

Leroy Jenkins und Malcolm Goldstein: Portraits zweier improvisierender und komponierender Geiger

Leroy Jenkins et Malcolm Goldstein : portrait de deux violonistes improvisateurs et compositeurs

Leroy Jenkins und Malcolm Goldstein: Portraits zweier improvisierender und komponierender Geiger
Es muss nicht immer Heifetz sein, und auch nicht immer Stéphane Grappelli. Der Violinist von heute hat die besten Chancen, einer Festlegung auf «Klassik» oder «Jazz», jeder idiomatischen Eindeutigkeit, zu entgehen. Das war nicht immer so. Das Verdienst, nicht nur neue Spieltechniken, sondern auch neue Rollen für das Instrument Violine gefunden zu haben, im Spannungsfeld von europäischer und afroamerikanischer Tradition, komponierter Moderne und «freier» Improvisation, gebührt Musikern wie Leroy Jenkins (*1932) und Malcolm Goldstein (*1936) – Geigern, die bereit waren, ihre musikalische Heimat zu verlassen, neue künstlerische Bekanntschaften zu suchen, neue Interaktionen von Komposition und Improvisation zu erproben. Peter Niklas Wilson portraitiert die beiden – sehr verschiedenen – Pioniere einer eigen- und querständigen Violinmusik zwischen den Genres.

Leroy Jenkins et Malcolm Goldstein : portrait de deux violonistes improvisateurs et compositeurs
Il n'est plus nécessaire aujourd'hui d'être soit Heifetz soit Grappelli. Les violonistes actuels ont toutes les chances d'échapper à la spécialisation « jazz » ou « classique » – ce qui n'a pas toujours été le cas. Le mérite d'avoir découvert non seulement de nouvelles techniques de violon, mais aussi de nouveaux emplois pour cet instrument – à mi-chemin entre les traditions européenne et afro-américaine, entre l'écriture d'avant-garde et l'improvisation libre – revient à des musiciens comme Leroy Jenkins (*1932) et Malcolm Goldstein (*1936), violonistes prêts à sortir des sentiers battus, à lier de nouvelles combinaisons entre ces et à expérimenter de nouvelles combinaisons entre composition et improvisation. Peter Niklas Wilson dresse le portrait de ces pionniers, fort différents l'un de l'autre, qui ont ouvert la voie d'une musique de violon originale, à l'intersection des genres.

von Peter Niklas Wilson

Musik mit «Chicago Flavor»: Leroy Jenkins

Wenn der Geigensolist Leroy Jenkins mit seinem schwarzen Gehrock und den grau gestreiften Hosen auf die Bühne kommt, spielt er scheinbar ironisch mit dem Bild des europäischen Salon-Virtuosen des 19. Jahrhunderts. Auch sein Spiel bewegt sich in bester europäischer Tradition: orthodoxe Streichtechnik, perlende Arpeggien, gestochene Spiccato, warmes Vibrato. Für manche Jazz-Freunde klingt Jenkins schlicht «zu klassisch». Was der Wahl-New Yorker gar nicht gern hört. «Ich bin kein klassischer Geiger, auch wenn ich eine klassische Ausbildung hatte. Ich bin immer ein bluesiger Geiger gewesen. In meinem Spiel hörst du den Jazz, hörst du Bird, Monk und Louis Armstrong. Weil ich ihnen zugehört habe – mehr als den klassischen Spielern.» Zu Recht beruft sich Leroy Jenkins auf seine schwarzen Wurzeln. Aber das Faszinierende an den Improvisationen und Kompositionen des schlanken 63jährigen mit den hellwachen Augen ist doch gerade, wie europäische und afroamerikanische Elemente hier zu einem einzigartigen Amalgam verschmolzen sind. Vielleicht ist der Alte-Welt-Charme in Jenkins' Musik auch nur eine Jugenderinnerung. Eine Reminiszenz an die

