
Dave Gisler über die kollektive Kunstform Jazz



A Collective Improvisation

BD: Als was verstehst du dich und wozu zählst du dich? Bist du einverstanden mit der Bezeichnung Jazz Musiker?

DG: Absolut. Ich bezeichne mich als Jazz Musiker.

BD: Gibt es nicht auch Vorurteile, gegen die du dich wehren musst? Die Banken benutzen den Jazz als ein weltliches Prestigeobjekt um zu beweisen, wie hautnah ihr Engagement sich am Puls des Lebens befindet.

DG: Nein, das stört mich nicht. Ich habe aber gemerkt, dass gerade in der Schweiz der Jazz bei den Jungen nicht so als hip gilt, verglichen mit der USA, wo Jazz zur Tradition gehört und akzeptiert ist. Aber ich unterrichte auch und merke trotzdem, dass ich die Fortgeschrittenen langsam für diese Musik begeistern kann. Es wird aber überhaupt nicht gefördert. Aber mehr und mehr doch. Gerade durch die jungen Jazz-Schulabgänger, die nun zu unterrichten beginnen. Von daher bin ich gespannt, wie das in 20 Jahren oder so aussehen wird. Das könnte das Ansehen von Jazz schon verändern. Jetzt denken die Leute meist, dass das eine etwas komische Musik ist.

BD: Bekommt Jazz mehr ein Ansehen unter Musiker oder ganz allgemein?

DG: Unter Musikern hat sich vieles geändert, insofern dass die Jazz-Ausbildungen den gleichen Stellenwert bekommen haben, wie die der klassischen Musik. Und das respektieren die Klassiker. So nehme ich es jedenfalls wahr, wenn ich mit jungen klassischen Musikern abhängen. Da gibt es viel gegenseitigen Respekt.

BD: Wie siehst du die Rolle deines Instruments? Bei einem Fernsehkonzert mit dem Bill Evans Trio im Jahr 1965 wird der junge Bassist Scott La Faro folgendermassen angekündigt: Seit man den Bass wie eine Gitarre spielt, hört sich die Gitarre wie ein Maschinenpistole an. Damit ist wohl, neben der Emanzipation des Basses, Jimi Hendrix gemeint. Der Vergleich von Maschinengewehr und Gitarre hat schon mehr oder weniger etwas evidentes, wie auch alle andere Metaphern Richtung Onanie oder Gewalt. Man spricht von einem «mörder Solo», von «abdrücken», «abgehen»

usw. Du hast mir auch erzählt, dass du Ego Shooters spielst und du bist ein Verehrer von Hendrix. Teilst Du diese Erfahrung einer solchen orgiastischen Verschmelzung zwischen Sexualität, Spiritualität und Gewalt in der Musik? Oder findest du das auch problematisch?

DG: Eine Verschmelzung zwischen Sexualität, Spiritualität und Gewalt? Das finde ich interessant... Irgendwie passt das auch zu meinem Spiel.

BD: Aber es ist ja auch ein Mythos, der die E-Gitarre verkörpert, oder?

DG: Ja, aber Spiritualität und Gewalt ist ein harter Gegensatz, der mich anspricht. Andere würden es vielleicht einfach als Energie bezeichnen. Ich mag es, wenn die Musik diese Richtung annimmt. Aber natürlich nicht nur. Eine gewisse Art von Spiritualität kann ich nicht erklären. Ich bin auch nicht religiös oder meditiere nicht, aber ich mag es beim Spielen, auf eine gewisse Art einzutauchen und zwar so tief wie nur möglich, denn mein Ziel ist, dass ich eigentlich nicht mehr weiss, was ich mache. Ich versuche abzuschalten, damit wirklich etwas passiert.

BD: Auch zum Preis, dass du die Form verlierst?

DG: Ja, klar. Das passiert immer wieder. Aber das passiert meistens dann, wenn ich dies auch will und ich bewusst diesen Weg wähle, weil dann alles an einen völlig anderen Ort hingehen kann. Natürlich kann es auch überall hingehen, wenn man in der Form bleibt. Aber es hat eine andere Wirkung, wenn jemand von der Band das macht, weil es vielleicht ganz unerwartet geschieht. Das merkt man dann natürlich sofort und wenn man will, kann man auf diesen Zug aufspringen. Das führt immer zu unerwarteten und spannenden Sachen. Ich mache das sehr gern. Meistens bewusst, aber manchmal passiert es auch einfach.

BD: Du sprichst einen Begriff von Freiheit an, der zum Free Jazz geführt hat. Diese Bezeichnung wurde von Ornette Colemans konzeptueller Platte im Jahr 1961 mit dem Titel: «Free Jazz: A Collective Improvisation» übernommen. Auf dieser Aufnahme improvisieren zwei Jazz-Combos, sozusagen zwei geschlossene Systeme, gleichzeitig miteinander. Mit Free war also von Anfang an eine geteilte Freiheit gemeint. Bill Evans hat gesagt, Jazz ist einfach nur eine neue Bezeichnung für die Kunst spontan Musik zu kreieren. Was bedeutet es für dich mit anderen Freiheit zu kreieren?

DG: Das ist eine gute Frage, weil ich oft auch den Eindruck habe, dass Free Jazz Musiker manchmal schon sehr dogmatisch sein können innerhalb ihrem Verständnis vom freien Spiel. Ich finde es aber spannend, wenn wirklich alles

möglich wird, z.B. auch ein Rock-Groove. Obwohl ich gerne frei spiele, übe ich dies nicht im Speziellen. Für mich hat kollektives Improvisieren sehr viel mit Zuhören zu tun. Für mich bedeutet freie Improvisation immer kollektive Improvisation. Es ist logisch, dass man dazu zuhören muss. Aber man kann auch extra nicht auf die anderen eingehen, indem man gegen die anderen anspielt oder sogar ganz bewusst stört. Damit kann man Spannungsfelder erzeugen, was ich gerne anwende. Aber es kann auch heikel sein, wenn gerade jemand ein schönes Solo spielt, dass es dann nicht in eine Schlägerei ausartet. (lachen) Es kommt darauf an, was die Bezeichnung «Free Jazz» definieren soll. Normalerweise brauche ich das Wort nicht mehr. Ich spreche dann eher von «experimenteller Musik». Im Volksmund gilt Free Jazz als schwarzer Peter. Der Begriff kennt zwar jedermann, aber trotzdem scheint es der absolute Graus für alle zu sein. Free Jazz ist extrem negativ belastet. Wenn ich sage, ich spiele Jazz, dann höre ich oft: «Hm, ja, okay, aber Free Jazz mag ich gar nicht!» Vielleicht benütze ich daher nicht mehr das Wort «Free Jazz». Wenn ich aber sage, ich spiele experimentelle Musik, dann ist das nicht so ein beflecktes Wort, so dass es viel besser ankommt (lachen). Das kann dazu führen, dass dann sogar jemand mal an ein solches Konzert kommt. Auch in den Programmen spricht kaum jemand noch von «Free Jazz».

«

BD: Wie zeigt sich die Aktualität dieser Musik gegenüber von elektronischer Musik? Die elektronische Musik verkörpert für viele etwas progressives, weil sie versucht die herkömmliche Kategorien und Identitäten zu dekonstruieren. Gewisse elektronische Musik behauptet von sich queer oder konzeptuell zu sein. Andererseits hat die elektronische Musik auch einen Ursprung bei George Russell. Bis heute hält der Dialog zwischen Jazz und elektronischer Musik an oder die Kategorisierungen werden als eine reine Willkür seitens der Musikindustrie angesehen. Abbey Lincoln hat gesagt: «A lot of musicians on the scene now think they're playing jazz. But there's no such thing, really.»

DG: Ja, das ist natürlich eine schwierige Frage, was ist Jazz? (lachen) Es gibt ganz viele verschiedene Arten von Jazz. Und dieses Stereotypen-Ding ist genau das, was ich meinte, was eben ganz viele Junge nicht cool finden. Aber viele kennen sich auch überhaupt nicht aus.

