

JAZZKOLUMNE

Kendrick Scott Oracle

Die zwanghafte Forderung, dass der Jazz etwas grundlegend Neues, Epochales zu schaffen hat, steckt tief im Avantgarde-Denken des 20. Jahrhunderts, das längst in seinem Erneuerungsanspruch erstarrt ist. Aber weil sich gerade eine neue Generation Jazzmusiker von den Grenzen ihres Genres lossagt, wird sie von ihren Plattenfirmen eifrig mit Etiketten wie Nu Jazz oder Next Generation versehen. Der Schlagzeuger Kendrick Scott gehört zu diesem Kreis, der den Jazz mit neuer Relevanz versehen soll. Mit seiner Gruppe Oracle macht er eigentlich nichts Neues, aber was er macht, ist brillant genug. Auf „Conviction“ (Concord) schöpft er wie die meisten seiner Weggefährten aus der gesamten amerikanischen Musikgeschichte. Sein Quintett arbeitet neben Originalen Stücke von Herbie Hancock und dem Liedermacher Sufjan Stevens auf. Scott erzeugt dabei auf Becken und Snare einen flirrenden Basisrhythmus, der dem gesamten Album einen enorm dynamischen Swing verleiht. Darüber bringt die Band ihre Improvisationskraft mit einem soliden Sinn für melodische Strukturen ins Reine. Das bricht mit der alten Avantgarde vor allem deshalb, weil es selbst in den freien Momenten nicht verstört.

Next Collective

Das Next Collective ist ein Septett aus Musikern, die allesamt aus den Jazzlehrgängen der besten amerikanischen Universitäten und Konservatorien hervorgegangen sind und beeindruckende Resümées mit Engagements als Sidemen der jazzhistorischen A-Liga vorweisen können. Für ihr Album „Cover Art“ (Concord) mit dem Trompeter Christian Scott als virtuosem Gast haben sie das Credo des neueren Jazz, sich die jüngere Popgeschichte zu erarbeiten, allerdings zum Dogma gemacht. Da covern sie unter anderem Jay Z, Pearl Jam, Drake und Bon Iver. Die stilistische Bandbreite ihres Repertoires erschlagen die sieben Musiker mit einem penetranten Ehrgeiz, auch wirklich jede melodische und rhythmische Quelle in einen Jazz-Kontext zu pressen. Nun ist die intellektuelle Überhöhung des Pop ein Grundmotiv des Modern Jazz, seit Charlie Parker und Dizzy Gillespie Broadway-Schlager zerlegten. Das Next Collective quält sich jedoch über lange Strecken an Motiven ab, die viel zu sperrig oder in sich geschlossen sind, um sie weiterzuentwickeln. Sicher eignen sich Beats von Jay Z und Riffs von Pearl Jam nicht so gut für Höhenflüge wie das Great American Songbook. Aber man muss es ja auch nicht erzwingen.

Trio Elf

Die interessantesten rhythmischen Neuerungen des Pop kommen längst nicht mehr zwangsläufig aus Amerika. Was sich da in den letzten Jahren in Europa, Afrika und Lateinamerika entwickelte, ist so etwas wie eine neue Enzyklopädie der Beats. An die haben sich bislang nur wenige Jazzer getraut. Das bayerische Trio Elf gehört auf dem Gebiet zu den Pionieren. Wer sich das neue Live-Album „Amsterdam“ (enja) anhört, der erlebt ein Klaviertrio, das sich eine rhythmische Bandbreite erarbeitet hat, die jede noch so obskure Inspirationsquelle aus den Nischen der Clubgenres in einen stringenten Fluss bringt. Das Sperrige ist hier oft Stilmittel. Der Pianist Walter Lang übernimmt dabei oft die Rolle des Ankers, der die Ausbrüche des Schlagzeugers Gerwin Eisenhauer bündelt. Nur die elektronischen Experimente führen da hin und wieder in die Irre. Aber die kann man ja überspringen.