Zeiten, als Jenkins im Musikprogramm der *Ebenezer Baptist Church* Chicagos das Geigenspiel lernte und bei den Nachmittags-Tees und Empfängen des schwarzen Bürgertums aufspielte, mit Salon-Piècen wie Gounods *Ave Maria* oder Brahms' *Ungarischen Tänzen*. Immerhin achtete Jenkins' Geigenlehrer O.W.B. Frederick darauf, dass das Kirchenorchester nicht nur die europäischen Meister, sondern auch die Musik afroamerikanischer Komponisten wie Clarence Cameron White (1880–1960) und William Grant Still (1895–1978) im Repertoire hatte. Aber improvisierte Musik auf der Violine? Undenkbar. Mit zwölf Jahren begann Jenkins, Klarinette in einer *marching band* der Ebenezer Baptist Church zu spielen, mit sechzehn kam das Fagott hinzu, das er im Orchester seiner High School betätigte. Leroy Jenkins, ein schwarzer Musiker aus Chicago, von der europäischen Tradition geprägt. Doch auf Dauer liess sich schwerlich ignorieren, dass im Chicago der vierziger Jahre andere Klänge dominierten. Chicago, die Metropole von Gospel und Blues: so gesellten sich im musikalischen Kosmos des Leroy Jenkins zu Gounod und Brahms bald die Gospel-Diva Mahalia Jackson, der Blues-Shouter Jimmy Rushing, der Rhythm-and-Blues Pionier Louis Jor-

dan und der Sound Duke Ellingtons – Musiker, die Jenkins im *Regal Theater* seiner Heimatstadt hörte. In der High School spielte er bald nicht nur Violine, Klarinette und Fagott, sondern auch Saxophon, versuchte zu verstehen, wie Charlie Parker die Syntax des Jazz verändert hatte. Doch als Jenkins dann ein Stipendium der A&M University in Tallahassee/Florida erhielt, war es als Fagottist. Und schon während der ersten Fahrt nach Florida merkte er, dass er im amerikanischen Süden noch andere Erfahrungen würde machen müssen.

Ich musste einen rassengesetzten Zug in den Süden nehmen. Die ganzen schwarzen Passagiere sassen direkt hinter dem Kohlentender. Wenn man etwas Helles anhatte, war man schwarz von Kohlenstaub, wenn man ankam.

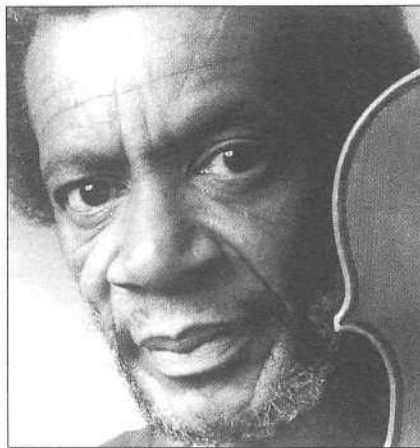
Dass dann doch die Violine, und nicht das Fagott, zu seinem Hauptinstrument wurde, verdankt Jenkins dem schwarzen Geiger Bruce Hayden, nur einem der vorzüglichen Lehrer in Tallahassee. *Das College hatte eine sehr gute Musikabteilung. Der Grund, warum es so gut war, war, dass die schwarzen Lehrer keine Möglichkeit hatten, in weissen Schulen zu unterrichten – was also gewissermassen ein Vorteil war. Als die Integration kam, war das auch ein Nachteil für die schwarzen Schulen, weil die guten Lehrer nun auch an weissen Universitäten Jobs kriegen konnten. Das zog eine Menge Talente von den schwarzen Colleges ab.*

Auch für Jenkins boten sich nach Ende seines Studiums nur wenige Möglichkeiten. Eine Orchester- oder Solisten-Karriere war für einen schwarzen Violinisten in jenen Jahren so gut wie ausgeschlossen, und so nahm Jenkins eine Stellung als Musiklehrer in Mobile/Alabama an – Jahre, an die Jenkins nicht ohne Verbitterung zurückdenkt, musste er doch bei kargem Lohn nicht weniger als zwölf öffentliche Schulen betreuen. Als Jenkins 1964 in seine Heimatstadt zurückkehrte, kam es einer Flucht gleich. Doch der Zeitpunkt hätte kaum günstiger gewählt sein können. Denn in Chicago hatten sich gerade junge Musiker um den Pianisten Muhal Richard Abrams in der *Experimental Band* zusammengefunden, einem avantgardistischen Kollektiv, Keimzelle der 1965 formell gegründeten *Association for the Advancement of Creative Musicians* (AACM). Und während Jenkins den frühen Free Jazz-Aufnahmen New Yorker Provenienz wenig hatte abgewinnen können, konnte er mit den Experimenten der jungen Chicagoer durchaus etwas anfangen.