BD: Dein Spiel bewegt sich stark jenseits von stilistischen Normen. Es scheint sich eher aus den jeweiligen musikalischen Situationen zu entwickeln. Bei dir gibt es kaum etwas, was sich plakativ nach Jazz anhört. Ich muss bei dir nicht an einen

Jazz-Gitarristen denken.

DG: Danke! Vielen Dank! (lachen) Vielleicht liegt es an der Art und Weise, wie ich versuche in die Musik einzutauchen? Vielleicht macht das einen Unterschied.

BD: Bei einigen Sachen benutzt du nur das Effektboard ohne Gitarre. Hier scheinst du die Rolle eines Instrumentalisten zu verlassen. Ist das eine mögliche Anknüpfung an elektronische Musik?

DG: Ich kenne mich leider schlecht aus in elektronischer Musik. Ehrlich gesagt, sehr schlecht. Ich muss leider sagen, dass ich mich diesbezüglich sehr wenig weiterbilde, was so läuft. (lachen) Erstens liegt es daran, dass ich irgendwie nicht so den Drang danach habe. Zweitens findet ich es auch gut, dass ich nicht zu viel weiss und etwas naiv zu Werke gehe und ich nicht alles kenne, was es so gibt. Ich finde es extrem schwierig, wenn man alles weiss. Ich habe den naiven Drang etwas Neues zu kreieren, etwas, was zumindest für mich neu ist. Und das geht umso besser, je weniger ich weiss. (lachen) Und wenn ich mit meinen Effektpedalen abspace, wüsste ich nicht, was ich machen würde, wenn ich mich in elektronischer Musik auskennen würde. Wahrscheinlich ist es dort ähnlich wie im Jazz, dass eigentlich alles schon einmal geschehen ist. Es ist aber überhaupt nicht so, dass mich diese Musik nicht interessiert. Ganz im Gegenteil! Wenn es eine gewisse Qualität hat, finde ich diese Musik natürlich sehr geil. Auf jeden Fall arbeite ich gerne mit vielen Effekten. Ich fühle mich nämlich im traditionellen Jazz, oder wie man das sonst nennen könnte, genauso zu Hause, wie im experimentellen, elektronischen Zeugs.

BD: Im Jazz versucht man in letzter Zeit nicht nur wieder sich vermehrt auf populärere Stilrichtungen zu beziehen, sondern sich auch den Musikclip als Distributionsmittel anzueignen. Ein Videoclip von Karriem Riggins zeigt aber noch etwas mehr. Der Clip «Summer Madness» zeigt ganz schemenhaft die geltende Geschlechter- und Arbeitsteilung in der Musik. Während zu sehen ist, wie Karriem seine Drums im Club aufstellt, mikrophoniert und die Kabel verlegt, zeigt eine andere Einstellung einen Point-of-View-Shot einer attraktiven, jungen Frau, wie sie neue Kleider aus einer Einkaufsstüte bereit legt, sich duscht, sich mit ihrer Freundin bei einem Glas Wein amüsiert und schliesslich wie sie zusammen in einem angesagten Kleinwagen ans Konzert von Karriem fahren, um zu feiern. Während elektronische Musik oder Punk auf Normierungen mit alternativer und queerer Ästhetik reagiert, scheint dieser Clip nur alle Klischees zu bestätigen. Möglicherweise handelt es sich aber auch um eine subtilere Kritik, die erst auf den zweiten Blick sichtbar wird. Wie erlebst du diese Teilung zwischen Musiker/Männlich und Konsument/Weiblich? Oder anders gefragt, suchst du auch nach Möglichkeiten

jenseits von konzertanten Dispositiven?

DG: Also grundsätzlich spiele ich sehr gerne vor Publikum. Das hat für mich eine andere Art von Qualität. Bei Proben oder Jams komme ich oft beim Spielen nicht an diesen Punkt, wie vor einem Publikum. Es gibt da eine zusätzliche Kraft und ich behaupte sogar, das ich es spüre, ob das Publikum mir freundlich gesinnt ist oder nicht, ohne es anzuschauen. Umso schwieriger ist es für mich, vor einem Publikum zu spielen, wenn ich spüre, dass ich dort fehl am Platz bin. Was ich aber auch mag, aber etwas ganz anderes ist, ist die Jazzclub Atmosphäre, wo gejammt wird, die Leute rauchen und Party machen. Das ist dann jeweils ein anderer Film. Dann ist es eher wie eine grosse Familie, die einfach Party macht. Das finde ich super.

BD: Du bist sowieso ein leidenschaftlicher Jam-Session Gänger - nicht nur in Zürich, oder?

DG: Das stimmt. Wenn ich irgendwo in einer Stadt bin, dann schaue ich, ob irgendwo ein Jam stattfindet und gehe vorbei. Und wenn man Glück hat, kann es sehr cool werden. Aber meistens ist es auch scheisse. (lachen) Also einfach die Situation dort. Weil es meist ein mega Getue und ein Macho Ding ist. Und es nur darum geht, möglichst sein ganzes Können zu demonstrieren. Das ist schrecklich. Andererseits finde ich solche Sachen auch amüsant. Es kommt also sehr darauf an.

BD: Ich kann mich erinnern, wo du mit einer E-Bassistin gejammt hast, die ich nur an diesem Abend gesehen habe. Sie hat etwas nicht näher Definiertes, Ungerades vorgegeben. Ich glaube, Jonas war an den Drums. In solchen Situation begibst du dich sehr gerne, oder?

DG: Ja, ich kann mich daran schwach erinnern. Aber ich weiss nicht mehr, was wir gespielt haben. Es war, glaub ich, total frei. Freie Improvisation finde ich am spannendsten. Wenn es funktioniert, auch zum Zuhören. Ich finde das am Geilsten.

Legacy

BD: Spielst du «All of You» von Cole Porter? Das Stück entstammt aus dem musical film «Silk Stockings» aus dem Jahr 1957 von Rouben Mamoulian. Der Film ist eine Art amerikanische Propaganda gegen den Sowjet-Kommunismus. Fred Astaire in der Rolle des Filmproduzenten Steve Canfield versucht in Paris die spröde positivistisch und pragmatisch denkende kommunistische Geheimagentin Nina Yaschenko mit Musik zu verführen, damit sie den amerikanischen Traum als

die wahre Freiheit erkennt und von ihrer Mission ablässt, den russischen Komponisten Pjotr Iljitsch Boroff zurückzuholen. Natürlich werden dabei alle Klischees des Sowjet Kommunismus hochstilisiert und ins Lächerliche gezogen. Mir scheint aber, als Miles Davis und Bill Evans «All of You» in ihr Repertoire übernahmen, dabei den ideologischen und politischen Hintergrund neutralisiert und die Musik von ihrem instrumentalisierten Zweck befreit haben. «All of You» wurde zu einem harmonischen und rhythmischen Experimentierfeld für Herbie Hancock, Ron Carter und Tony Williams. Es ging plötzlich nicht mehr um den Kampf zwischen Ost und West, sondern um etwas immanent Politisches in der Musik. Es war die Suche nach einer Synthese zwischen Freiheit und Kollektivität, Syntax, Form und Aussen, die jeden Abend eine neue Herausforderungen für das Miles Davis Quintett wurde. Es ist ein bisschen so, als ob sich Miles Davis gesagt hätte, wenn «Silk Stockings» ein musical film über musical film ist, wieso soll es dann auch nicht in der Musik um nichts anderes als um Musik gehen? Heute sind die Hintergründe und Bedeutungen von solchen Statements, die mit Standards gemacht wurden, etwas in Vergessenheit geraten. Welches ist dein Zugang zu Standards?