Detroit Jazz Composers

Das größte Problem jeder neuen Jazzgeneration bleiben die immer noch schier unerschöpflichen Kataloge. In diesen Wochen legt beispielsweise Soul Records „Hastings St. Jazz Experience“ von der Detroit Composers Ltd. neu auf. Das erschien 1976 auf einem der zahllosen Privatlabel, auf denen der Jazz Underground von Detroit veröffentlichte. Vor dem Hintergrund der bankrotten Stadt ist das Album nicht nur ein großartiger Soul-Jazz-Fund, sondern ein Zeitdokument. Was die Big Band aus Jazz- und Sessionmusikern da mit einem Chor aus Soulsängern und der Motown-Größe Kim Weston einspielte, lebt genau von der Aufbruchsstimmung, die im Kielwasser der Bürgerrechtsbewegung und egalitärer Wirtschaftswunderjahre der gesamten schwarzen Musik von Free bis Disco einen so unwiderstehlich euphorischen Unterton bescherte.

ANDRIAN KREYE

VON EVA-ELISABETH FISCHER

Es war der große Aufbruch in die Sommer, als sich die freie Tanz- und Theaterszene ihren Weg aus den Nischen in die Mitte der Kultur erkämpft hatte. Mit der neuen Bedeutung kamen auch die Festivals, die sich als experimentier- und risikofreudige Alternative zur Repräsentationskultur satter Bürger in teurer Abendtoilette verstanden. Das Herz ihrer Macher schlug politisch oft links. Und mit den neuen Festivals wanderte das Theater vom historischen Guckkasten ins Zelt auf der grünen Wiese oder in ehemalige Fabrikhallen, wo ein wenig zahlungskräftiges, dafür aber begeisterungsfähiges junges Publikum auf Bierbänken und Plastischalensitzen auf Überraschungen hoffte, die dann oft genug tatsächlich eintraten.

Längst haben sich diese Festivals etabliert. Impuls Tanz in Wien wird 30, Tanz im August in Berlin 25, aber das älteste und nach wie vor größte aller internationalen Tanzfestivals ist mit seiner 33. Ausgabe das Festival Montpellier Danse, seinerzeit die Antwort auf das damals körperlich noch ziemlich steife Festival d'Avignon. Was am Rande der Festivals von Edinburgh oder Avignon auf Entdeckung hoffte, rückte auf diesen neuen Festivals ins Zentrum. Geld für solche Kultur gab es in den Achtzigerjahren genug, und so kamen die großen Namen der amerikanischen Avantgarde: Martha Graham, Merce Cunningham, Alwyn Nicolais, Paul Taylor, gefolgt von den Heroen des Judson Church Movements Trisha Brown, Lucinda Childs, Meredith Monk oder Steve Paxton.

In jenen glücklichen Jahren erblühte in Europa das Tanztheater oft genug an städtischen Bühnen. Pina Bausch trat ihren Siegeszug um die Welt an. Jack Lang deklarierte in Frankreich den jungen Tanz zum Exportartikel und gründete, fernab von Paris, die Centres Choréographiques als nach wie vor beispielhafte Einrichtungen in der Provinz zur Kultivierung des zarten Pflanzchens zeitgenössischer Tanz, der alles sein konnte und wollte – nur nicht Ballett. Man lernte Dominique Bagouet, Mathilde Monnier, Maguy Marin, Angelin Preljocaj kennen. In Belgien entwickelte sich unterdessen eine Szene eigenwilliger Individualisten, die Europa im Sturm nahmen: Anne Teresa De Keersmaecker, Jan Fabre, Wim Vandekeybus, Jan Lauwers, Michel Laub, Alain Platel.

Mit den neuen Festivals wanderte das Theater vom Guckkasten auf die Wiese und in Fabrikhallen

All diese Namen bildeten (und bilden bis heute) das Mantra der Festivalveranstalter. Jenseits des schwerfälligen Gastspielbetriebs etablierter Häuser tourte ein Festivalzirkus, der auch Eintagsfliegen mit speziellen Festivalproduktionen hervorbrachte. Die Veranstalter mussten irgendwann einsehen, dass auch das größte Potenzial sich irgendwann erschöpft und die Möglichkeit, Festivals individuell voneinander abzugrenzen, zunehmend schwieriger, aber vielleicht auch überflüssig wurde. Man sah und sieht deshalb landauf, landab dieselben Künstler, allenfalls mit verschiedenen Produktionen, aber am liebsten doch mit dem neuesten Stück.