Die Saxophonisten spielten honks und squeaks, aber sie taten es nicht hektisch, sondern auf eine melodische, harmonische, auch rhythmische Art und Weise. Also ein wenig anders, als es Albert Ayler und diese Leute machten. Ich glaube, der Grund, warum ich mich damit identifizieren konnte, war der, dass die ganzen Typen, die [an der AACM] beteiligt waren, im wesentlichen Chicagoer waren. Auch wenn sie

nicht in Chicago geboren waren, hatten sie doch den grössten Teil ihres Lebens dort verbracht, und so hatte das, was sie machten, einen Chicago flavor. Auch wenn sie von den New Yorker Leuten beeinflusst waren – von Ornette [Coleman], von Cecil [Taylor], die schon vor ihnen damit angefangen hatten –, spielten sie doch eine Chicagoer Variante davon, die weniger hektisch und klarer organisiert war, weil Chicago eben so ist, und mit einer Blues-Färbung.

Jenkins wurde AACM-Gründungsmitglied, spielte in der *Experimental Band*, rief 1967 mit dem Multi-Holzbläser Anthony Braxton und dem Trompeter Leo Smith die *Creative Construction Company* ins Leben, eines der ungewöhnlichsten Trios der späten sechziger Jahre – und begann zu komponieren. *Ich fing mit dem Komponieren an, als ich zur AACM kam. Da entwickelte ich eine Menge meiner Fertigkeiten. Denn*



Leroy Jenkins (© Linda Harris)

*die Instrumentation war ja so bizarr, so gemischt. Man musste die Dinge durch die Orchestrierung in Balance kriegen, indem man etwa ein Sopransaxophon wie eine Trompete verwendete. Und mit unserem Trio (mit Violine, Trompete und Saxophon, ohne Rhythmusgruppe) war es eine wirkliche Herausforderung, einen vollen Klang zu erzielen. So entwickelte ich wirklich ein Talent, für merkwürdige Situationen zu schreiben. Anders als Smith und Braxton, deren Begeisterung für Komponisten wie Cage, Stockhausen, Boulez und Penderecki unmittelbar in ihre Konzepte für die *Creative Construction Company* einfloss, blieb Jenkins jedoch ambivalent gegenüber der «etablierten» Neuen Musik.*

Ich versuchte eher, von meinen früheren Erfahrungen zu zehren und sie auf meine neue Situation anzuwenden. In anderen Worten: Ich sah es mehr als eine Zeit des inneren Wachstums an. Ich wollte zu dieser Zeit, dass meine Musik die schwarze Community und meinen Background widerspiegelt. Ich glaubte nicht, dass ich mich musikalisch wirklich mit den europäischen Neue-Musik-Komponisten identifizieren könnte, auch wenn ich fand, dass sie sehr raffiniert waren und ich ihre Kühnheit bewunderte. Das war auch ein Grund, warum ich zur AACM ging: Weil sie ihre Sachen

machten, obwohl sie abgelehnt wurden, obwohl die Leute scharenweise die Clubs verliessen, wenn sie hereinkamen.

Als wesentliche Inspiration seiner kompositorischen Arbeit nennt Jenkins denn auch keinen europäischen Avantgardisten, sondern einen der Gründerväter des amerikanischen *new thing*: Ornette Coleman.

In der Technik meines Komponierens war ich stark von Ornette beeinflusst. Weniger von seinem Spiel oder seinen Kompositionen als von seiner «harmonologischen» Theorie. Er hat mir einmal in groben Zügen erklärt, wie er mit dem Vertauschen von Schlüsseln arbeitet. Also probierte ich das auch, um andere Zusammenklänge zu bekommen. Es war wahrscheinlich nichts grundlegend Neues, aber eine Art und Weise, einen anderen Klang zu bekommen. Denn alle anderen [Jazzkomponisten] schrieben ihre Voicings nach dem gleichen System: sie schichteten Terzen aufeinander, bis zur None, Undezime, Tredezime, und so weiter.