DG: Das ist eine gute Frage. Ich glaube, was der Ursprung der verschiedenen Standards betrifft, bin ich sehr schlecht informiert, wie auch in diesem Fall. Ich vergesse meistens sogar den Titel. (lachen) Ich lerne sie auswendig, aber dann auf der Bühne, weiss ich meist nicht mal mehr, wie sie heissen. Das heisst, eigentlich habe ich überhaupt keinen Bezug mehr zum Ursprung eines Standards. Ich weiss vielleicht noch am ehesten, wer das Stück geschrieben hat. Aber von welcher Broadway Show es ist oder gar wie die Story geht, habe ich keine Ahnung. Das wäre vielleicht mal etwas, was ich aufarbeiten könnte. Aber schlussendlich ist es für mich einfach ein Stück Musik - eine Plattform -, um etwas zu kreieren. Ich glaube nicht, dass es zwingend ist, den Hintergrund dafür zu wissen. Wenn ich z.B. ein Stück selber komponiere, dann habe ich es halt einfach so geschrieben und das muss dann nicht sein, weil meine Freundin mich verlassen hat oder sonst was... Ich habe es einfach so und so notiert. So behandle ich das.

BD: Hast du zu gewissen Standards ein spezielles Verhältnis?

DG: Ich habe sicher ein paar Lieblinge, aber rein musikalisch. Ich habe sehr gern Kompositionen von Monk. Er ist fast so etwas wie mein Favorit. Aber natürlich auch Cole Porter. Hauptsächlich die zwei. Aber schlussendlich kenne ich kaum einen Song, der mir nicht gefällt, mit ganz wenigen Ausnahmen. Und wenn, dann sind sie verknüpft mit ganz schlechten Erinnerungen. (lachen) Z.B. aus Jazz-Schul-Workshops. Aber das sind wahrscheinlich nur zwei oder einer. Ich denke, man kann aus jedem Song etwas machen.

BD: Du spielst auch Bach, oder? Und andere Kompositionen von Toten. Einige unsterbliche Tote haben wir nun schon genannt. Mir scheint, dass der Respekt, die Liebe, die Freundschaft, der Tribut zu den Toten unter Musiker immer auch etwas eine spirituelle Dimension hat. In der griechischen Mythologie trauern die Musikgötter Pan und Orpheus um geliebte Verstorbene. Im Mai ist Mulgrew Miller überraschend an einem Schlaganfall gestorben, was viele betroffen gemacht hat. Er war für viele ein Träger der Botschaft, um was es in dieser Musik geht, nämlich gemeinsam zu spielen, zu lernen und lehren, aber auch um Spiritualität, Liebe, Loyalität, Unterstützung, Freundschaft usw. Mulgrew hat dies auf eine liebevolle Art verkörpert. Als in den 90ern Miles gestorben ist, gab es unzählige Tribute in Form von CDs. Gewisse Aussagen von toten Musikern begleiten uns das ganze Leben und lassen einem immer wieder auf eine neue Weise darüber nachdenken, um was es in der Musik geht. Auf der anderen Seite haben diese Leute aber auch ein Vermächtnis hinterlassen, das unberührbar oder unerreichbar scheint. Trotzdem messen wir, was wir tun ständig an ihnen. Welche Toten leben in dir weiter?

DG: Ich glaube, ich habe kaum Beziehungen zu Toten. (lachen) Aber Ja und Nein... denn es kommt für mich eigentlich in diesem Zusammenhang gar nicht darauf an, ob ein Musiker lebt oder tot ist. Es gibt ein paar unglaubliche Legenden von Musikern, die extrem inspirierend sind, egal ob man sie nur noch auf Aufnahmen hören kann, weil sie jetzt tot sind oder ob man sie noch live an Konzerten hören kann. Es gibt auch junge Leute, die mich inspirieren. Von daher macht es für mich keinen Unterschied, ob jemand tot ist oder nicht. (lachen) Coltrane ist eine riesige Inspiration für mich - immer noch. Ich höre mir seine Musik sehr viel an und beschäftige mich mit ihr. Aber er könnte auch noch leben, das würde für mich keinen Unterschied machen.

BD: Coltrane ist ein nahezu unerreichbares musikalisches Genie. Wie gehst du mit dieser Art von Unerreichbarkeit um? Zermürbt dich das auch?

DG: Im Gegenteil, ich finde es sehr inspirierend. Aber mir fällt ein, was ein Freund von mir kürzlich gesagt hat. Es ist eine verdammt heikle Aussage von ihm, darum nenne ich ihn hier nur als ein Freund. Er sagte, er fände Coltrane so gut, weil er trotz allem nicht so wahnsinnig perfekt wäre. Er wäre nämlich gar nicht unbedingt so wahnsinnig begabt gewesen. Er hatte einfach wahnsinnig viel geübt. Das ist logisch. Aber auf eine Weise bin ich damit nicht einverstanden. Er hatte nämlich ausserordentliche und neue Sachen kreiert und den Jazz entscheidend weiterentwickelt. Aber ich weiss, was er damit meinte, denn ich finde, sein Spiel weist schon in ganz vielen Details extrem viele Ecken und Kanten auf. Das finde ich glaub auch so geil daran. Ich erinnere mich noch, als ich das erste Mal seinen Sound gehört habe. Es hat mir zuerst überhaupt nicht gefallen. Es war mir zu

unschön. Okay, es war vielleicht nicht gerade «Ballads», sondern so Vollgas-Zeugs des Quartetts. Das muss man schon erst mal auf sich einwirken lassen, um da reinzukommen. Nicht jeder, der dies das erste Mal hört, findet Wau! welch ein schöner Sound!

BD: Ja, das stimmt schon. Bei den ersten Aufnahmen mit Miles wirkt er im Verhältnis zu den damals angesagten Tenor-Saxophonisten eher etwas spröde und ungelent. Er galt zunächst nicht mal als sonderlich hip. Aber im Nachhinein muss man sagen, dass sich schon damals etwas öffnete, dass da schon unglaublich viel Musik drin steckte und so viel Schönheit darin zu finden ist.

DG: Ja, genau, das finde ich auch... Mir fällt es schwer das Ganze in Worte zu fassen, was ich gerade sagen möchte, merke ich.

BD: Was lernst du, wenn du Coltrane hörst?

DG: Vieles allein durchs Hören. Das ist für mich sehr inspirierend und manchmal kann ich mich in diesen Vibe einfühlen, wenn ich spiele. Zwar transkribiere und analysiere ich seine Solos und spiele sie teilweise nach, aber das ist auch heikel, denn je mehr ich das mache, desto mehr beeinflusst es mich, auch ganz unbewusst, indem ich das Zeug dann beginne zu spielen. Darum versuche ich mich auch hier nicht allzu viel damit zu befassen. Monk ist auch jemand den ich sehr viel höre. Aber ich habe noch nie ein Solo von ihm rausgehört. Ich bin vor allem ein grosser Fan von seinen Kompositionen.

BD: Unglaubliche Kompositionen!

DG: Ja, das stimmt. Damals, als das total neu war, war das total abgefahren und es hat niemand gecheckt, was da eigentlich abgeht. Coltrane war auch ein riesen Fan von ihm. Es gibt ein paar verdammt geile Bootlegs mit den beiden. Z.B. Live at the Five Spot.

BD: Ja, der Wahnsinn! Nur mit einem einfachen Mono-Recorder aufgenommen... von Coltranes damaliger Frau.

DG: Der Wahnsinn!

