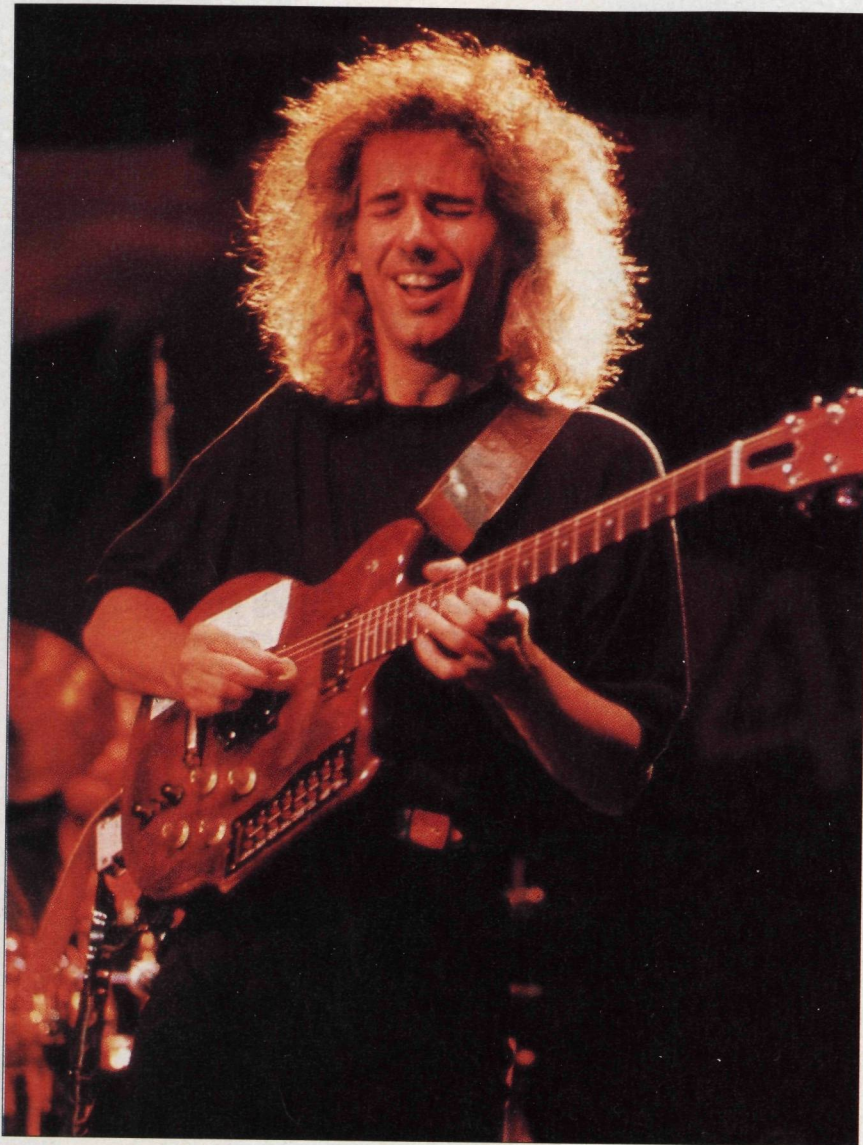




PAT METHENY

„Ich bin kein Gitarrenfan“

Sympathisch, jugendlich, vielseitig, erfolgreich – dieses Image verkörpert Pat Metheny seit gut zwanzig Jahren. Doch der Gitarrist aus dem amerikanischen Mittelwesten ist mehr als nur „Mamis Liebling“. Immer auf der Suche nach neuen Herausforderungen, bewegt er sich souverän und voller Lust am kreativen Spiel zwischen Pop und Avantgarde, Combo-Jazz und Experimental Noise, intimen Akustikdialogen und monumentalen Breitwand-Sounds. Mit seiner populären „Group“ lockte er unlängst wieder in die größeren Hallen der Republik, im Gepäck das aktuelle Album „Imaginary Day“. Für Berthold Klostermann Anlaß zum Gespräch mit einem Workaholic, der stets so entspannt wirkt, wie ein Großteil seiner Musik klingt.