Die meisten Protagonisten des amerikanischen Modern Dance leben inzwischen nicht mehr. Die Stars des Post Modern Dance sind um die 70 und älter. Im Programm des Tanz im August in Berlin wirkten Trisha Brown und Steve Paxton schon wie eine Hommage an die Vergangenheit. Denn zu den großen Namen der Achtzigerjahre haben sich nur wenige neue hinzugesellt. Da stellt sich die Frage, ob sie künstlerisch wirklich so übermächtig sind, dass ihnen niemand die Stirn bieten kann, oder es zumindest nicht wagt. Über manche choreografischen Zentren in Frankreich herrschen seit nahezu 30 Jahren dieselben Choreografen, was demnächst eine Strukturreform dieser Zentren auch in Gestalt von Zeitverträgen für maximal zehn Jahre zur Folge haben wird.

Um den Reiz ihres Festivals dennoch zu erhalten, fahren die künstlerischen Leiter regelmäßig einkaufen oder buchen Neues von guten Bekannten auf Verdacht. Koproduktionen in einer global vernetzten Tanzgemeinschaft sind längst die Regel. Das hilft, die Produktionskosten zu senken und möglichst viele Aufführungsmöglichkeiten zu gewährleisten. Das Kunstenfestivaldearts in Brüssel zum Beispiel dient, ursprünglich dank der Spürnase seiner Erfinderin und Kuratorin Frie Leysen, nach wie vor als Garant dafür, auch Exotisches mit



Familiengeschichte in Bildern: Akram Khans „Desh“.

FOTO: RICHARD HAUGHTON

Aus den Nischen ins Licht

Die Avantgarde der Tanzfestivals hat sich etabliert. So ist ein Betrieb entstanden, der um sich selbst kreist – trotzdem entsteht hier Großes

Qualität zu finden. Und Sujets à vif, die Reife junger Tanz- und Performance-Kunst des Avignon-Festivals, ist eine ebenso kleine wie verlässliche Quelle für frisches Blut. Beide Orte bereist auch Jean-Paul Montanari, Leiter von Montpellier Danse, um sein Programm mit Neuem zu bereichern. Natürlich klagt auch er, der sich nicht scheut, unter Publikums magneten vielversprechende Unbekannte zu mischen, über die Stagnation der Szene.

Montpellier ist oftmals Ausgangspunkt ausgedehnter Festivaltourneen. Montanari hatte auch in diesem Jahr etliche Uraufführungen im Programm, die nach Wien und Berlin weiterzogen. Er teilt sich mit der Choreografin Mathilde Monnier dasselbe Haus, die Agora da la danse hinter den imposanten Mauern des Ursulinenklosters. Es beherbergt das Centre Choréogra-

phique wie auch das Festival de la Danse. Monnier brachte nun ein neues Stück zum Festival heraus, „Qu'est-ce qui nous arrive?“, das man schon mal blind für den 26. und 27. Juli zu Impuls Tanz nach Wien eingeladen hat, weil es als Gemeinsamkeitswerk der Choreografin mit einem Illustrator im Vorfeld zur kleinen Sensation hochgehuldet worden war. Es ist ein charmanter, auch ein wenig altmodischer Tanztheater-Comic für Laien, dekoriert mit simultan hingeworfenen Tänzerporträts von François Olislaeger, der bereits ein Buch über die Arbeit Monniers illustriert hat.

Montanari hasst Konzeptfestivals, will Kasse und Klasse, weshalb in seinem Programm stets aufeinanderprallt, was garantiert nicht zusammenpasst. Hier also harmlosestes Laientanztheater und einen

Das Allgemeingültige ergibt sich aus den Interviews der Reportage, etwa den Hoffnungen und Ängsten eines Familienvaters bezüglich der Zukunft seines Sohnes, einer Normalität, wie sie auch bei der exotisch erscheinenden Minderheit einer christlichen Täufer-Gemeinde gelebt wird. Oder auch im Leben von Gats Tänzern, Menschen wie du und ich, die auf der Bühne den Ausdruck nicht scheuen und sich dabei dennoch diskret zurücknehmen und das Alltägliche durch ihr Tanzen zum Artefakt sublimieren. Und: Wie beim Klavierspiel Glen Goulds ist auch bei Emanuel Gat nichts dem Zufall überlassen.

