

„Musik ist abstrakt“

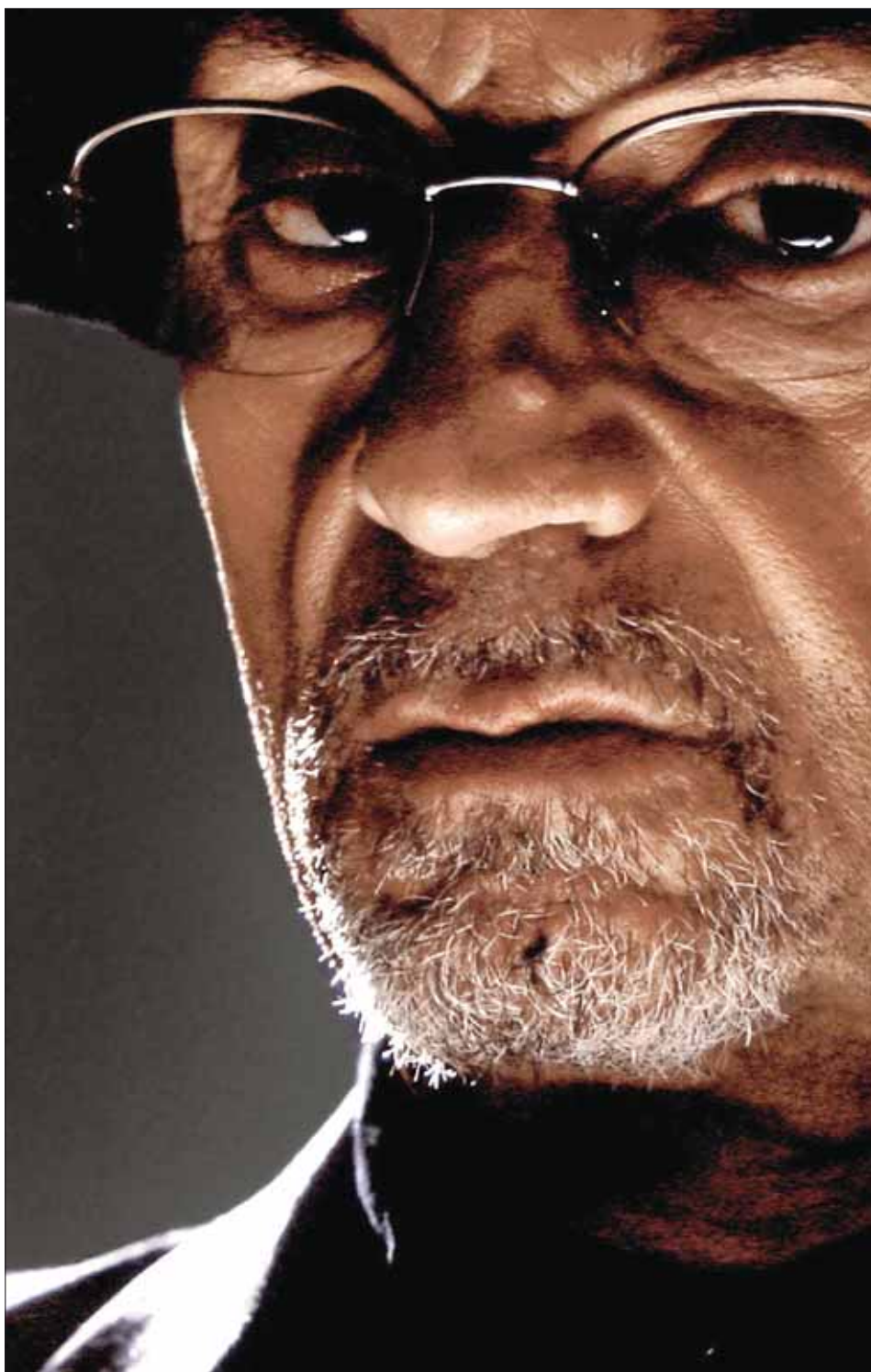
Der Trompeter **Tomasz Stanko** gehört zu denen, die dem europäischen Jazz eine originäre Stimme gaben. Kurz vor seinem 70. Geburtstag sprach er mit Berthold Klostermann über Jazz unter dem Kommunismus, den Übervater Krzysztof Komeda und das eigene Komponieren.