(Schweigen)

«...that real contact with an audience...»*

BD: Der Jazz wird vor allem auch in Europa als künstlerische Ausdrucksform gehandelt, wo Musiker durch Spiellust und Experimentierfreude ausgezeichnet werden. Die Musik wird als ein Ereignis verkauft. Immer soll eine einzigartige Originalität bewiesen werden, die sich irgendwo zwischen Spontanität, Konzept, Interaktion und Herkunft zu entfalten verspricht. Es sieht etwas aus, als ob durch die Krise der Musikindustrie, die die Musiker zwingt, aktiv ihr eigenes Marketing zu betreiben, auch eine gewisse Widerständigkeit gegen Verwertungslogiken verloren geht. Miles Davis hat bewusst auf Texte auf Plattencover verzichtet, weil er meinte, die Musik spricht für sich alleine oder gar nicht. Charles Mingus versuchte politische Botschaften über Plattenhüllen zu transportieren. John Coltrane hat sich auf Love Supreme für ein Gebet entschieden. Thelonious Monk verwirrte die Interviewer ganz gezielt, um sich dem Zugriff der Kritiker zu entziehen. Alle diese Leute gelten aber als Helden, weil sie eine Hoffnung verkörpern, dass etwas jenseits der ökonomischen Verwertbarkeit von Musik relevant ist und bleibt. Hätten wir diese Hoffnung nicht, wäre diese Musik irgendwie auch sinnlos, oder? Du bist einer der wenigen Musiker, der keine persönliche Webseite betreibt und Presse Fotos zur Verfügung stellt. Ist das auch ein Art Entzug von einer gewissen Norm, die sich durchs Internet etabliert hat? Andererseits gibt es ein äusserst lustiges, ganz kurzes Youtube Video in Form eines Selbstinterviews mit Florian über eure Band «Weird Beard». (lachen)

DG: Dazu muss ich erst mal sagen, dass ich das Privileg habe, in vielen Bands als Side-Man zu spielen und von daher muss ich wenig Werbung für mich selbst machen. Kurz gesagt, das läuft einfach und ich lebe als Musiker so. Und ich habe auch keine eigene Band, wo ich etwas in dieser Richtung machen muss. Darum ist es, ehrlich gesagt, einfach Faulheit. Aber ich habe sogar schon eine Domain reserviert. Von daher gibt es schon die Idee mal eine eigene Homepage zu machen. Das wird früher oder später kommen. Es ist also nicht so ein ideologisches Ding, dass ich mich als Untergrundkämpfer sehen würde, der das Scheisse finden würde oder so. Ich bin aber auch kein grosser Fan von diesem Marketing-Zeugs. Auch was Videos anbelangt. Ich sehe, dass es ein grosser Vorteil ist, wenn du ein Video an die Veranstalter schicken kannst. Dass man aber je besser die Aufmachung ist, desto mehr Chancen hat, finde ich natürlich scheisse. Aber es ist einfach so. Das ist irgendwie auch einfach nur logisch. Ausser du bist ein Musiker mit Weltformat, ein Star oder so. Aber auch dann muss man es umso mehr machen, um Präsenz zu zeigen. Wenn ich jetzt ein Band selber hätte, würde ich alles genauso machen.

BD: Also du würdest neben Youtube-Videos auch Texte bereitstellen, wie sich das eben etabliert hat, die deine Musik metaphorreich und mit literarischen Ambitionen

beschreibt?

DG: (lacht) Schwierige Frage. Ich habe bis jetzt einfach noch nie darüber nachdenken müssen. Ich weiss es nicht. Ich würde das wahrscheinlich schon so machen, denn was bleibt schon anderes übrig? Ich würde ein Homepage machen, ein schreckliches Video auf Youtube stellen und einen metaphernreichen Text von jemandem schreiben lassen. (lachen) Ich habe wirklich noch nie genau darüber nachgedacht, weil ich einfach genug zum Spielen komme. Mit NoReduce haben wir das auch so machen müssen, weil es einfach notwendig ist. Andererseits gehe ich schon gerne auch auf Homepages, um mich über Gigs zu informieren oder schaue auf Youtube nach, wenn ich einen Namen entdeckt habe.

BD: Bird, Monk und viele andere bis zu Steve Coleman haben immer wieder betont, dass es beim Improvisieren darum geht, eine Geschichte zu erzählen. Aber sie meinten damit nicht einfach bildlich, in einem metaphorischen Sinn, Worte mit Musik auszudrücken. Monk hat seine Mitmusiker beim Improvisieren angeleitet, der Melodie zu folgen, d.h. das Stück zu spielen. Mir scheint, dass z.B. Monk damit aber auch ausdrücken wollte, dass es zwischen Improvisation und Komposition einen dekonstruktivistischen Moment gibt. Etwas Ausgeschriebenes zu spielen hat ein klein bisschen auch immer einen improvisierten Moment, wie eine Improvisation immer auch einen kompositorischen Moment hat.

DG: Ich glaube, es ist genauso, wie du sagst. Die Grundlage ist, wenn eine Melodie vorhanden ist, dass man die umspielt oder mit ihr spielt. Ich denke, das ist die oldschool Herangehensweise. Ich spüre zwar, was Monk damit meinte, aber ich finde es schwierig, das zu umschreiben.

BD: Versuchst du ein Solo dramaturgisch zu strukturieren?

DG: Nein, das geschieht eher unbewusst, dass z.B. der Peak erst im letzten Chorus ist. Es ist dann einfach meist so... (lachen). Aber es wäre eine gute Sache, das zu üben, was ich leider nie mache. Ich glaube, das ist eine gewisse Erfahrungssache, die sich ergibt, wenn man viel spielt und dass man ein Gefühl dafür bekommt, wohin ein Solo gehen soll. Aber manchmal spiele ich in Gedanken für gewisse Personen. Das kommt selten vor, aber z.B. bei Balladen. Was hingegen nicht so gut funktioniert, ist, wenn ich versuche, wie jemand anders zu spielen oder denke, ich würde jetzt gerne so spielen, wie dieser oder jener. Das wird dann meist Scheisse. (lachen) Aber für jemanden spielen, das funktioniert gut.

BD: Betty Carter und Art Blakey sprachen von einer Verantwortung für die Leute zu spielen, eine gute Show zu machen und John Coltrane betonte die Wichtigkeit des

Kontakts zum Publikum. Das bedingt auch ein Zuhören, also das Teilen von Musik zwischen Musiker und Zuhörer. Also dass man nicht für sich allein spielt.

DG: Das finde ich auch sehr wichtig. Ich merke, wie ich mehr und mehr diese Qualität anerkenne, z.B. gute Ansagen des Bandleaders. Früher war ich eher der Ansicht, dass ich einfach Musik mache. Wenn es jemandem gefällt, dann gut, wenn nicht, dann eben nicht. Ich finde es aber gut, dem Publikum einen Einstieg in die Musik zu erleichtern, weil es manchmal schon sehr abstrakt ist, was wir machen und eine extreme Herausforderung sein kann. Aber ich kann verstehen, wenn Musiker sagen, das ist mir nicht wichtig, ich mache einfach Musik.

BD: Ich glaube, auch wenn das Publikum die Musik überhaupt nicht versteht, kann es die Authentizität und die Intention der Musiker sehr gut einschätzen. Dann spielt Sympathie und Antipathie eine wichtige Rolle.

DG: Ja, der grösste Feind eines Musikers ist Angst und Unsicherheit. Das kenne ich von mir. Ansagen zu machen sind für mich ein Horror. Da ich als Side-Man keine Routine habe, kann eine etwas misslungene Ansage ein ganzes Set beeinflussen. Oder weil ich im Hinterkopf habe, dass ich jetzt dann bald mal eine Ansage machen muss. (lachen) So was strahlt man dann aus und kann arrogant oder unmotiviert wirken. Es ist aber oft nur ein Selbstschutz, um sich möglichst gut der Musik hinzugeben. Dieses Dilemma ist etwas, was mich momentan beschäftigt. Ich würde gerne diesbezüglich lockerer werden.