Berthold Klostermann: „Imaginary Day“ mit seinen Klängen aus verschiedenen Teilen der Welt hat etwas von einer Reise an imaginäre Orte, vielleicht gar von einer imaginären Welt. Träumt sich da der Junge aus dem Mittleren Westen seine Welt zusammen?

Pat Metheny: Die Grenzen zwischen musikalischen Idiomen sind in den letzten dreißig Jahren immer mehr verwischt. Versuche, Menschen in Nationalitäten, Klassen und so weiter zu kategorisieren, gehen schon lange an der Realität vorbei. Musik hat dabei vielfach den Ton angegeben und sich zugleich auch weiterentwickelt. Je effizienter die Kommunikationssysteme werden, umso mehr werden die Menschen voneinander beeinflusst. Wie ich mit elf Jahren Songs von Antonio Carlos Jobim von Schallplatten nachspielen konnte, so können heute junge Gitarristen aus aller Welt Stücke von meinen Platten ler-

nen. Das passiert ständig. Noch vor kurzem hörte ich einen jungen Typ aus Kamerun, der meinen Stil fast besser spielt als ich selbst. Westafrikanische Musik hat er natürlich außerdem drauf.

BK: Gibt es Ihre Stücke eigentlich gedruckt?

PM: Noch nicht, aber ich arbeite gerade an einem Buch von vielleicht 500 Seiten, einer Art „Pat Metheny Song Book“. Es hat lange gedauert, es zusammenzustellen, aber dafür wird es sehr genau. Anfang nächsten Jahres soll es erscheinen. In den letzten zwanzig Jahren hat unsere Band tausendfach in aller Welt gespielt, und unsere Antennen standen immer auf Empfang. Als Musiker sind wir offen für Einflüsse, doch wir ziehen nicht mit dem Tonbandgerät los, um etwas zu dokumentieren. Wir reagieren auf Eindrücke und Impulse. „Imaginary Day“ ist eine Sammlung solcher Eindrücke,

die aber nicht an reale Orte gebunden sind. Vor einigen Jahren lebte ich eine Zeitlang in Brasilien, und damals hörte alle Welt brasilianische Einflüsse in unserer Musik. Es war die Zeit von „Still Life (Talking)“ und „Letter From Home“. In Wirklichkeit hatte die Musik, die ich in Brasilien hörte, nicht die geringste Ähnlichkeit mit der, die wir spielten. Es hieß, unser wortloser Gesang sei von Milton Nascimento beeinflusst, und das traf auch in gewisser Weise zu. Doch die Struktur der Musik, die Harmonien, Baßlinien, spezifischen Rhythmen, das alles würde man so nirgendwo in Brasilien hören. Sie sind amerikanisch oder wer weiß was. Auf „Imaginary Day“ ist Fernöstliches, Flamenco, Marokkanisches, Keltisches zu hören. Von all dem hat die Platte eine Färbung, ein Aroma, doch sie ist nichts davon. Solche Einflüsse sind wie Briefmarken auf den Postkarten, die wir von unterwegs schreiben.

BK: All das geht sehr harmonisch zusammen. Klingt so die musikalische Utopie einer harmonischen Welt?

PM: Vielleicht. Vieles in meiner Musik ist idealistisch, eher Film als Dokument. Da ist immer etwas Fiktives im Spiel, ein Element von Erfindung und utopischem Denken.

BK: Komponieren als Fiktion – wie im Roman?

PM: Es ist schwierig, da die Parallele zu ziehen. Musik hat immer etwas von Fiktion und Phantasie, doch sie erzählt nie so, daß man eindeutige Bedeutung zuordnen könnte. Für mich heißt „telling a story“ im Jazz, sich nicht einfach unmotiviert durch die Zeit zu bewegen, sondern die Bewegung sinnvoll und schlüssig zu organisieren, so daß sie nachvollziehbar wird. Das Modell dafür ist Lester Young. Seine Art zu improvisieren ist das Höchste an Geschichten-Erzählen im Jazz. Sein Spiel hatte immer einen narrativen Fluß. Alle, die ihm darin folgten, wie Stan Getz, waren wichtig für mich, da es ihnen nicht bloß um Töne ging, sondern Töne fügten sich immer zu etwas mehr. Um dieses Mehr geht es mir.

