als Impression vorüberhuschen lässt oder als feste Burg ins Gedächtnis eingraviert.

Alles, was man zur Charakterisierung über Keith Jarrett sagen kann, hat mit seiner Musik zu tun. Mit nichts sonst. Keith Jarrett ist Musiker, konzertierender, aktiver Musiker. Kein Theoretiker, kein Lehrer, kein Verfechter einer Schule, kein Autor musikalischer Weisheiten, kein Agitator oder Essayist. Seine Konzentration auf das Wesentliche, auf die Musik, ist eine absolute.

Sie korrespondiert mit der Beschränkung von Jarretts privatem Radius, der scheinbar im Gegensatz zu seiner globalen Ausstrahlung steht. Man könnte ihn in dieser Hinsicht – auch wenn es etwas abwegig wirken mag – mit Giacomo Puccini oder Giuseppe Verdi vergleichen. Verdis und Puccinis Musik hat die Welt erobert, die Künstler selbst aber blieben dem Landstrich und der Gegend treu, in die sie hineingeboren wurden, die raue Emilia-Romagna zwischen Roncole, Busseto und Sant'Agata für den einen, die liebliche Toskana in einem winzigen Dreieck zwischen Lucca, Torre del Lago und Viareggio für den anderen. Keith Jarrett ist ebenso erstaunlich bodenständig. Seit 1972 lebt er in einem Haus in New Jersey, das damals halb so alt war wie die Vereinigten Staaten. Es ist nur wenige Kilometer entfernt von seinem Geburtsort Allentown, an dem er seine Kindheit verbrachte. New York hat durchaus seine Anziehungskraft auf ihn ausgeübt – aber auf Dauer in dieser Stadt mit ihrem mörderischen Lebenskampf und ihrer nie erlöschenden Energie zu wohnen käme ihm wohl kaum mehr in den Sinn. Man darf vermuten, dass das für den in sich zurückgezogenen, sich selbst schützenden Keith Jarrett an je-

ner Eigenart New Yorks liegt, die John Steinbeck in seiner Erzählung *Geburt eines New Yorkers* so eindrucksvoll beschrieben hat: New York setze sich nicht in die Kleider, es gehe vielmehr in die Poren. Wer in dieser Stadt zu Hause sei, der sei für alle anderen Städte verloren. Und das bedeutet auch, einen Teil seiner Identität an eine Stadt zu verlieren.

Es gibt noch ein anderes Charakteristikum, an dem sich Jarretts Konzentration aufs Wesentliche und seine skrupulöse Zurückhaltung offenbaren. Er kann mittlerweile auf eine gut fünfzig Jahre währende Karriere zurückblicken. Wenn man aber die Musiker aufzählen soll, mit denen er zusammen auf der Bühne oder im Studio gestanden hat, dann bedarf es dazu keiner außergewöhnlichen Gedächtnisleistung. Verglichen mit der Menge an Mitspielern, die etwa Miles Davis in einer vergleichbaren Zeitspanne vorweisen konnte, ist es im Fall von Keith Jarrett bei einer überschaubaren Zahl geblieben. Zudem war Jarrett, bevor er Aufnahmen mit eigenen Gruppen machte, im Grunde nur Mitglied von drei Bands: von Art Blakeys Jazz Messengers, dem Charles Lloyd Quartet und dem offenen Ensemble von Miles Davis. Aber was waren das für Stationen auf dem Weg zur Selbstfindung!

Aus der Liste von Musikern, die mit Art Blakey gespielt haben, ließe sich mühelos ein repräsentatives Lexikon des Jazz machen: Horace Silver, Lee Morgan, Bobby Timmons, Kenny Dorham, Donald Byrd, Benny Golson, Freddie Hubbard, Chuck Mangione, Wynton und Branford Marsalis, Wayne Shorter, Johnny Griffin und eben auch Keith Jarrett – sie alle und vielleicht noch zweihundert weitere Musiker haben dem Schlagzeuger, der nie Noten lesen gelernt hat, auf die Finger geschaut und dabei mehr gelernt als auf jeder Akademie. Charles Lloyd war aus anderem Schrot und Korn, aber für Keith Jarrett ebenso wichtig, weil er hip war. Er war der erste Jazzmusiker, der von der immer stärker zur Rockmusik

tendierenden Jugend akzeptiert wurde. In der Flower-Power-Szene der sechziger Jahre hatte er einen großen Namen und trat mit seiner Band erfolgreich auf Popfestivals und in Rockmusikhallen auf.

Miles Davis schließlich ist mit Sicherheit einer der größten Anreger in der Geschichte des Jazz gewesen, und er hielt seine Bands stets für talentierte junge Jazzmusiker offen. Seine Musik gehe immer auf die nächste Generation zu, meinte der Bassist Dave Holland, mit dem Miles in einer entscheidenden Phase seiner Karriere, während der Entwicklung zum Rockjazz, zusammengespielt hat. Ob er ein Pionier oder ein musikalischer Revolutionär war, darüber wird man sich nicht so leicht verständigen können. Selbst bei der Veränderung vom expressiven Bebop zum intellektuelleren Cool Jazz haben andere – Gil Evans etwa – eine ebenso wichtige Rolle gespielt. Auch für die modale Spielweise oder den Rockjazz gibt es noch andere Musiker, die als Vorreiter gelten können. Aber in all den Stilrichtungen seit 1945, mit Ausnahme des Free Jazz, den er an sich vorüberrauschen ließ wie einen bösen Traum, hat Miles Davis Wegmarkierungen hinterlassen. Kaum wurde ein neuer Stil geboren, hatte er schon einen gewichtigen Beitrag dazu geleistet. Er war ein notorischer Frühklassiker, der mit seinem *Kind of Blue* ein Meisterwerk eingespielt hat, von dem Komponisten wie György Ligeti meinten, man müsse es den späten Streichquartetten von Beethoven oder Bachs *Kunst der Fuge* an die Seite stellen.

Die Bands von Miles sind als Seminare einer imaginären Jazzuniversität bezeichnet worden. Was aber wurde dort gelehrt, und was haben die Studenten gelernt? Stilistische Gemeinsamkeiten wird man bei den vielen Pianisten, die mit Miles gespielt haben, kaum ausfindig machen können. Vielleicht hilft zum Verständnis, was der Gitarrist Mike Stern einmal anmerkte: Das Schwierigste beim Gitarrespiel sei die