So bleiben die Festivals der inzwischen so etablierten Avantgarde ein Mittler. Zwischen den Welten des Tanzes, aber auch zwischen einer atemberaubenden Kunst und einem immer breiteren Publikum. Und bei Gat sogar zwischen den Künsten

Das große Weiß

Von gleißender Helle zu mythologischen Figurationen: Das Kölner Museum Ludwig zeigt die US-amerikanische Malerin Jo Baer

So viele Tode sind der Malerei im 20. Jahrhundert prophezeit worden. Da wundert es nicht, dass die Königsgattung auch von jener amerikanischen Strömung verstoßen werden sollte, die sich die Überwindung aller europäischen Traditionen auf die Fahnen geschrieben hatte: der Minimal Art. Für Donald Judd, den Vordenker dieser letzten großen Avantgarde der Abstraktion, galt es 1965 als ausgemacht, dass „Farbe auf einer ebenen Oberfläche“ passé sei. Warum? Weil sie nicht die Wirkungsmacht im Raum erzielen könne wie ein Objekt. Womit Donald Judd vor allem seine eigenen Objekte meinte. Das Beispiel seiner Kollegin Jo Baer hätte ihn eigentlich eines Besseren belehren können. Denn was als „fremd“, „knapp“, „intensiv“ oder auch „aggressiv“ zu gelten habe – Judds spezifische Gütesiegel für die neue Abstraktion –, hatte Baer gemalt. Es war dogmatische Verblendung, die ihre Kollegen die Malerei als überkommen erscheinen ließ.

Die 1929 in Seattle geborene Künstlerin war in den frühen Sechzigern ins Herz der von Männern dominierten New Yorker Minimal-Szene vorgedrungen. Äußerst reflektiert hatte Baer in dem angeblich verzopften Medium völlig neue Möglichkeiten auch für den Minimalismus erkundet: Die einfache Setzung im neutralen Galerieraum, der damit als Ganzer zu einem theatralischen Raum des Sehens wurde. Zu Recht wehrte sie sich 1967 denn auch in einem offenen Brief gegen die Attacken durch Donald Judd und Robert Morris, die sie naturgemäß auch auf ihr eigenes Œuvre bezog.

Jo Baers damalige Bilder könnten einfacher kaum sein. Die gesamte Leinwand ist homogen mit weißer Farbe bemalt. Keine Handschrift, keinerlei Gestik gibt sich dem Auge zu erkennen. Umrandet ist das Weiß allein von einem gemalten schwarzen Rahmen und einer daran sich anschmiegen-

den, schmalen farbigen Linie. Der Blick auf das große Weiß nimmt dieses Farbband allenfalls als Widerschein an der Peripherie wahr. Jo Baers Malerei leuchtet wie ungetrübte Spiegelungen einer gleißenden Helle. Makelloser geht es nicht, alles Begehren nach reiner Abstraktion ist in diesen Gemälden vollständig befriedigt.

Häufig ließ Baer solche Bilder als Diptychen auftreten, als eineiige Zwillinge, wie Augenpaare, die den Blick des Betrachters erwidern. „Wer es beim ersten Mal nicht verstanden hat, bekommt eine zweite Chance“, begründet die Malerin die Doppelung der Arbeiten. Ironisch natürlich, in der ihr eigenen Lakonie. Die Überzeugungskraft ihrer Malerei liegt nicht nur in ihrer Binnenstruktur. In kleinen Zeichnungen spielt Baer die Hängung ihrer puristischen Gemälde durch und sucht nach Opti-

1975 entsagt sie plötzlich und unwiderruflich der Abstraktion

onen, nicht nur das einzelne Bild kongenial an der Wand zu platzieren, sondern den Blick auf mehrere Arbeiten im Raum zu einem Bild zusammenzuführen. Die Ausstellung im Kölner Museum Ludwig könnte diesen Aspekt stärker zur Geltung bringen, vorteilhaft für Wechselstellungen ist der Korridor in der ersten Etage ohnehin nicht – bedauerlich angesichts eines Werks, das überhaupt zum ersten Mal in einem Museum hierzulande gewürdigt wird.