Eines aber teilte Jenkins mit seinen *Creative Construction Company*-Kollegen: eine kritische Haltung zum zügellosen *energy playing*, wie es damals in vielen New Yorker Free-Formationen praktiziert wurde, und ein Interesse an neuen Techniken, Improvisation zu strukturieren. «Diese Musik ist nicht frei. Du musst Deinen Tribut an musikalische Organisation zahlen», betont Jenkins, und so geht es ihm auch heute, wenn er für Improvisatoren komponiert, darum, ein Gefühl der Bewegung, der Gerichtetheit des musikalischen Prozesses zu garantieren. Dabei stimmt Jenkins, ein Gegner jeglichen kompositorischen Systemdenkens, sein Procedere von Fall zu Fall auf die beteiligten Akteure ab. Das Quintettstück *Panorama I* (1989) beispielsweise ist für ein Ensemble versierter Improvisatoren konzipiert (in der CD-Aufnahme sind es ausser Jenkins selbst die New Yorker Szene-Koryphäen Henry Threadgill, Don Byron, Marty Ehrlich und Vincent Chancey), denen die Partitur in erster Linie musikalische Wegmarken bieten will:

Panorama I war so organisiert, das ich eine Serie von komponierten Unterbrechungen liefere, oder Richtungsgebern oder Abzweigungen, oder etwas, was die Improvisation stimuliert, ihr neue Nahrung, eine Richtung gibt.

Anders die Gewichtung in *Themes and Improvisations on the Blues*, einem freiassoziativen Spiel mit Blues-Kürzeln, das Jenkins 1985 für das Kronos-Quartett schuf. Hier liegt ein weitestgehend ausgearbeiteter Notentext vor, der sich nur einige Male für kurze unbegleitete Soli, häufiger aber für streng begrenzte Passagen öffnet, in dem einer der Streicher über einer «Rhythmus-Spur» seiner drei Kollegen improvisieren kann, gelegentlich mit von Jenkins vorgegebenem Tonmaterial.

Dass Jenkins seit einigen Jahren vermehrt mit Formationen aus der Welt der Klassik arbeitet, hat neben dem Bestre-

ben nach ästhetischer Öffnung auch handfeste pragmatische Gründe.

Man nennt mich noch immer einen Jazzmusiker: Ich gelte als «Jazzkomponist», als «Jazzgeiger» – ich werde diesem Begriff nie entkommen, und ich versuche es auch nicht. Aber ich will nicht, dass mich dieser Name auf eine bestimmte Sache begrenzt. Ich will in alle Richtungen gehen können. In den frühen achtziger Jahren merkte ich, dass es eine Menge junger Klassik- und Neue-Musik-Typen gab, die mir zuhörten. Mein Überlebensinstinkt sagte mir: Vielleicht gibt es da einen Markt für mich. Denn im Avantgarde-Jazz-Bereich wurde es immer schwieriger, Jobs zu bekommen. Nicht, weil es kein Interesse gab, sondern weil so viele gute junge Musiker auf die Szene gekommen waren. Das Geld wurde knapp, und die Leute wurden allmählich konservativ. Junge Typen wie [Wynton] Marsalis kamen auf – eine neue Ära. Ich hatte nicht mehr soviel Arbeit wie früher. Ich musste mich irgendwie umstellen. Also wechselte ich sozusagen auf den klassischen Sektor über und fing an, Stücke für die Brooklyn Philharmonic und andere Ensembles zu schreiben. Viele der «Klassiker» erwiesen sich sogar als offener als die Jazzleute: nicht die Musiker, denn die waren auf beiden Seiten offen, sondern die Geschäftsleute im klassischen Bereich.

Auch wenn Jenkins mittlerweile manche Aufträge klassischer Ensembles erhalten hat und eine CD mit seinen komponierten Werken vorlegen kann, fühlt er sich als schwarzer Komponist doch noch keineswegs vom weissen Musikestablishment akzeptiert, vielmehr in den Randbereich von «Meet the Black Composer»-Alibiveranstaltungen abgedrängt.

Das weisse Establishment wird keinen sogenannten «ungeschulten» Komponisten akzeptieren. Man wird nur akzeptiert, wenn man ein Diplom einer berühmten Hochschule hat oder bei einem grossen weissen Komponisten studiert hat. Selbst wenn du bei Duke Ellington studiert hättest, würde es dir

nichts nützen, weil er schwarz war. Es ist eine Form des Rassismus. Sie wollen ihre Sache oben behalten und etwas haben, auf das sie herabblicken können. Bis heute ist das so. Sie sehen mich als exotisch an. Ich habe nicht die Möglichkeiten, die andere klassische Komponisten haben. Ich bin schon so lange in New York wie Phil Glass oder Steve Reich, aber vom Erfolg her bin ich meilenweit von ihnen entfernt. Sie wurden akzeptiert, weil sie weisse sind. Nicht, dass sie keine guten Musiker wären (und gute Geschäftsleute obendrein) – sie haben vermutlich mehr Meriten als ich. Aber mit meinem Können, meinem Ruf und dem, was ich geleistet habe – wenn ich weisse wäre, hätte ich weitaus mehr zu tun. Das ist mit Sicherheit wahr.