Schon unterm Kommunismus galt die polnische Jazzszene als die vitalste im gesamten Ostblock. Die Anfänge Ihrer Karriere lagen in den sechziger Jahren. Wie haben Sie damals den Jazz in Polen erlebt?

Als ich anfang, hatte der Jazz in Polen es vergleichsweise leicht. Die Jazzszene war so klein, dass der Staat sich kaum dafür interessierte. Womöglich gab es sogar den einen oder anderen Funktionär, dessen Kinder auf Jazz standen. Jedenfalls ließ man uns gewähren.

Gab es keine Zensur?

In der Literatur, zum Beispiel, mehr als in der Musik, denn Musik ist abstrakt. Beim Jazz ließ sich immer argumentieren, er sei Musik der unterdrückten Schwarzen in Amerika. Die Interpretation, er sei Musik des Kulturimperialismus, spielte dagegen nie eine Rolle. Vielleicht hatte ich Glück, aber während meiner Zeit gab es keine Probleme. Warschau hatte das „Jazz Jamboree“, die polnische Jazzföderation unterhielt Kontakte zur amerikanischen Botschaft, und die gab Geld für Konzerte amerikanischer Bands; Joachim-Ernst Berendt wiederum vermittelte deutsche Gruppen, und so hatte das Festival immer ein gutes, internationales Programm. Auf dem Konservatorium ließen die Lehrer zu, dass man Jazz spielte.



Fotos: Andrzej Tyszkowski/ECM

Konnten Sie problemlos im westlichen Ausland spielen?

Mit Krzysztof Komeda konnte ich ins Ausland reisen, nach Belgien, Kopenhagen, Stockholm, Hamburg. Das einzige Problem, an das ich mich erinnere, war 1970 die Reise zu den Berliner Jazztagen mit meiner Band, aber letztlich bekam ich die Genehmigung. Das war mein eigentlicher Durchbruch – ein prestigeträchtiger Auftritt: In ein und demselben Konzert spielten Charles Mingus, Oliver Nelson, Thelonious Monk. Daraufhin wurde ich zu Festivals eingeladen, und zu denen konnte ich ungehindert reisen. Das änderte sich auch mit Ausrufung des Kriegsrechts durch Jaruzelski im Dezember 1981 kaum.

Es heißt so gerne, in Polen habe der Jazz ein „Fenster zur Freiheit“ geöffnet.

So war es. Ich selbst wurde nicht allein wegen der Musik Jazzmusiker, sondern weil ich davon träumte, in den Westen zu reisen. In dieser Hinsicht waren wir privilegiert. Schriftsteller, Filmemacher wie Polanski oder Wajda hatten größere Schwierigkeiten; wie es für klassische Musiker war, weiß ich nicht. Für uns gab es eine Art Agentur, die sich um Verträge, Pässe, Visa kümmerte. Mit ihr ging das damals genauso schnell wie heute, während andere ein Jahr lang warten mussten.

„Freiheit“ heißt ja auch „musikalische Freiheit“. Welche Rolle spielte für Sie der Anspruch, sich von gültigen Jazzvorbildern zu lösen und eine eigene Stimme zu finden?

Im Prinzip ging es mir immer darum, meine Stimme zu finden. In Amerika sucht von jeher jeder Musiker seine individuelle Stimme. In Europa galt es oft als Gütesiegel, etwa wie Coltrane zu klingen, aber es gibt schon lange spezifisch europäische Stimmen und Stile, wie Free Jazz aus Wuppertal oder französischen Jazz. Es gibt einen originären europäischen Sound, aber alles hat Wurzeln, vieles ist miteinander verbunden – die Wuppertaler mit bestimmten Briten, diese mit Albert Ayler und der vielleicht mit Musikern der Swing-Ära. Vielleicht half uns paradoxerweise gerade die Abgeschlossenheit, das Eingeschlossensein, unseren Weg zu finden; wir hatten einfach nicht die Möglichkeit, alles zu kennen, obwohl es einen Schwarzmarkt für Platten aus dem Westen gab. Die kosteten einen regulären Monatslohn, aber dank unserer Engagements im Ausland hatten wir Geld. In der Musikszene waren wir die Kings. Uns ging es aber nicht darum, partout etwas Eigenes zu kreieren und uns von Vorbildern abzusetzen; dies geschah einfach – wie von selbst.

