

JAN GARBAREK IM INTERVIEW:

Vom Entstehen verschiedener Musik-Räume

Auf Deiner CD »IN PRAISE OF DREAMS« spielst Du zusammen mit Kim Kashkashian und Manu Katchè – zwei Musikern mit sehr unterschiedlichen musikalischen Hintergründen. Lange Zeit hattest Du auch mit der Percussionistin Marilyn Masur gearbeitet. Gibt es für diesen Wechsel einen speziellen Grund?

Der Grund war wohl, dass ich, als ich begann, neues Material für die neue Platte zu machen, herausfand, dass ich dieses Mal eine andere Art Trommler haben möchte als Marilyn. Marilyn ist extrem kreativ, und sie mag es, sehr frei zu sein, sich auf verschiedene Weisen auszudrücken und viele verschiedene Instrumente zu benutzen.

Manu ist jemand, der es mag, sich im Grunde herauszuhalten und dafür Lösungen findet, wenige Instrumente benutzt und sich längere Zeit an eine Sache hält. Sie sind beide sehr unterschiedlich. Keiner ist besser wie der andere, aber wie schon gesagt, sind ihre Persönlichkeiten als Trommler sehr verschieden. Dieses Mal war ich faktisch der Meinung, dass Manu der richtige in diesem Zusammenhang ist.

Und Kim? Ich habe in den letzten drei Jahren ein paar Dinge mit Kim gemacht. Ich traf sie bei verschiedenen Gelegenheiten. Ich habe vorher nicht mit ihr gespielt, aber einmal an dem gleichen Konzert an der Universität teilgenommen. Bei einem anderen Konzert in Bergen spielte sie ein Stück mit einem Orchester, und ich spielte ein Stück mit einem Chor.

Zum Schluss spielten wir eine kleine Improvisation eines armenischen Volksliedes. Das war sehr kurz und nur ein flüchtiges Treffen zwischen uns. Aber es gab einen Komponisten, der ein Stück für ein Sopransaxophon und Bratsche schrieb. Er heißt Tigran Mansurian und kommt auch aus Armenien. Wir waren in Österreich in einem Kloster. Das war das erste Mal, das wir zusammen spielten und ich mit Kim ein oder zwei Tage zusammenarbeitete.



Da imponierte es mir mehr und mehr, und ich wurde zunehmend begeistert von der Art, wie sie Bratsche spielte.

Kim Kashkashian

Ich muss sagen, dass ich niemanden kenne, der die Bratsche auf diese Weise spielt. Sie ist sehr ausdrucksvoll und dynamisch, meine ich. Für mich wurde da dieser Laut dieser Bratsche, die Art, wie sie sie spielt, zu etwas, das ständig auftauchte in der Musik der letzten Platte.

Ich glaubte nicht recht, dass sie wohl so etwas interessiert war, weil die Musikerin aus einem sehr klassischen Hintergrund kommt. Diese Musiker sind es nicht gewohnt, »Overdubs« zu machen mit Elektronik, usw. So machte ich eine Skizze und schickte es ihr, und sie meinte: Doch, sie will gerne probieren, da dabei zu sein.

Das bedeutet, Du hattest verschiedene Ideen vorher, komponiertest etwas und gabst es ihr und sie stimmte zu, dass sie gerne mitspielen würde?

Ja, ja. Es war so, dass wenn Du Formen und Rhythmen veränderst und elektronische ... wie kann man das nennen ... einen »anderen Raum« entstehen lässt, dann ist es das Beste. Und so bat ich Manu, ob er etwas dazu beitragen kann.

Ich war in Paris und spielte dort mit Manu. Dann kam ich wieder nach Hause nach Oslo und arbeitete weiter daran, die Person zu repräsentieren, die sich in diesem Raum aufhalten sollen. Ich wusste selbstverständlich, dass das Saxofon dabei sein sollte, aber ich wollte auch ein anderes Melodie-Instrument dabei haben. Da tauchte dieser Laut der Bratsche ständig in meinem Kopf auf. Ich habe viel Musik dafür geschrieben.

Wie gesagt: Als Kim sich interessiert zeigte, schrieb ich noch mehr Stücke für eine Bratsche. Danach war ich in Boston und habe dort die Bratsche mit ihr eingespielt. Als ich dann nach Hause kam, hatte ich alle Ingredienzien außer dem Saxofon. Das spielte ich in meinem eigenen Studio zu Hause ein. Dann nahm ich alle diese Komponenten und brachte sie in ein Studio in Oslo.