Verbitterung eines zu kurz Gekommenen? Verfolgungswahn? Selbststilisierung zum Märtyrer? Oder doch nur realistische Bilanz eines schwarzen Komponisten in Amerika Anno 1995? Die New Yorker Präsentationen der AACM anlässlich ihres dreissigjährigen Bestehens, Portraitkonzerte führender AACM-Komponisten wie Roscoe Mitchell und Leroy Jenkins, wurden von Presse und Publikum links liegen gelassen. Das Jazz-Stigma – wirkt es

noch immer so, wie Jenkins sagt: «Jazz heisst schwarz, heisst zweitklassig»? Wohl jedenfalls dann, wenn man nicht Wynton Marsalis heisst. Aber «Jazz» heisst auch, dass man Narrenfreiheit hat. Dass man etwa Opern komponieren kann. Nach dem bei der Münchener Biennale von 1990 gefeierten Mythen-Tanzstück *The Mother of Three Sons* (nach einem Libretto von Ann Greene, produziert vom schwarzen Choreographen und Regisseur Bill T. Jones) arbeitet Jenkins gegenwärtig an *Fresh Faust*, einer Aktualisierung des Stoffes für «klassische» Sänger, sechs (auch improvisierende) Musiker und einen Rapper. (Die spontane Reimkunst der Rapper lernte Jenkins ironischerweise durch eine weisse Bekannte kennen und schätzen). Klassisches Klangideal, Improvisation und afroamerikanische Populärkultur: In *Fresh Faust* fliessen noch einmal jene drei Ströme zusammen, die Leroy Jenkins' Musikmachen und Musikdenken seit langem nähren.

Die klassischen Sänger symbolisieren für mich eine bestimmte Verfeinerung, die Kunst haben sollte. Der Rapper ist sozusagen der Amerikaner von heute. Und die Improvisation, das ist, wo ich stehe.

Diskographie Leroy Jenkins (Auswahl)

Mit Muhal Richard Abrams:

- *Levels and Degrees of Light* (Delmark DS-413, 1967)
- *Mama and Daddy* (Black Saint BS 0041, 1980)

Mit der *Creative Construction Company*:

- Anthony Braxton: *3 Compositions of New Jazz* (Delmark DS-415, 1968)
- Anthony Braxton: *B-X° NO 47^A* (Affinity AFF 15, 1969)

Mit dem *Revolutionary Ensemble*:

- *Vietnam* (ESP 3007, 1972)
- *Manhattan Cycles* (India Navigation IN 1023, 1972)
- *Peoples' Republic* (A&M Horizon SP 0708, 1975)

Unter eigenem Namen:

- *For Players Only* (JCOA Records 1010, 1975)
- *Solo Concert* (India Navigation IN 1028, 1977)
- *Space Minds, New Worlds, Survival of America* (Tomato TOM-8001, 1978)
- *The Legend of Ai Glatson* (Black Saint BS 0022, 1978)
- *Mixed Quintet* (Black Saint BSR 0060, 1979)
- *Urban Blues* (Black Saint BS 0083, 1984)
- *Themes & Improvisations on the Blues* (CRI eXchange CD 663, 1994)

Leroy Jenkins: *Themes & Improvisation on The Blues for String Quartet*

Die Türen offen halten: Malcolm Goldstein

Ich sprach mit Leuten in Prag und bot ihnen an, einen Workshop zu machen. Sie hatten kein Geld, und so sagte ich ihnen: «Nun gut. Gebt mir einen Raum zum Wohnen und Leute, mit denen ich arbeiten kann, und etwas zum Essen, und dann werde ich es umsonst machen.» Aber es kam nie dazu. Zwar waren die Musiker interessiert, aber der künstlerische Leiter mochte diese Art von Musik nicht. Dabei wurde mir etwas über mich selbst klar, und über Politik. Denn nachdem ich ihm erklärt hatte, wie ich arbeite, fragte er mich: «Wie kontrollieren Sie die Musiker?» Und ich dachte mir: «Oh, das ist ein Begriff, über den ich nicht nachgedacht habe.» Ich blickte ihn an und sagte: «Ich kontrolliere nicht. Ich bringe den Leuten den Rahmen der Aktivitäten bei, und dann vertraue ich ihnen.» Er sah mich an, als wäre ich verrückt. Da waren eben diese beiden Welten, Kontrolle und Vertrauen. Und das ist Politik.