„Schallplatten aus dem Westen kosteten auf dem Schwarzmarkt einen Monatslohn“

Das geschah einfach – wie von selbst.

Der polnische Jazz, aber auch Sie persönlich haben eine enge Verbindung zum skandinavischen Jazz.

Ja, da spüre ich eine Nähe, aber ich weiß nicht, worin sie besteht. Mentalität, Gefühl, Atmosphäre? Nehmen Sie zum Beispiel das Licht. Unsere Melancholie hat vielleicht damit zu tun, dass es bei uns wenig Sonne gibt. Das erzeugt eine Graustimmung, nicht regnerisch wie in England, eher zwielichtig. In Skandinavien ist es nur wenig anders; das

Zur Person

Geboren am 11. Juli 1942 im polnischen Rzeszów, begann Tomasz Stanko mit 16 Jahren, Trompete zu spielen. Ein Konzert des Dave-Brubeck-Quartetts begeisterte ihn 1958 für den Jazz. Nach dem Musikstudium in Krakau gründete er 1962 die Gruppe Jazz Darings, mit der er sich unter anderem der Musik Ornette Colemans widmete. Ab 1963 gehörte er der Band des Pianisten und Komponisten Krzysztof Komeda an. Von 1968 bis 1973 leitete er ein Quintett, arbeitete mit Don Cherry und Krzysztof Penderecki und nahm 1974 eine langjährige Kooperation mit dem finnischen Drummer Edvard Vesala auf. Nach zahlreichen Einzelprojekten, etwa mit Cecil Taylor, gründete er 1985 die Gruppe Freeelectric. In den neunziger Jahren meldete er sich mit skandinavisch besetzten Alben, während er in Polen ein Quartett mit jungen Musikern um den Pianisten Marcin Wasilewski unterhielt, das er ab 2002 auf seinen Alben vorstellte. Nachdem das Wasilewski-Trio eigene Wege ging, baute Stanko, der in New York einen zweiten Wohnsitz unterhält, mit David Virelles (Piano), Thomas Morgan (Bass) und Gerald Cleaver (Drums) ein New Yorker Quartett auf.

schaft eine gewisse Nähe in der Mentalität. Es gab auch Kontakte nach Skandinavien: Komeda knüpfte welche; ich war in seiner Band. Das Eje Thelin Quintet aus Schweden machte in Polen Eindruck. Polnische Musiker arbeiteten in Skandinavien als Bar- oder Restaurantmusiker und lernten Jazzmusiker kennen. So setzte sich ein Puzzle skandinavisch-polnischer Jazzbeziehungen zusammen. Mehr als mit Skandinaviern arbeitete ich selbst aber mit Deutschen und in Deutschland – mit dem Globe Unity Orchestra, mit Albert Mangelsdorff, beim Free Jazz Meeting Baden-Baden, bei den Jazz-Workshops des NDR.

Sie erwähnten Ihre Zusammenarbeit mit Komeda. Hat seine Art zu komponieren, insbesondere für den Film, Ihr eigenes Schreiben beeinflusst?

In seinen Bands arbeitet Tomasz Stanko am liebsten mit jungen Talenten zusammen.