Manu Katché: Sich

Dort kam dann auch Manu dazu, um zuzusehen, und er war auch vor Ort beim Abmischen. So wurden die letzten Arbeiten dort gemacht und die Dinge zusammengesetzt. Aber das mit Kim: Wenn Kim nicht zugesagt hätte, hätte ich vielleicht eine andere Bratsche oder einen anderen Bratschisten gesucht. Es musste nicht unbedingt eine Bratsche oder ein Cello sein, aber ich wollte in jedem Fall einen Streicher dabei haben.

Manu Katché: Sich

Somit wäre also auch ein anderer Streicher, wie zum Beispiel der Cellist David Darling, auch in Frage gekommen? Er ist sehr gut.

Ja, ja, absolut! Es wäre auch ganz natürlich gewesen, ihn dabei zu haben. Aber ich habe auch mit Kim musikalisch ganz eng zusammengearbeitet in den letzten Jahren. Deswegen war sie irgendwie diejenige, welche in meinen Gedanken am häufigsten auftauchte. So wurde es glücklicherweise Kim. Ich bin sehr zufrieden mit dem, was die Beiden gemacht haben.

Der Computer ist ein gutes Hilfsmittel

Brauchst Du eine bestimmte Umgebung, um zu komponieren? Hast Du ein paar Ideen und brauchst einfach nur ein Blatt, um sie niederzuschreiben? Oder wie machst Du das?

Eigentlich kann ich Musik auf viele verschiedene Weisen schreiben. Ich kann sie auf Papier schreiben, oder ich kann einfach nur auf dem Saxofon spielen oder singe sie. Jetzt habe ich aber damit begonnen, mehr und mehr mit einem Computer zu arbeiten. Ich glaube, dass ist doch ein gutes Hilfsmittel.

So komme ich mehr und mehr davon los, die Noten physisch mit der Hand niederzuschreiben. Ich spiele sie auf einem Instrument und so erinnert sich der Computer für mich daran. Das ist im Grunde die Art, wie ich zur Zeit am liebsten arbeite, weil der ganze Prozess des Komponierens für mich mehr spontan und direkter wird. Ich komme viel schneller voran und kann schneller auf die Kompositionen aufbauen.

Du verbringst also nicht so viel Zeit mit dem elektronischen und technischen Teil des Komponierens?

Ja, ich habe so eine Unsicherheit ... wie soll ich das erklären ... was ich in mir höre. Ich will gern sicher sein, dass alles gut zusammenpasst, und da ist der PC eine sehr gute Hilfe für mich. Ich habe auch ein recht ordentliches Gerät, weil ich da die verschiedenen Dinge auf eine Art simulieren kann. Es vielleicht so ähnlich wie ein Pilot, der fliegen lernen soll. Er kann es zuerst mit einem Simulator ausprobieren, der genau weiß, wie man reagieren soll, wie die Geräte reagieren, wie die anderen reagieren auf all die Dinge, die geschehen werden. Es ist gut, nicht zu viel Zeit wegzuworfen in einem Studio, welches sehr teurer ist ... und zeitraubend kann es auch sein.

Es ist in jedem Fall das Beste, so viel wie möglich vorher zu wissen, wenn man eine Platte wie diese macht. Ansonsten habe ich auch andere Platten gemacht, bei denen wir uns im Studio treffen. Jemand erklärt den Musikern, wie sie zu spielen haben, und dann setze ich die



Ausdrucksvoll und dynamisch

Musik direkt vor Ort zusammen. Das ist ein ganz anderer Prozess, ja. Dieses Mal wollte ich alle Zügel in der Hand halten.

Titel sind ein schwieriges Kapitel

Wann hast Du eigentlich angefangen zu komponieren?

Für diese Platte?

Ja, auch.

Überhaupt hier in der Welt ... äh ... ich schrieb meine ersten Melodien, als ich acht war, oder so. Aber konkret mit dieser Platte begann ich wohl voriges Jahr im Frühling – Winter oder Frühling, denke ich. 2003, also. Wir waren mit der Platte im Juni vorigen Jahres fertig. So war eigentlich alles klar – wir warteten nur auf einen guten Zeitpunkt, um die Platte herauszugeben. Aber das ist natürlich die Plattenfirma, die diesen Prozess steuert.

Sie sind eben diejenigen, die bestimmen, wann der richtige Moment ist.

Ja, das zum Beispiel. Oder sie haben einfach eine Menge anderer Platten, die so lange gewartet haben, das kann vielleicht auch sein ... die einfach vorher dran sind. Sie können ja nicht alle Platten gleichzeitig herausgeben. Es werden so unglaublich viele Platten jedes Jahr herausgegeben und nicht zuletzt von ECM, dass sie ein wenig gestreut werden müssen. Aus diesem Grunde hat es so lange gedauert, bis die Platte veröffentlicht wurde.