BK: Die Alben mit Charlie Haden und Marc Johnson, „Beyond The Missouri Sky (Short Stories)“ und „The Sound Of Summer Running“ mit ihren regionalen Bezügen, wie Western Swing, Blues, Folk und Country, evozieren die ländliche Atmosphäre des Mittleren Westens. Anders als „Imaginary Day“ haben sie außerdem etwas vom Gestus mündlichen Erzählens, vergleichbar etwa mit der Erzählhaltung in den Kurzgeschichten eines Mark Twain oder Bret Harte und ihrem Lokal- und Regionalkolorit.

PM: Das kann man so sehen. Doch ansonsten sind die beiden Platten sehr verschieden voneinander. Sie gehen auf unterschiedliche Bezugspunkte zurück. Charles „Beyond The Missouri Sky“ gehört zu denen, auf die ich besonders stolz bin. Sie ist Ausdruck einer einzigarti-



Foto: Andy Freeberg / WEA

Starkes Duo: Pat Metheny und Ornette Coleman, mit dem er die Platte „Song X“ eingespielt hat.

Biographie

Am 12. August 1954 in Lee's Summit (Missouri) geboren, begann Patrick Bruce Metheny mit 13 Jahren, Gitarre zu spielen. Schon als Teenager unterrichtete er an der University of Miami, wo er kurz zuvor erst als Student angefangen hatte, anschließend – auf Vermittlung Gary Burtons – am berühmten Berklee College in Boston. Den Vibraphonisten Burton hatte er bei einem Auftritt von dessen Quartett kennengelernt und darum gebeten, für ein paar Stücke einsteigen zu dürfen. Wenig später erweiterte Burton das Quartett zum Quintett – mit Metheny als zweitem Gitarristen, neben Mick Goodrick, der die Gruppe bald verließ. Von 1974 bis 1977 blieb Metheny bei Burton und spielte mit ihm drei Alben ein. Sein Plattendebüt hatte er jedoch 1974 bei Jaco Pastorius und Paul Bley gegeben; mit „Bright Size Life“ folgte 1976 der Einstand als Bandleader.

Zusammen mit dem Keyboarder Lyle Mays gründete er 1978 die Pat Metheny Group, die zunächst von Mark Egan (b) und Dan Gottlieb (dr), bald darauf von Steve Rodby (b) und Paul Wertico (dr) komplettiert wurde. Diese Besetzung, im Laufe der Jahre um Perkussionisten, Sänger und Instrumentalisten erweitert, bildet bis heute den Kern der Group. Mit ihr stieg Metheny zu einem der populärsten Jazzmusiker auf;

mit ihr füllt er seit Jahren Stadien und Hallen in aller Welt. Den Durchbruch beim breiten Publikum brachte die Filmmusik zu „The Falcon And The Snowman“ (1985) mit der Single-Auskopplung „This Is Not America“, die, gesungen von David Bowie, die Pop-Charts eroberte. Wie bei diesem Hit war auch bei den Alben der Group stets Lyle Mays als Mitkomponist und Konzeptionalist beteiligt. Mehr als nur Bandmitglied, ist er mit seinem Sinn für romantische Stimmungen, eingängige Themen und pastellene Tastenklänge Methenys Alter ego innerhalb der Group.