Bei all der Gedankenklarheit ihres frühen Werkes mag es überraschen, dass Baer eben dieses wiederholt naiv genannt hat. Naiv, so argumentiert Baer, jedenfalls in politischer Hinsicht, sei ihre Vorstellung gewesen, die Abstraktion könne so etwas wie einen Raum der Individualität in der Gesellschaft verkörpern. Nicht zuletzt die politischen Krisen in Amerika und auf der gan-

zen Welt hatten Jo Baer zu der Einsicht gebracht, dass sich Kunst dezidiert politisch begreifen müsse.

Nach einem lange herbeigesehten New Yorker Auftritt im Whitney Museum entsagt sie 1975 plötzlich und unwiderruflich der Abstraktion und favorisiert stattdessen eine von ihr ausufernde „radikale Figuration“. Nicht allein der ungegenständli-

chen Malerei, sondern auch dem Marktmo- loch New York kehrt Baer den Rücken, um sich in Irland, London und schließlich in Amsterdam niederzulassen, wo sie noch heute lebt.

Buchstäblich zu den Wurzeln der Menschheit will die Malerin in pastellfarbenen Bildern zurückgehen, Baer greift Motive der Höhlenmalerei auf und bringt

Abend später der hochdekorierte Tänzer-Choreograf Akram Khan mit seinem ebenso verzaubernden wie erschreckenden Solo „Desh“ (zu deutsch „Land“).

In dieser Produktion verschmilzt der 38-Jährige westlichen zeitgenössischen Tanz mit indischem Kathak. Gelungen, denn Khan setzt diesmal nicht auf den virtuellen Effekt, sondern deckt seine Brillanz auch inhaltlich. In „Desh“ verdichtet er die eigene, von den politischen Geschichten des Landes bestimmte Familiengeschichte zu poetischen, auch grausamen Bildern.

Ähnlich krasse Antipoden bilden Angelin Preljocaj und Emanuel Gat. Preljocaj gibt den Franzosen, was sie lieben: hoh Ballett in opulenter Kulisse, reichlich Erotik. So auch bei „Les Nuits“, einer schwülen, ganz auf Unterleibsgymnastik konzentrierten Nummernrevue, inspiriert von 1001 Nacht, die genauso gut im Cabaret Lido getanzt werden könnte. Die Produktion wurde – man staunt – für die kommende Spielzeit vom Berliner Staatsballett eingekauft.

Bei „Les Nuits“ waren alle 2000 Plätze

In Montpellier prallen Laien und Virtuosen aufeinander, banale Erotik und höchste Kunst