CD-Tipps

Tomasz Stanko

Music For K (1970); Power Bros./Fenn CD 4011550713124
 Twet (1974); Polskie Na/Broken Silence CD 4250137233123
 Selected Recordings (1975-1998); rarumECM/NRW CD 44001420924
 Litania: The Music Of Krzysztof Komeda (1997); ECM/Universal CD 731453755123
 From The Green Hill (2000); ECM/Universal CD 731454733625
 Suspended Night (2004); ECM/Universal CD 602498112441
 Dark Eyes (2009); ECM/Universal CD 602527112664

Internet

www.tomaszstanko.com

Ich machte mir sein Wissen und seine Erfahrung zu eigen. Anders als etwa der Miles-Davis-Soundtrack zu „Fahrstuhl zum Schafott“ ist Komedas Filmmusik bis ins Detail durchkomponiert. Die für „Rosemary's Baby“ ist voller Unregelmäßigkeiten, die dem Genre Film geschuldet sind. An einer Stelle brauchte er vielleicht zwei Takte mehr, weil die Musik nicht langsamer werden sollte. So entstanden Asymmetrien, die die Musik frisch und ungewöhnlich wirken ließen. Er erklärte dies nicht, aber ich studierte es und lernte davon. Bis dahin hatte ich nur recht simple Stücke geschrieben; seine Art half mir, kompositorisch weiterzukommen. Damals schrieb ich allerdings so gut wie gar nicht – erst später, dann aber auch für Filme. Zunächst reichte es für meine Ambitionen, Komedas Stücke zu spielen.

Die Erfahrung mit Filmmusik, der spezielle Charakter des Lichts in Polen. Ihre Musik, heißt es oft, könne den sprichwörtlichen „Film im Kopf“ evozieren. Hat Ihre Musik einen visuellen Aspekt?

Überhaupt nicht. Im Gegenteil: Für mich ist Musik abstrakt. Sie ist nicht fröhlich, nicht traurig, sondern eine völlig andere Art des Ausdrucks. Sie löst Emotionen aus, aber die können bei ein und derselben Musik von Person zu Person, von Situation zu Situation unterschiedlich sein. Gerade das liebe ich. Strauss-Walzer mögen fröhlich sein,

aber was ist mit Bach? Mit Schönberg, mit Webern? Ich liebe die Kunst, ich liebe die Dichtung, aber Musik ist Musik. Dennoch bin ich glücklich, wenn meine Musik Emotionen auslöst – vorzugsweise Melancholie. Die kommt mir am nächsten.

Haben Sie beim Komponieren konkrete Spieler vor Augen, etwa die Ihrer jeweiligen Band?

Nein, Kompositionen haben ein Eigenleben. Jede Band kann sie spielen, nur anders arrangiert. Eine Komposition ist wie ein Computerprogramm, das mir erlaubt, ein Stück zu spielen. Es zeigt den Rahmen und die Möglichkeiten zum Improvisieren. Aber sie umfasst nicht nur ein einzelnes Stück – das ganze Konzert ist eine Komposition. Sie legt die Auswahl der Stücke fest, den Anteil alter und neuer Stücke, die Abfolge und ungefähre Länge der Improvisationen. Dennoch fällt das Ergebnis jedes Mal unterschiedlich aus, je nach Besetzung, Absprache, Ideen. Das ist das Wesen der Improvisation und der Unterschied zur Komposition in klassischer Musik. Improvisation ist etwas Prozesshaftes. Sie setzt auf Intuition – auch als Art und Weise, mit „Fehlern“ umzugehen. Im Grunde gibt es keine Fehler. Jeder vermeintliche Fehler kann begründet werden und Sinn bekommen durch den Ton, den Akkord, der darauf folgt. Was zählt, ist immer der nächste Ton.

KOPF

The Original Radio Company



Kopfhörer
Radio Silenz
159 €

Besuchen Sie uns auf
der IFA 2012 in Berlin.
Halle 1.2, Stand 114

HÖRER

Tivoli Audio



Starker Klang, wie von Tivoli Audio gewohnt. Die aktive Geräuschunterdrückung reduziert die Umgebungsgeräusche um bis zu 85%! Das Gehäuse ist statt aus Kunstholz in drei edlen Echthölzern gefertigt. Mit der einzigartigen Defeat-Schaltung und Airline-Adapter. Kompaktes Bedienteil mit Taschenclip für intuitive Steuerung – Radio Silenz ist der perfekte Reisebegleiter für Musikliebhaber!

distributed by
tad-audiovertrieb.de
radiowelten.de

TAD
AUDIO
VERTRIEB

radiowelten.tivoli.audio

blog.radiowelten.de