Parallel zur Pat Metheny Group verfolgte der Gitarrist immer auch andere Interessen, die in der Jazzszene durchweg mehr Beachtung fanden als die Group-Alben. Zu den bemerkenswertesten Unternehmungen zählen die akustischen Jazzalben „80/81“, „Rejoicing“, „Question And Answer“, die Begegnung mit Ornette Coleman, „Song X“, sowie die Noise- und Free-Style-Experimente „Zero Tolerance For Silence“ (solo) und „Sign Of Four“ (Quartett mit Derek Bailey). Überdies war Pat Metheny immer wieder als Gast bei den Projekten anderer beteiligt, zuletzt bei den beiden Kontrabassisten Charlie Haden („Beyond The Missouri Sky“) und Marc Johnson („The Sound Of Summer Running“).

gen Freundschaft zwischen uns beiden, als Musiker und als Menschen. Zu dieser Freundschaft trägt sicherlich unser gemeinsamer geographischer Hintergrund bei, der womöglich noch in unserer Musik durchscheint. Für uns wurde er jedenfalls zu einem poetischen Bezugspunkt – in unserer persönlichen Beziehung wie in der Musik dieser speziellen Platte. Mit Marcs „The Sound Of Summer Running“ verhält es sich anders. Wie er mir sagte, bezieht er sich damit auf meine frühen Platten, insbesondere „Bright Size Life“, „Watercolors“ und das erste „Group“-Album. Er sagte mir ausdrücklich, er wolle ein Album von gleicher Art machen und dabei Bill Frisell für Lyle Mays einsetzen. Das war das Konzept. Bezugspunkt sind also Platten, auf denen ich mich bereits auf etwas anderes bezog. Eine Beziehung zweiter Instanz sozusagen.

BK: Für den Bassisten Marc Johnson dürften „Bright Size Life“ und „Watercolors“ unter anderem interessant gewesen sein, weil die Star-Bassisten Jaco Pastorius beziehungsweise Eberhard Weber daran beteiligt waren. Mit mehreren Titeln – „Missouri Uncompromised“, „Midwestern Nights Dream“ und „Omaha Celebration“ – spielte „Bright Size Life“ auch bereits auf den Mittelwesten an. Hinzu kam der Bezug auf Ornette Coleman in Form eines Medleys aus zwei seiner Kompositionen. Doch an welchen Gitarristen orientieren Sie sich?

PM: Ich bin Gitarrist, aber nicht unbedingt Gitarrenfan. Es gibt Leute, die ver-

Auswahl-
diskographie

Pat Metheny (Group)

1975 Bright Size Life (ECM / PolyGram)
 1977 Watercolours (ECM / PolyGram)
 1978 Pat Metheny Group (ECM / PolyGram)
 1979 New Chautauqua (ECM / PolyGram)
 1980 80/81 (ECM / PolyGram)
 1980 American Garage (ECM / PolyGram)
 1980 As Wichita Falls, So Falls Wichita Falls (ECM / PolyGram)
 1981 Offramp (ECM / PolyGram)
 1982 Live (ECM / PolyGram)
 1983 Rejoicing (ECM / PolyGram)
 1983 Travels (ECM / PolyGram)
 1984 First Circle (ECM / PolyGram)
 1985 Song X (Geffen / Universal)
 1987 Still Life (Talking) (Geffen / Universal)
 1989 Question And Answer (Geffen / Universal)
 1989 Letter From Home (Geffen / Universal)
 1991 Works (ECM / PolyGram)
 1991 Works II (ECM / PolyGram)
 1992 Secret Story (Geffen / Universal)
 1992 Zero Tolerance For Silence (Geffen / Universal)
 1992 Under Fire (Soundtrack, WEA)
 1993 Road To You – Live In Europe (Geffen / Universal)
 1995 Group We Live Here (Geffen / Universal)
 1995 We Live Here (Geffen / Universal)
 1996 Quartet (Geffen / Universal)
 1996 Sign of Four (Knitting Factory)
 1997 Imaginary Day (WEA)