Wenn der Geiger, Improvisator, Komponist und Hörspielmacher Malcolm Goldstein von seinen Erfahrungen im Musikleben berichtet, wird immer wieder deutlich, dass auch eine so stille und fragile Musik wie die des 59-jährigen Kosmopoliten subversive Kraft besitzt. Nicht von ungefähr betitelt Goldstein einen seiner Texte *The Politics of Improvisation*. Goldsteins Ideal ist – so ein weiterer Essay-Titel – das des *Ganzen Musikers in einer fragmentierten Gesellschaft*, das einer Musik, die das Hier und Jetzt der Suche nach dem authentischen Klang artikuliert, nicht das perfekte, festgefügte Werk. Das gilt nicht nur für Goldsteins Soloimprovisationen, seine sogenannten *Soundings*, die die Klangwelt der Violine und die Beziehung zwischen körperlicher Geste und Resonanz des Instruments jedesmal neu ausloten, sondern auch für seine Kompositionen.

Wenn ich auch in Kompositionen noch Freiräume für Improvisation lasse, dann deswegen, weil ich in der Aufführung die Türen offenhalten will, so dass man an jedem Abend Neues entdeckt. Wenn wir Musiker etwas entdecken, entdeckt das Publikum auch etwas. Wenn wir etwas «sagen», hören die Zuhörer nur, was wir sagen. Und das schränkt sie ein. Mir ist der Prozess des Entdeckens wichtig. Ich finde, dass er allen mehr Raum gibt – anstelle dass jemand etwas verkündet, was die Wahrheit ist, und dann müssen die anderen aufschreiben: «Das ist die Wahrheit», und wenn sie dann ihr Examen ablegen, geben sie uns die Wahrheit zurück, und wir geben ihnen eine gute Note, und sie leben fröhlich weiter... das Leben ist viel komplizierter!

Demgemäss versucht Goldstein auch in seinen Kompositionen für Solisten oder Ensembles, dieser Komplexität des Lebens gerecht zu werden. Goldsteins Kompositionen – das sind offene Regelsysteme, die eine zumeist graphische Partitur mit verbal formulierten «Einstimmungen», Materialvorgaben und

Verknüpfungsmöglichkeiten verbinden, im Bestreben, die Kreativität der Spieler zu kanalisieren und ihr dabei doch möglichst viele Wege offenzulassen, ganz nach den Bedürfnissen der Musiker und den Erfordernissen der Aufführungssituation.

Komposition ist ein Rahmen, eine Art und Weise, etwas zu fokussieren. Selbst meine Soundings sind nicht frei, und so habe ich aufgehört, diesen Begriff zu verwenden. Cage sagte: Alles ist möglich, und ihr sollt mit nichts anfangen. Ich würde es etwas anders sagen: Alles ist möglich, solange man offen bleibt. Das negiert nichts von dem, was ich bin. Wir haben ja alle eine Menge von Erfahrungen. Ich möchte nicht die Tatsache verleugnen, dass ich gerne Bach spiele. Ich möchte nicht verleugnen, dass ich zwei wunderbare Söhne habe. Ich möchte, dass all diese Erfahrungen verfügbar sind und sich äussern können, wenn es nötig ist. Ich würde also nicht sagen: Lasst uns mit nichts anfangen, sondern: Lasst uns mit allem anfangen! Was vielleicht auch dasselbe ist, was John meinte. Komposition ist für mich eine Art von Brennpunkt in diesem Alles. Die sogenannte «freien» Improvisationen sind also nicht frei, denn ich bin ja nur ein bestimmtes Wesen mit einem bestimmten Leben, und ich bin nicht frei. Es gibt viele Dinge, die mich hier- und dorthin ziehen. Ich bin kein perfekter Zen-Buddhist, ich bin kein Erleuchteter. Was ich mit «frei» also meine, ist nur: Haltet die Türen offen. In den Soundings gibt es also mehr Offenheit, weil ich nicht daran denke, irgend etwas vorherzubestimmen. In den Kompositionen ist es so: Die Türen sind nach wie vor offen, aber es gibt einen festgelegten Rahmen der Aktivitäten.