Jaywalkin**

BD: Du hast mit Nasheet Waits, Raffaele Bossard und Christoph Irniger die CD «Jaywalkin'» aufgenommen. «Jaywalkin'» meint die illegale oder unbedachte Überquerung der Strasse eines Fussgängers, ganz ohne nachzugeben oder ein Signal abzuwarten. Was heisst das in Bezug auf eurer Zusammenspiel? Die Bezeichnung «Jaywalkin'» bezieht sich auf die 20er Jahre in Amerika, wo eine neue verkehrsgesetzliche Priorität fürs Auto gegenüber dem Fussgänger eingeräumt wurde. Ein «Jay» war die herablassende Bezeichnung für jemanden der die neue Herrschaft auf der Strasse nicht oder noch nicht verstanden hat. «Jaywalkin'» impliziert daher einen aktiven Widerstand gegenüber der Vorherrschaft der Autos, indem man sich sozusagen auf die ursprüngliche gesetzliche Regelung beruft, nämlich dass alle Personen das gleiche Recht auf der Strasse haben, und dass in

der Ausübung des Rechts jeder die Sorgfaltspflicht hat, andere Verkehrsteilnehmer gleichwertig zu berücksichtigen. Damit sehe ich gleich drei Bezüge zu eurer Musik: Es gibt den vermeintlichen Grundrhythmus, die Strasse mit den rollenden Autokolonnen, gegen den es gilt sein Recht einzufordern, gleichzeitig ist Jaywalkin? eine Art adrenalinsteigernde Sportart mittels derer urbanistischer resp. musikalischer Raum angeeignet wird. Ich verstehe darunter ein affirmatives Handeln, bzw., dass es um eine egalitäre Gleichberechtigung aller Teilnehmer in einer Band gehen könnte, in der jeder Berechtigung hat, ins musikalische Geschehen einzugreifen und es zu bestimmen, dass ein neuer Ton im musikalischen Geschehens immer Recht hat, auch wenn er vermeintlich falsch ist, aber sein reales Auftauchen erzwingt eine neue Situation, auf die es sich einzulassen gilt.

DG: Ja genau! Ich habe in New York bei einer Familie gewohnt und wir fuhren an einen Gig. Dafür sind wir mit dem Auto durch Manhattan gefahren. Es hatte einen riesigen Verkehrsstau und das Paar stritt vorne im Wagen und dann war irgendein Typ direkt vor unserem Auto quer über die Strasse gerannt. Die Frau hat dabei gerufen: «This guy is Jaywalkin?!» Und ich fragte dann, was das heisst und sie hat es mir erklärt. Und als es darum ging ein Titel für die CD zu finden, habe ich mich daran erinnert. Und genau wie du das vorhin beschrieben hattest, habe ich das eben auch gesehen.

BD. Es handelt sich dabei auch um eine Art kollektive Intelligenz beim Zusammenspiel, oder? Ist vielleicht von dieser Erfahrung auch etwas auf organisatorische Bereiche übertragbar oder lässt sich gar von dieser Ethik des Zusammenspiels auch auf eine Ethik des Miteinanders schliessen?

DG: Ich verstehe die Frage nicht ganz.

BD: Ja, stimmt. Ist etwas kompliziert. Bleiben wir erst mal einfach bei der Musik...

DG: Okay. Wir verstehen uns als ein Kollektiv. Das heisst, dass wir drei Schweizer zumindest neben Nasheet das Schreiben aufteilen. Aber auch die Organisation haben wir aufgeteilt. Wir treffen uns ab und zu und dann bestimmen wir, wer was macht. Das bedeutet auch viel weniger Arbeit für jeden einzelnen. Das ist eigentlich die Grundidee dieser Band. Und für uns ist es zudem eine wahnsinnige Inspiration mit Nasheet spielen zu können. Und ich denke, das hat uns - ich kann natürlich nur von mir reden - extrem viel weitergebracht. Das war ein wahnsinniges Erlebnis. Als wir die zwei Tournées in den Staaten und Europa machten und einen weiteren separaten Gig spielten, haben wir laufend beobachten können, wie die Musik ständig wächst. Das war unglaublich! So etwas, wie die zwei letzten zwei Gigs habe

ich noch nie erlebt. Plötzlich wurde alles möglich. Das war ein sehr schönes und wichtiges Erlebnis. Und ich freue mich sehr, wenn es mit der Tour durch die Schweiz und nach Deutschland weitergeht.

BD: Welche Erfahrung hast dabei machen können?

DG: Was ich bei mir beobachten konnte, ist, dass ich seit der letzten Tour musikalisch viel selbstbewusster geworden bin. Das empfinde ich als sehr angenehm, weil ich ständig diese Ups-and-Downs hatte. Ich habe sie zwar immer noch, aber seit der letzten Tour ist es viel besser geworden. Ich bin gespannt, wie es sich weiter entwickelt. Ich denke, es liegt in dieser Erfahrung begründet, dass eigentlich alles möglich ist. Das war schon sehr eigenartig, weil vorher hatte ich das so noch nie.

BD: Man sagt, die heutige klassische Musik hat sich aus improvisierter Musik entwickelt. Aber in dem Moment, als sich wirtschaftliche und urheberrechtliche Aspekte in den Vordergrund rückten, veränderte sich die Musik. Es ging mehr und mehr darum, Autorenmusik oder geschriebene Musik zu reproduzieren. Du schreibst wahnsinnig gute Stücke, wie «Playground» und schreibst eingängige Melodien, wie z.B. «The Mouse». Was ist deine Motivation zu komponieren? «Playground» deutet darauf hin, dass es auch um das Kreieren von Plattformen geht, um miteinander zu improvisieren.

DG: Grundsätzlich nehme ich mir nicht vor, etwas zu komponieren. Das funktioniert für mich eigentlich nie. Aber manchmal beim Spielen entsteht eine kleine Idee, die ich dann weiter entwickle. So geschieht es meistens. Im Fall von NoReduce ist es so, dass ich gerade eine neue Erfahrung mache, indem ich für eine bestimmte Band schreibe. Bei NoReduce habe ich oft ganz bewusst das Saxophon im Kopf, so dass ich für ein Quartett schreibe. Dort fokussiere ich mich neuerdings auf zweistimmige Sachen. The Mouse ist eigentlich das einzige Stück, das ich innerhalb von wenigen Minuten geschrieben habe. Im Sommer war ich am Strand und habe viel komponiert, aber leider bin ich mit dem Ergebnis nur sehr selten zufrieden. Es entsteht leider nur selten ein Stück, das ich auch selber spielen möchte. Ich denke, mir fehlt das Handwerk zum Komponieren, daher gehe ich sehr intuitiv vor. Neuerdings versuche ich auch den Computer als Hilfe zu benutzen, mit dem ich mit Zwölftonmusik experimentiere, indem ich eher abstrakt versuche, Dinge zu zerschneiden und zu montieren. Das hilft um von der Funktionsharmonik weg zu kommen. Denn wenn ich mit dem Instrument komponiere, wird schlussendlich irgendwie wieder alles auf eine Weise funktionsharmonisch. Deshalb experimentiere ich mit verschiedenen Methoden. Ein Stück entstand, während ich an einer Bar auf einen Kollegen wartete, dem Alphabet irgendwelche Töne zuordnete, es auf einen

Zeitungsartikel übertrug und anschliessend rhythmisierte. Bei Dope Factory improvisierte ich zuerst das ganze Stück und anschliessend habe ich es eins zu eins transkribiert.

BD: Steve Coleman spricht nicht von Jazz, sondern von kreativer Musik, die sich immer als etwas Kollektives vollzieht. Er sagt, dass M-Base sich aus der Tradition der selbstorganisierten AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) entwickelt hat. Er sah aber, dass dies bei M-Base auch zu Ego-Kriegen führte, was ihn veranlasste, ganz bewusst die autoritäre Funktion als Leader einzunehmen, um den künstlerischen kollektiven Prozess zu bewahren und zu beschützen. Du verstehst dich als Side-Man oder als Co-Leader. Du hast künstlerisch gesehen, eine eigene Stimme entwickelt und du komponierst tolle Sachen. Steht da auch eine gewisse Haltung dahinter? Weil eine eigene Stimme zu haben, ist weit mehr als nur eine eigene individuelle Ausdrucksform. Eine eigene Stimme zu entwickeln impliziert auch etwas Utopisches. Sie trägt zugleich eine musikalische oder künstlerische Vision in sich, die etwas vorschlägt, was möglich - auch kollektiv möglich - werden könnte. Daher hat die eigene Stimme auch etwas mit Begleitung zu tun. Man spricht im Amerikanischen von «Comping», was von accompanied kommt, aber auch von «to comp», etwas verschenken, oder compeer, jemand ist gleichwertig. Was bedeutet es für dich eine eigene Stimme zu haben?