Unter dem Namen anderer Künstler

1974 Jaco Pastorius / Paul Bley, Jaco (Improvising Artists Inc.)
 1974 Gary Burton, Ring (ECM PolyGram)
 1975 Gary Burton, Dreams So Real (ECM / PolyGram)
 1976 Gary Burton, Passengers (ECM / PolyGram)
 1980 Joni Mitchell, Shadows & Light (WEA)
 1982 Bob Moses, When Elephants Dream Of Music (Gramavision / EFA)
 1985 David Bowie, Falcon and the Snowman (Soundtrack, EMI America)
 1986 Michael Brecker, Michael Brecker (Impulse! / Universal)
 1989 Gary Burton, Reunion (GRP / Universal)
 1989 Steve Reich, Different Trains/Electric Counterpoint (Nonesuch / eastwest)
 1992 Gary Thomas, Till We Have Faces (JMT / PolyGram)
 1993 John Scofield, I Can See Your House From Here (Blue Note / EMI)
 1993 Bruce Hornsby, Harbor Lights (RCA)
 1993 Joshua Redman, Wish (WEA)
 1993 Trilok Gurtu, Crazy Saints (CMP / EFA)
 1994 Milton Nascimento, Angelus (WEA)
 1994 Roy Haynes, Te Vou! (Dreyfus / Edel Contraire)
 1994 Abbey Lincoln, Turtle's Dream (Verve / PolyGram)
 1995 Kenny Garrett, Pursuance: The Music Of John Coltrane (WEA)
 1995 Tony Williams, Wilderness (Ark / EMI)
 1996 Michael Brecker, Tales From The Hudson (Impulse! / Universal)
 1996 Charlie Haden, Beyond The Missouri Sky (Short Stories) (Verve / PolyGram)
 1997 Marc Johnson, The Sound Of Summer Running (Verve / PolyGram)

rückt nach der Gitarre sind, und manche lassen sich von ihr zu schlechten musikalischen Angewohnheiten verführen. Für mich ist sie ein Instrument wie andere auch. Es gibt kaum Gitarristen, die mich umhauen. Höchstens Wes Montgomery. Er war der erste, der mit dem Instrument wirklich Musik gemacht hat.

BK: Anfangs soll Mick Goodrick Sie entscheidend beeinflusst haben.

PM: Ja, und wie! Er hatte großen Einfluß. Er ist einer der größten Improvisatoren auf der Gitarre. Mit Improvisator meine ich nicht jemanden, der ein gutes Solo spielt, sondern der jedesmal mit etwas Neuem kommen kann. Mick war nicht allein für mich, sondern für eine ganze Clique von uns wichtig: John Scofield und Bill Frisell gehören dazu. Wir alle, inklusive Mick, kommen aber eigentlich von Jim Hall. Er ist der erste moderne Gitarrist, und wir alle – Mick Goodrick, John Abercrombie, John Scofield, Bill Frisell und ich, sozusagen die „five guys“, die in den siebziger und achtziger Jahren aufgetaucht sind – wir alle sind, jeder auf seine Weise, direkte Abkömmlinge von Jim.

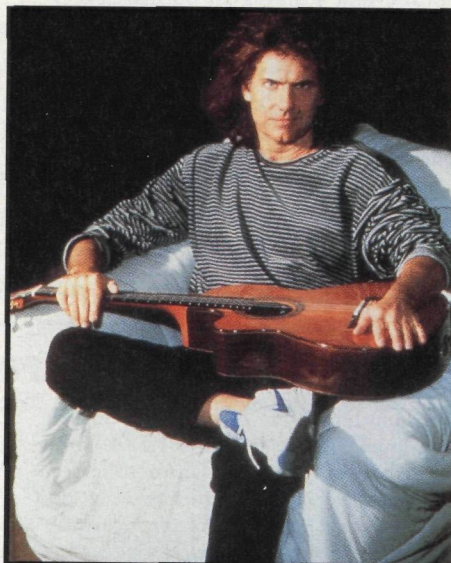
BK: Ist das nicht eine ganz andere Schule als die von Wes Montgomery?

PM: So anders ist sie gar nicht. Für mich sind Jim und Wes gut vereinbar. Beide haben einen großartigen Sound; beide können mit einer modernen Rhythmusgruppe umgehen. Das war neu, als sie auftauchten. An Modernität hinkten die Gitarristen ja lange hinter allen anderen her, klangen altmodisch, steif und nicht gerade swingend. Jim und Wes waren echte Swinger. Sie gingen ganz neu auf das Schlagzeug ein. Darin besteht ihre Gemeinsamkeit.