Ich war sehr stark bei einer anderen Platte mit Miroslav Vitous beteiligt, die im Frühling herauskam. Seine Platte heißt »UNIVERSAL SYNCOPATIONS«. Es ist nicht meine Musik; das sind seine Kompositionen, aber es wäre dumm gewesen, diese beiden CDs zur selben Zeit herauszubringen. So wollten wir lieber etwas warten.



1, 2, 3, 4

Wie bist Du auf den Titel Deiner CD gekommen?

Also, Titel sind ein schwieriges Kapitel für mich. In der Regel ist es das letzte, was ich mache. Ich mache das im Grunde nur unter dem starken Druck der Plattenfirma die einen Titel brauchen. Für mich könnten Sie gerne 1, 2, 3, 4, usw. heißen.

Aber wenn ich zuerst die Titel liefern muss, versuche ich es natürlich so gut wie möglich. Da suche ich dann nach Worten und Ausdrücken, von denen ich glaube, dass sie zu der Musik passen. Manchmal ist es sehr schwierig und manchmal ist es ganz leicht. Dieses Mal war es zuerst etwas schwierig, aber dann fand ich eine Art Schlüssel, was für einen Typ Titel ich für diese Platte haben möchte.



Viele Musiker auf hohem fachlichen Niveau

Wie hat sich die Jazz-Musik in Norwegen verändert in den letzten Jahren? Welche Eindrücke hast Du?

Zuallererst gibt es eine viel, viel bessere Ausbildung für junge Musiker. Als ich jung war, gab es doch faktisch keine Möglichkeiten. Es gab niemand, der Jazz unterrichtete – nicht einmal jemanden, der damals Saxofon-Spiel unterrichtete. Das veränderte sich sehr. Jetzt gibt es sehr, sehr gute Möglichkeiten, um eine vollwertige Ausbildung zu machen in einer Musik, die meiner ganz verwandt ist – auch Jazz und andere rhythmische Musik

Alle neuen Studenten haben eine ausgezeichnete Möglichkeiten, sich alle benötigten Werkzeuge zu schaffen für modern und fachlich kompetente Musik. Selbstverständlich muss man auch Talent haben, um schöne Sachen zu finden, um komponieren zu können. Der größte Unterschied ist aber der, dass es jetzt viele Musiker gibt, die auf hohem fachlichen Niveau sind.

Als ich jung war, gab es nur sehr wenige Musiker, und diese Musiker waren größtenteils Amateure ohne Ausbildung. Sie brachten es sich selbst bei oder lernten es von Freunden. Es hat natürlich Spaß gemacht zu spielen, aber die meisten hatten das nicht als Beruf. Jetzt gibt es so viele Examinee von den Musikhochschulen oder der Andreas-Schule, der Universität und so weiter auf hochprofessionellem Niveau. Das ist der größte Unterschied, glaube ich.

Sicher ist es auch viel einfacher, mit ganz verschiedenen Arten von Musikern zusammenzuarbeiten, die einen soliden fachlichen Hintergrund haben, oder?

Sicher, natürlich ... und dann müssen sie alle zusammen ihre unnötigen »Lehren« ablegen und sich selbst finden. Das ist dann der nächste Schritt, und die Talentierten haben kein Problem damit. Da kommen dann am Ende die richtigen Musiker zum Vorschein.

Ja, das sind dann diejenigen, die das Herz dafür haben.

Genau. Es ist, als ob die Quellen hervorkommen..... aber es ist eine unglaublich gute Hilfe, den technischen Hintergrund zu haben. Man hat es zurückgelegt und weiß für sich selbst: das kann ich. So kann man anfangen, wenn man eine Idee hat, viel mehr da herauszuholen und man weiß, wie man sie weiterentwickeln kann.

Für mich gibt es keinen Unterschied ...

Wie hat das Publikum, das sich für Jazz interessiert, in den letzten 30 Jahren verändert?

Das kann auch gut passiert sein. Also für mich...wenn ich spiele, gibt es eigentlich für mich keinen besonderen Unterschied, zwischen damals, als ich sehr jung war und wie es jetzt eigentlich ist. Das gleiche Erleben von Musik in einem selbst kann sich gefühlsmäßig besonders verändern, glaube ich, aber das kann man natürlich nicht hören.



Unnötige Lehren ablegen

Bist Du jetzt hier in Deutschland, um ein wenig über Deine neue CD zu sprechen?

Ja, aber eigentlich, um morgen ein Konzert ein wenig außerhalb von Berlin zu geben. Ich habe heute kein Konzert. Ich komme von London und so war das auf dem Weg. Da dachte ich, ich könnte heute hier einen Zwischenstopp einlegen, da ich heute kein Konzert gebe. So habe ich mich bereit erklärt, mit denen zu sprechen, die sich an der Platte interessiert zeigen, und der Vertrieb hat heute ein paar Gespräche organisiert.



Keine Interviews bei Tourneen