DG: Ich glaube, eine eigene Stimme zu haben, ist etwas, was man nicht in einem einfachen Sinn üben oder trainieren kann. Das ergibt sich durch Zeit. Vielleicht geht es auch konzeptuell, aber das finde ich nicht so spannend. Ich empfinde nicht von mir, dass ich eine eigene Stimme habe, aber ich höre das oft von anderen Leuten, dass ich das hätte. Ich bin daher einfach sehr froh, dass es so ist. (lachen) Ich finde es toll, dass ich das einbringen kann in den Bands, wo ich mitspiele und ich denke, dass es funktioniert. Wie du sagtest, es geht dabei auch um Begleitung. Ich bin dann ein Side-Man. Aber ich sehe mich nicht unbedingt als Side-Man, denn das hiesse, dass man etwas auf der Seite stehen würde. Aber man ist auch Teil der Band und man kreierte zusammen etwas und dadurch ist jeder gleichwertig. So ist es bei allen Bands, in denen ich mitspiele. Jeder bringt seine eigene Stimme mit ein und zusammen ergibt sich dann die Band, die es dafür braucht. Bei NoReduce ist z.B. sehr viel möglich und daher ist es sehr spannend in dieser Band zu spielen, weil es überall hingehen kann. Wir haben zwar Stücke, aber wir sind immer freier geworden, je länger wir zusammen gespielt haben. Und das ist auch unsere Idee. Dort möchten wir hin und alles befindet sich immer noch in einem Prozess. Ich würde gerne mehr mit Elektronik und Effekten arbeiten, aber trotzdem das Jazz-Ding und das Akustische bewahren, aber auch die Spannung dazwischen noch ausarbeiten. Das ist auch etwas mein persönliches Ziel. Es ist interessant zu sehen, wie sich das alles entwickelt hat. Bei der ersten Tour durch Amerika haben

wir alles etwas rockig gespielt. Wir haben dann gemerkt, dass wir das gar nicht wollen. Ich kann mich an diesen einten Gig erinnern. Da war auch die Bühne etwas so. Es war fast eher ein Rocksuppen. Und es war dann fast auch ein Rockkonzert. Für Christoph war das überhaupt nicht angenehm. Es war extrem laut und wir haben dann gemerkt, dass wir da nicht hin wollen. Daher möchten wir eher zurück zum Jazz und von meiner Seite elektronische Einflüsse einbringen.

On the scene!

Ich frage mich, wo sich so etwas wie diese Musik gegenwärtig verortet und entwickelt? Heute gibt es Jazz-Schulen, Förderpreise, Stipendien, Kulturgelder usw. Jazz ist nahezu vollumfänglich institutionalisiert. Der Be-Bop entwickelte sich aber im Milieu der Nachtclubs und hat sich abseits der grossen kommerziellen Tanzhallen eine laborartige und konzertante Situation geschaffen. Das war vielleicht einer der wichtigsten Momente. Der Jazz emanzipierte sich als eine autonome und intellektuelle Kunstform. Was denkst du, was in Zukunft eine Rolle spielen wird? Wo und unter welchen Umständen wird diese Musik gespielt werden? Was braucht es dazu, ausser jede Menge Geld? Inwiefern sind die Zusammenhänge zwischen sozialer Verbundenheit und Musik für dich wichtig, und inwiefern sind sie produktiv? Und welche Art von Engagement erfordert dies? Diese Musik hat sich immer unter gemeinschaftlichen Voraussetzungen entwickelt. Heute kommen z.B. ganz unterschiedliche, aber sehr einflussreiche Impulse von Leuten die von der High School for the Performing and Visual Arts in Houston stammen, Leute wie Robert Glasper, Beyonce, aber auch Jason Moran, in dessen Trio Nasheet Waits spielt, Erich Harland und viele mehr. In Zürich gibt es die Jazz Baragge und das Seismogram, die Jazz Werkstatt von Bern und dann war noch das «Jazz im Loch», das, glaube ich, Rafael Schilt organisiert hat. Da handelt sich auch um musikalische Gemeinschaften, wo ich den Eindruck habe, dass sie sich sehr produktiv auf eure Musik auswirken. Kannst du etwas davon erzählen?

DG: Das «Jazz Loch» Ding war ja in einem besetzten Haus, wo die Besetzerszene am Werk war und Rafael kennt ein paar Leute von dort. Er hat das sehr spontan auf die Beine gestellt. Er hat uns alle per E-Mail angefragt, ob wir Lust hätten mitzumachen. Das hat sehr gut funktioniert. Ich war auch an einem Abend dabei und es war wirklich unglaublich cool. Es war eigentlich ganz genauso, wie ich es mag, etwas undergroundmässig. Natürlich gab es keine Gage oder so, sondern es waren einfach alle da und haben Party gemacht. Ich fand es eben interessant, dass

nicht nur Leute aus der Jazzszene da waren, sondern auch aus der Hausbesetzerszene. Bei denen läuft ein total anderer Film ab, auch musikalisch. Aber das hat prima funktioniert, weil auch ein Interesse ihrerseits vorhanden war. Das war wirklich ein super Abend. Und so etwas finde ich grossartig, wenn es passiert. Es gibt einige Leute, die nun Sachen auf die Beine stellen. Z.B. organisieren Tobias Meier und Amélie Fibicher das Festival Seismogram. Die Idee war, dass man irgendwo Gigs organisiert - z.B. auch bei jemanden zu Hause und dann kommt, wer kommt. Das funktionierte erstaunlich gut. Tobias macht das nun seit sieben Jahren, oder so, und jetzt ist ein Festival daraus entstanden. Dort werde ich auch Solo spielen und es werden ein paar spannende Vertreter der Zürcher Jazzszene spielen. Das finde ich wirklich super. Und wie du auch erwähnt hast, ist natürlich die Jazz Baragge ein wichtiger und lässiger Treffpunkt für die Szene hier. Man kann dort spielen, diskutieren oder einfach hängen. Ich bin sehr gerne dort. Es gab zwar Phasen, wo es nicht so hip war, aber jetzt kommen wieder mehr Leute. Zur Jazzwerkstatt Bern habe ich es leider noch nie geschafft. Die WIM (Werkstatt für improvisierte Musik) darf man auch nicht vergessen, das ist auch ein wichtiger Ort in Zürich. Das ist eigentlich der einzige institutionalisierte Ort, wo man experimentelle Musik im Bereich Jazz machen kann.

BD: Was denkst du, warum das auf eine gewisse Weise auch so produktiv ist? Liegt das auch an einem sozialen Zusammenhalt bei euch?

DG: Ja, ich denke, das ist sicher eine wichtige und schöne Komponente, dass sich die Szene trifft, um Sachen zu unternehmen, auch abgesehen von der Musik. Es gibt einen Zusammenhalt. Natürlich ist es ist etwas szenenmässig. Das heisst, die oder jene Leute treffen sich da oder dort und die oder jene spielen miteinander. Aber jetzt kommt wieder eine neue Generation nach und das vermischt sich teilweise. Aber ich denke, das Kreative geschieht in jedem Individuum und kumuliert dann mit anderen. Darum ist es super, dass es dafür Plattformen gibt, wie das «Seismogram» und dass das auch repräsentiert werden kann.

BD: Gibt es etwas in dieser Entwicklung, das sich verbessern könnte oder fehlt?