BK: Und worin liegt die Gemeinsamkeit zwischen den verschiedenen Seiten des Pat Metheny? Wer den großen, mitunter fast orchestralen Sound und die eingängige Musik der Pat Metheny Group hört, kann das oft kaum mit den Free-Style-Experimenten oder auch mit den Projekten, an denen Sie als Gast beteiligt sind, unter einen Hut bringen. Das klingt nicht nur anders, sondern scheint auch einer anderen Ästhetik zu folgen.

PM: Aber ich glaube, man kann immer auf Antrieb sagen, daß ich es bin, der da spielt – egal, in welchem Kontext. Es gibt

Musiker, die wirklich schizophren scheinen und von denen man nicht glaubt, daß es sich bei verschiedenen Platten um dieselbe Person handelt: anderer Sound, anderes Instrument, anderes Konzept. Doch egal, ob ich mit Steve Reich spiele oder mit Bruce Hornsby, Phil Collins und Bonnie Raitt, ob mit Gary Thomas, David Bowie oder Milton Nascimento, mit meiner Group oder mit Charlie Haden und Marc Johnson – ich benutze dieselben Gitarren, dieselben Verstärker, dasselbe Equipment und spiele einfach. Jede Situation erfordert etwas anderes und inspiriert mich, entsprechend zu spielen. Ich bin froh, daß ich so viel Verschiedenes machen kann. Was den ästhetischen Standpunkt betrifft, bin ich völlig konsequent: Ich will auf hohem



Niveau arbeiten und gehe an alles mit derselben Energie heran. Ich hoffe, daß es mir gelingt, in meiner Spielweise eine eigene Sprache zu finden. Zu meinen Lieblingsmusikern gehört natürlich Miles Davis. Er konnte in so vielen Kontexten spielen, doch eigentlich spielte er immer gleich. Seinen Stil änderte er über Jahrzehnte nicht. Vielmehr warf er durch sein Spiel ein Schlaglicht auf den jeweiligen Hintergrund und illuminierte ihn. Mein Ziel ist allerdings anders. Ich will nicht nur spielen, sondern auch komponieren. Von Zeit zu Zeit reizt es mich, Musik zu schreiben, ein Arrangement mitzubringen und die gesamte Präsentation zu entwickeln, anstatt nur zu improvisieren. Und manchmal habe ich das Glück, dies realisieren zu können, am weitestgehenden bisher bei dem Album „Secret Story“, wo mir ein großes Orchester zur Verfügung stand. Davon können andere nur träumen. □

Foto: Latifa Azhar

NGUYỄN LÊ
Franko-Asiat auf
Afrika-Trip

Wenn ein Musiker mit namhaften Kollegen verglichen wird, spricht das meist nicht für seine besondere Originalität. Wenn ein Gitarrist wie Nguyễn Lê aber als „Jimi Hendrix der Jazzgitarre“ gehandelt wird, muß er schon ein höchst individuelles stilistisches Spektrum abdecken. Tom Fuchs und Manfred Müller trafen den französischen Saitenvirtuosen.



Nguyễn Lê beherrscht das akademische Spiel klassischer Jazzstandards ebenso wie das Repertoire harter Rockriffs. Und auch die folkloristischen Skalen seiner asiatischen Vorfahren sind ihm kein unerforschtes Terrain. Bei seinem jüngsten Projekt unternimmt er eine musikalische Expedition in den nordafrikanischen Kulturkreis. Der hierzulande noch wenig bekannte Gitarrist gab Auskunft über seine Karriere.

Fuchs/Müller: Nguyễn, Sie sind musikalischer Autodidakt. Ist es ein Vorteil, keine sogenannte klassische Ausbildung absolviert zu haben?