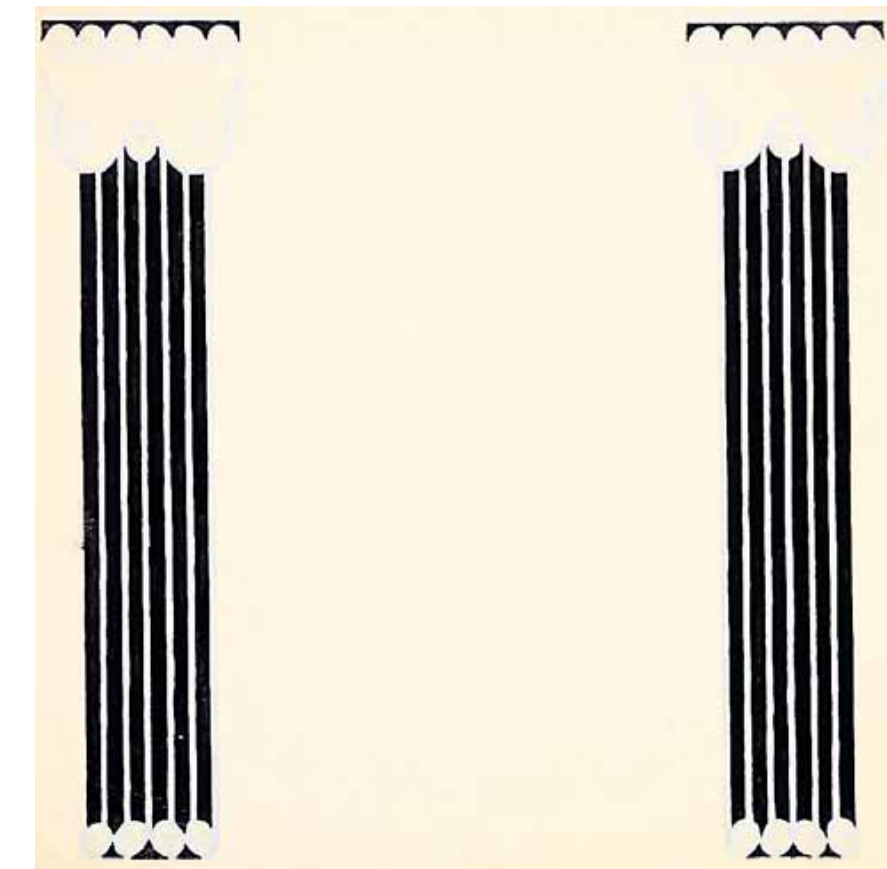
des Théâtre Berlioz in Montpellier verkauft. Bei der Uraufführung von Emanuel Gats „Goldlandbergs“ am selben Ort bleiben die Ränge leer. Der gebürtige Israeli betreibt das Tanzhaus in Istres nahe Marseille und gehört zu den eigenwilligsten Choreografen des vergangenen Jahrzehnts. Goulds Einspielungen von Johann Sebastian Bachs „Goldberg-Variationen“ koppelt er mit einer Rundfunkreportage, die Gould in den Fünfzigerjahren in einem Mennonitendorf im Norden Kanadas aufnahm.

Richtig interessant wird diese Choreografie in Zusammenhang mit der Fotoinstallation „It's People, How Abstract Can It Get?“ in einer Seitenkapelle des Ursulinenklosters mit dem identischen Off-Ton dieser Reportage. Die extrem vergrößerten Fotos, die Gat von seinen Tänzern während der Proben aufnahm, wirken in ihrer enormen Tiefenschärfe, mit der Bedeutung des Ortes assoziiert und ins nachtschwarze Dunkel projiziert, wie nachgestellte, höchst plastische Repliken alter Meister.

Gat spielt in dieser Installation mit der christlichen Ikonografie, während bei „The Goldlandbergs“, ähnlich genial in seinen Licht-Dunkel-Effekten auf schwarz ausgeschlagener Bühne, der Mensch als Individuum mit seinen ähnlichen Wünschen und Bedürfnissen im Mittelpunkt steht. Das Individuelle suchen und finden Gats barfußige Tänzer und Tänzerinnen in ihrer persönlichen rhythmischen Akzentuierung und tänzerischen Ausgestaltung von Bachs Musik.

Das Allgemeingültige ergibt sich aus den Interviews der Reportage, etwa den Hoffnungen und Ängsten eines Familienvaters bezüglich der Zukunft seines Sohnes, einer Normalität, wie sie auch bei der exotisch erscheinenden Minderheit einer christlichen Täufer-Gemeinde gelebt wird. Oder auch im Leben von Gats Tänzern, Menschen wie du und ich, die auf der Bühne den Ausdruck nicht scheuen und sich dabei dennoch diskret zurücknehmen und das Alltägliche durch ihr Tanzen zum Artefakt sublimieren. Und: Wie beim Klavierspiel Glen Goulds ist auch bei Emanuel Gat nichts dem Zufall überlassen.

So bleiben die Festivals der inzwischen so etablierten Avantgarde ein Mittler. Zwischen den Welten des Tanzes, aber auch zwischen einer atemberaubenden Kunst und einem immer breiteren Publikum. Und bei Gat sogar zwischen den Künsten



Klare Gedanken: Eine unbettelte Gouache (1961).

RHEINISCHES BILDARCHIV/MUSEUM LUDWIG