DG: Ehrlich gesagt, finde ich es ganz gut, wie es läuft in Zürich. Zürich ist keine grosse Stadt und hat daher auch ein nur kleines Publikum. Mehr wäre sicher schön, aber die Sachen, die jetzt laufen, machen Sinn, finde ich. Es ist nicht zu viel und doch läuft doch genug für so eine kleine Stadt. Und ich bin wirklich froh, dass es Leute gibt, die solche Sachen anreissen. Das finde ich sehr wertvoll und wichtig. Ich bin leider nicht eine Person, die so was macht. Das ist irgendwie nicht meine Natur. Es gibt vielleicht schon Kleinigkeiten, die man kritisieren könnte. Aber alles in allem finde ich es gut. Die Szene, die am Werk ist, ist echt kreativ und es gibt viele gute

Musiker. Sogar sehr gute Musiker! Auch im Vergleich zu anderen europäischen Städten. Hier ist das Niveau wirklich hoch.

BD: Den Eindruck habe ich auch. Aber was denkst du, gibt es auf der anderen Seite auch ein Elitedenken? Florian hat mir z.B. mal gesagt, dass er versuchte Jazzstudenten vermehrt zu motivieren am Jam teilzunehmen.

DG: Ich glaube, wenn wir ehrlich sind, müssen wir zugeben, dass diese Musik etwas Elitäres hat. Es ist sehr viel Handwerk, Können und Wissen dabei, um z.B. einen Standard zu spielen. Ich bin auch etwas nervös, wenn ich an einem Jam auf die Bühne gehe. Und ich kann mich erinnern, wie es für mich am Anfang war. Das war ein richtiger Trip jeweils, weil ich so nervös war. Ich glaube, das gehört einfach etwas dazu und ich kann das sehr gut verstehen. Die quasi Etablierten können es aber den anderen so angenehm wie möglich machen. Ich habe das Gefühl, dass wir das auch machen. Ich denke, es gibt keine schlechte Stimmung dort. Ganz im Gegensatz zu anderen Städten. Man ist aber auf einer Bühne auch im Spotlight und ein gutes Abschneiden kann für einem selbst schon sehr wichtig werden, von daher ist es ganz natürlich, dass man dann nervös ist. Aber eigentlich kann man nur gewinnen. Man kann nicht wirklich verlieren. Vielleicht im Moment, aber im Grunde genommen ist das unwichtig.

Vanguard

BD: Hier gibt nur wenig Bewusstsein dafür, dass Jazz eine der wichtigsten neuen Kunstformen des letzten Jahrhunderts war. Vielleicht sogar die einflussreichste. Jazz war nicht nur ästhetisch gesehen etwas Neues, sondern auch in einem politischen und sozialen Sinn. Sie hat nicht nur das Verständnis über Musik total verändert, sondern auch wie wir mit ihr umgehen, wie wir Musik wahrnehmen und welche Botschaften mit ihr vermittelt werden.

DG: Was ich wirklich schade finde im Vergleich zu den 60er und 70er Jahren, ist, dass der Austausch zwischen Jazz und Kunst überhaupt nicht mehr stattfindet. Klar, als z.B. der Free Jazz aufkam, war es für die Künstler hip mit diesen Leuten abzuhängen und diese Musik um sich zu haben. Aber seither ist das alles stehen geblieben und hat sich nicht mehr weiter entwickelt. Vielleicht betrifft das die Kunst weniger. Aber der Jazz ist irgendwie stehen geblieben oder es gab zumindest keine riesen Entwicklungssprünge mehr. Aber das gab es in der Kunst auch nicht so extrem, oder?

BD: Ich würde sagen, das verhält sich sehr ähnlich.

DG: Irgendwo haben sich die Wege einfach getrennt. Obwohl, ich gehe auch nicht fleissig an Kunstausstellungen oder so. Aber kürzlich war ich mit Michael Jaeger am Unerhört. Als wir hinausgegangen sind, haben wir diesen total abgefahren Sound gehört. Hab ich Dir das schon erzählt?

BD: Ich glaube nicht...

GD: Dieser seltsame Sound kam von diesem Gebäude mit den Ateliers. Aber wir konnten nicht ausmachen, um was für ein Instrument es sich handelt oder ob es vielleicht einfach eine Platte war. Es klang nach Livemusik. Dann haben wir diesen Sound in diesem Gebäude gesucht und uns gefragt, aus welchem Zimmer dieser geile Sound wohl her kommt. Schliesslich handelte es sich dabei um ein Atelier, wo vorher eine Kunstaktion stattfand, aber hauptsächlich war dort eine Videoinstallation und dieser Sound kam von einem Plattenspieler der anwesenden Künstlerinnen und Künstler. Wir waren also dort und haben dann mit den Leuten etwas gesprochen. Und Michi hat sie gefragt, ob sie gewusst hätten, dass unten gerade ein Free Jazz Festival stattgefunden hat? Aber sie meinten nur, dass sie Free Jazz nicht ausstehen können. Aber hinten war dieser Typ, der diesen komischen Sound gemacht hat und Michi hat dann entgegnet, das wäre doch schon Free Jazz. (lachen) Wir haben dann gemerkt, wie gross die Abneigung, wie verschlossen die Kunstszene für das, was wir machen ist und dass diese Leute schon gar nicht mal versuchen hinzuhören. Das ist schade.

BD. Ich denke, Indy, Alternativ, Punk und Elektro sind eher in dieser Szene verbreitet. Oft fehlt auch einfach das Wissen darum, was Free Jazz ist, woher er kommt und worum es dabei eigentlich geht.

DG: Als der Free Jazz aufkam, hat man das als eine Rebellion verstanden. Die Jazzszene hat sich in verfeindete Lager gespalten. Auf der einen Seite waren die Leute die Free Jazz machten und auf der anderen Seite, die beim Hard-Bop, Be-Bop usw. blieben. In Zürich konnten die verschiedenen Lager nicht mehr zusammen Musik machen. Das ist bei der jüngeren Generation zum Glück überhaupt nicht mehr der Fall. Das finde ich eine sehr positive Entwicklung. Es gibt vielleicht einfach auch nicht mehr die Dringlichkeit, die es damals gab. Teilweise werfen uns aber auch die älteren Musiker vor, dass das politisch Dringende in unserer Musik ansatzweise hörbar fehlt. Aber vielleicht stimmt das auch, dass es musikalisch in der Schweiz im Moment kein dringendes politisches Motiv gibt, wie damals, als der Free Jazz neu war.

BD: Vielleicht nicht mehr so brennend, wie damals... Obwohl die politischen Themen von Egalität, Rassismus und Identität sehr präsent sind. Das sind alles auch substanzielle Themen im Jazz. Der Jazz würde sich doch auch als ein Vorbild oder Beispiel anbieten? Es ist schlussendlich eine kollektive Erprobung von Freiheit und Gemeinsamkeit.

DG: Ja, aber nicht einfach Jazz, sondern grundsätzlich improvisierte Musik. Das finde ich etwas sehr wichtiges. Weil das Leben ist schlussendlich Improvisation. Jede Handlung ist irgendwo ein Stück weit improvisiert und jede Handlung ist irgendwo etwas Soziales. Wenn meine Schüler auch auf einem ganz einfachen musikalischen Level beginnen zu lernen, wie man improvisiert, dann spürt man, dass das ihnen sehr gut tut. Nach dem Erlernen der Grundlagen, möchten sich die meisten Schüler damit beschäftigen. Ich glaube, musikalisch improvisieren zu können, ist etwas sehr wertvolles. Die Schüler wissen das sehr zu schätzen. Es ist ein Art Geschenk fürs Leben.