Nguyễn Lê: Ich bin sehr stolz, Autodidakt zu sein. Wenn man erzählt, man sei Autodidakt, heißt das in der Regel, daß man kein systematisches Verständnis von Musik hat und nur nach Gehör spielt. Das trifft auf mich nicht ganz zu. Ich habe für mich selbst eigene Theorien und eine Systematik entwickelt, die sich von der Standardtheorie nicht sehr unterscheiden, aber wenn man sich das selbst erarbeitet hat, beherrscht man die Möglichkeiten auch bis ins Detail. Das einzige, was ich bedauere, ist, daß ich sehr spät dazu kam, mit anderen Musikern zusammenzuspielen und ins professionelle Musikgeschäft einzusteigen.

F/M: Auf Ihrer neuen Platte spielen Sie mit Arabern. Wie kamen Sie in Kontakt?

NL: Ich wohne in Barbès, dem afrikanischen Viertel von Paris, Schwarzafrikaner und Araber leben in der Regel hier. Ich

bin befreundet mit einigen algerischen Musikern wie Karim Ziad, mit dem ich das Projekt gemacht habe. Diese arabisches Musik ist sehr komplex. Es gibt eine orientalische Seite der arabischen Musik, die in Tunesien beginnt und nach Ägypten, Iran reicht und wieder zurück nach Osteuropa, wie ein Kreis um das Mittelmeer. Auf der anderen Seite reicht ein Bogen von Algerien und Marokko bis nach Schwarzafrika. Diese Musik hat eine enge Verwandtschaft zur Volksgruppe der Berber. Berber waren die ersten Einwohner Nordafrikas, die von arabischen Völkern besiegt wurden. Die Berber wurden islamisiert, aber sie hielten an ihren afrikanischen Wurzeln fest. Das ist ein Aspekt der Platte, die starken afrikanischen Wurzeln zu zeigen in einem Teil Nordafrikas und auch die Verbindung zum Jazz herzustellen.

F/M: Als ein Mann mit asiatischer Abstammung, war es da leichter, den Zugang zu diesen Musikern zu finden?

NL: Ich denke schon, ich wirkte nicht wie jemand, der nur schnelles Geld mit ihnen und ihrer Kultur machen wollte.

F/M: Was halten Sie von der sogenannten Weltmusik?

NL: Anfangs war ich demgegenüber sehr negativ eingestellt. Ich hielt es für eine rein kommerzielle Bewegung, etwas, das sich Weiße haben einfallen lassen, um an der Kultur der Dritten Welt zu verdienen – was auch immer noch zutrifft. Aber es gibt auch eine andere Seite, man kann

Weltmusik verstehen als etwas wie Coca Cola-Musik, das ist ja eine mittlerweile weltumspannende Kultur. Und dann gibt es die Musik, die eine Kreation junger Musiker aus der Dritten Welt ist, die in westlichen Ländern leben. Darin sehe ich auch meinen Bezug, ähnlich wie bei Leuten wie Karim. Man muß sich bewußt sein, daß dies ein Projekt junger Musiker ist, die halb in der Kultur ihrer Eltern und halb in der Kultur ihrer westlichen Heimatländer leben, und die in der Verbindung dieser Kulturen ihre eigene kulturelle Identität suchen.

F/M: Ist Paris ein guter Ort, um diese Kulturmixtur zu versuchen? Man hört, daß es dort große Probleme mit rechten Gruppierungen gibt.

NL: Was mich angeht, so habe ich keine Probleme, aber meine Situation ist eine besondere. In Frankreich ist die maghrebinische Bevölkerungsschicht eher unterprivilegiert, verglichen mit den in Frankreich lebenden Asiaten, die viel mehr respektiert sind.

F/M: Ist es für Sie schwer, neue Herausforderungen zu finden?

NL: Ich bin immer in herausfordernden Situationen, so wie bei „Maghreb“. Als ich in dem Projekt drinsteckte und die Musik zu lernen begann, wurde mir klar, wie schwierig es werden würde. Die Herausforderung kommt von selbst, wenn man nach neuen Wegen sucht.

► Siehe auch Kritik S. 87. □