D.C al Fine

BD: Die Musik ist zwar in unserem Alltag gegenwärtiger als jemals zuvor. Smartphones, Internet etc. spielen dabei eine grosse Rolle. Wobei alles stark konsumverhaftet bleibt. Leute wie Jason Moran ändern aber gegenwärtig das Verständnis, was ein Musiker tut. Sie machen es zwar nicht ganz so explizit, aber Jason meint, wenn mittlerweile die halbe Menschheit mit einem MP3-Player herumläuft und dies unsere alltägliche Realität ist, wie wir mit Musik umgehen, wieso soll er das bei seinen Konzerten anders machen? Interessant finde ich auch, wie natürlich und ohne künstlerische Willkür Jason den MP3-Player konzerttauglich macht, wenn er z.B. zu einem türkischen Telefongespräch vom MP3-Player spielt oder Robert Glasper einen historischen Speech von Martin Luther vom iPod untermalt. Natürlich spielt hier auch die Hip Hop Kultur eine Rolle, die vom Sampling geprägt ist. Vijay Iyer verfolgt unter anderen eher wieder mathematische, soziologische und sprachliche Aspekte in der Musik. Was beobachtest du, wo sich Musik oder das Verständnis von Musik hin entwickelt und was interessiert dich im Moment?

DG: Eigentlich bin ich schon sehr lokal orientiert, wenn ich es genau anschau. Ich höre die alten Klassiker wie Coltrane oder manchmal höre ich mir etwas an, das ich noch nicht kenne, aber ich bin nicht so der Typ, der alles auscheckt, was gerade aktuell ist. Nicht mal im Jazz-Bereich. Ich gehe eher an Gigs - auch in New York - und dort habe viel gehört, was gerade aktuell ist. Eigentlich war ich jetzt jedes Jahr

dort, bis auf dieses. Im Moment inspiriert mich vor allem das, was meine Kollegen hier machen. Mit dem setzte ich mich auseinander und damit beschäftige ich mich vor allem. Was international läuft, beobachte ich nur am Rande.

BD: Hast du das Gefühl, dass sich die lokale Szene irgendwo hinbewegt und sich nochmal etwas anderes ereignen könnte?

DG: Das ist sehr schwer zu beantworten. Ich kann das fast nicht beantworten. Ich glaube, das ist sehr individuell, weil es schon erstaunlich ist, wie in dieser Angelegenheit doch viele ihre eigene Stimme haben. Gewisse stechen vielleicht noch etwas mehr heraus. Aber auf der anderen Seite ist schon so viel geschehen, dass es sehr schwierig wird, wirklich etwas Neues zu kreieren. Darum fokussiere ich mich lieber auf das, was um mich herum geschieht und lasse mich von dem inspirieren, was da ist und dabei ist mir weniger wichtig, was davon Geschichte machen könnte. Mich interessiert, was im Moment geschieht.

BD: Was beschäftigt dich gerade im Moment?

DG: Es sind eher Persönlichkeiten, die mich inspirieren. Also vor allem, die Leute mit denen ich spiele. Das sind auch die Leute, die mich weiter bringen. Auch im Nachhinein, wenn ich zu Hause bin und übe, denke ich an diese Leute und das kann sehr inspirierend sein.

BD: Ich glaube, es gibt viel Rücksicht bei euch. Aber generell, ist es schon so, dass man gemeinschaftlich vorgehen muss, um diese Musik zu spielen. Man muss dafür sozusagen miteinander harmonieren. Ist das für Zürich auch etwas speziell?

DG: Ich glaube, das kann man schon sagen. Auf jeden Fall. Aber es ist vielleicht zudem auch etwas eine Schweizer Attitüde. Das ist z.B. in der USA anders. Dort ist es oft viel härter, wenn du dort an einen krassen Jam gehst. Dann ist das schon sehr cool, aber manchmal sogar richtig unangenehm und dann kommt oft noch Rassismus dazu. Also von den Schwarzen her. Das habe ich auch selbst erlebt. Das ist hier zum Glück gar kein Thema. In der USA herrscht oft eine unglaubliche Coolness, bis man die Leute mal kennt und dann kann es sich auch ändern. Man kommt zwar dort leichter ins Gespräch miteinander, aber unter den Musiker herrscht oft ein sehr hartes Klima. Auch wenn man die Sprache gut beherrscht, ist es als Fremdling in einer Szene noch schwierig. Es gibt dann ein Kräftemessen und je besser man spielt umso einfacher wird es. Also wenn du abkackst, kannst du es gleich vergessen und gehen. Das ist wirklich sehr hart, wenn du durch die Türe einer Jam-Session in eine Szene kommen willst. Das braucht wirklich Nerven. Und ich finde das auch Scheisse.

BD: Wie war die Erfahrung diesbezüglich mit Nasheet? Wie hast du ihn kennengelernt?

DG: Es gibt immer Ausnahmen. Es war so, dass ich im Sommer von zwei Jahren dieses Atelier in New York hatte und genug finanzielle Mittel um ein angenehmes Leben zu führen. Für diese Zeit wollte ich mir ein Ziel setzen. Ich überlegte mir, was mein Traum wäre. Um mein Traum war eben einmal mit Nasheet zu spielen. Ich konnte dann in New York seine Telefonnummer ausfindig machen und habe mich dann auch gleich entschieden etwas Geld in die Hand zu nehmen und eine Aufnahme mit ihm zu machen. Ich wollte das einfach mal erlebt haben. Ich hatte überhaupt nicht vor eine Band zu gründen. Ich wusste aber, dass Christoph Irniger auch in New York war und habe ihn gefragt, ob er auch Lust dazu hätte. Rafael Bossard war auch da und letztlich hat er ihn dann angerufen, weil ich extrem telefonscheu bin. Nasheet meinte einfach, wir sollen ihm etwas Musik zukommen lassen. Und dann hat er zugesagt. Nach der Aufnahme haben wir dann alle gefunden, dass es gut gelaufen wäre. Und er hat dann von sich aus gemeint, wenn wir zusammen spielen möchten, wäre er dabei. So ist alles entstanden. Er ist extrem easy. Aber am Anfang war es schon sehr schwierig für mich. Es war eine Mischung zwischen grosser Freundlichkeit, aber gleichzeitig war er extrem cool und distanziert. Und ich war total nervös. Unrelaxter kann man wahrscheinlich kaum sein. Deswegen war es für ihn wahrscheinlich auch nicht so toll. (lachen) Erst bei der zweiten Tour hatten wir dann etwas Zeit, um zusammen abzuhängen und dann hat sich vieles auch geöffnet. Das war super. Wir waren mit dem Auto unterwegs und es war extrem lustig. Ich glaube, gewisse Leute haben dort einfach diese Einstellung, wie er, dass das Weiss/Schwarz Ding einfach kein Thema ist. Also jedenfalls so, dass es nicht zwischen einem steht. Aber es gibt auch diese Leute, die Weisse einfach Scheisse finden. Das ist einfach so, was natürlich schade ist. Aber das liegt an der ganzen Vergangenheit. Das ist wirklich sehr tief verankert, was auch total verständlich ist. Es ist wirklich noch nicht lange her, als all diese Rassenunruhen stattgefunden haben und diese Gesetze galten. Als wir z.B. im Moods in Zürich gegessen haben, haben wir zum Dessert «Mohrenköpfe» bekommen. (lachen) Und Nasheet meinte: «I Don't eat that Shit! That's racist!» (lachen) Darauf war ein Schwarzer mit einem Speer abgebildet. Und dann sagten wir uns: «Ja, Scheisse... Stimmt natürlich...!» Es ist schon extrem spannend, wenn er erzählt, wie er permanent von diesem Jazz Ding umgeben war und darin aufgewachsen ist. Als er Teenager war, kam der Hip Hop auf und dies war die populäre Musik für sie dazumal. Aber trotzdem war in seiner ganzen Generation der Respekt für Jazz voll und ganz geblieben.

NoReduce Tour

16.12.2013, Isebähni, Baden (CH)

17.12.2013, Q4, Altdorf (CH)

18.12.2013, Blue Note, Osnabrück (DE)

19.12.2013, Apex, Göttingen (DE)

20.12.2013, Black Box, Münster (DE)

21.12.2013, Jazz Club, Nordhausen (DE)

Album

NoReduce: Jaywalkin?, nWog Records, nWog 005 / CD, released: 18.05.2012

Weitere Infos: www.noreduce.com