So besteht etwa die Partitur der *Jade Mountain Soundings* (siehe Abbildung Titelseite), einer Komposition für ein beliebiges solistisches Streichinstrument aus dem Jahr 1983, aus einer Federzeichnung samt einer vier Seiten umfassenden Legende, die erläutert, wie diese Topographie einer Klanglandschaft zu lesen sei. Der Begriff «Landschaft» ist bewusst gewählt, denn wie so viele Kompositionen oder Improvisationen Goldsteins ist *Jade Mountain Soundings* eher ein Raum von Möglichkeiten als ein genau definierter, gerichteter Prozess, und wie so oft geht es Goldstein in diesem Stück um das physikalische Moment des Instrumentalspiels, um das Zusammenwirken von körperlicher Geste und schwingender Saite jenseits des Diktats des «schönen

Tons» (was nicht ausschliesst, dass Goldstein in seinen *Soundings* eine ganz eigene Schönheit zartester Sonoritäten im Grenzbereich von Noch-nicht-Ton und Nicht-mehr-Geräusch freilegte). Dieses Bewusstsein für den Raum und die Körperlichkeit der Klänge kommt nicht von ungefähr. Seit drei Jahrzehnten arbeitet Malcolm Goldstein mit Tänzern zusammen, und die ersten Erfahrungen mit dem Violinspiel jenseits der heilen Welt des Streichquartetts machte der 1936 in Brooklyn geborene Juilliard-Student in den frühen sechziger Jahren als Mitarbeiter des legendären *Judson Dance Theater*.

Zunächst hatte ich gar kein klares Bewusstsein für Körper und Raum. Wenn man etwas aufnimmt, nimmt man es eben auf. Manche Leute brauchen nur eine Minute, um eine Erfahrung zu verstehen und zu verarbeiten, bei anderen dauert es 25 Jahre. Als ich mit dem Judson Dance Theater arbeitete, war es eher so, wie wenn man zur Schule geht – man weiss gar nicht, was man da aufnimmt. Diese ganze Sache mit dem Körper war mir also damals gar nicht klar. Wenn mich eine Tänzerin bat, Geige zu spielen, während ich durch den Raum rannte, machte ich das eben. Als ich sie fragte, was ich denn spielen sollte, konnte sie mir nicht sagen: «Spiele erst C-Dur und dann G-Dur», sondern sie sagte: «Spiele etwas, was läuft». Und so tat ich das.

Schon in meinem Geigenunterricht liess mich mein Lehrer beim Tonleiter-Spielen Kniebeugen machen, damit ich auf eine andere Art atmete. Ich wusste damals nicht, was das sollte, aber all diese Erfahrungen haben mich geprägt. Wenn ich heute vom Körper spreche, dann sind das Dinge, die mir erst im nachhinein klar wurden.

Eine entscheidende Periode in diesem «nachhinein» war Malcolm Goldsteins Rückzug in die Wälder Vermonts im Norden Neu-Englands in den frühen siebziger Jahren. Jahrelang lebte das Grossstadtkind Goldstein dort fast wie ein Einsiedler, baute sich und seiner Familie ein Blockhaus, pflanzte Gemüse, lebte ohne elektrischen Strom und spielte sein Instrument nicht mehr in Konzertsälen, sondern im Wald. Das andere Hören, das neue Bewusstsein für Geste, Raum und Klang – der Lernprozess, der im *Judson Dance Theater* und im (von Goldstein mitbegründeten) Neue-Musik-Ensemble *Tone Roads* begonnen hatte, setzte sich in den Wäldern Vermonts fort.

Wenn du mit deinen Händen im Schlamm arbeitest, wenn du Gemüse

Diskographie Malcolm Goldstein

- *Soundings for Solo Violin* (MG 1) (Eigenproduktion, 1980)
- *Vision Soundings* (MG 2, 1985)
- *Sounding the New Violin* (Werke von Cage, Coleman, Corner, Goldstein, Oliveros, Tenney) (What Next Recordings WN0005, 1991)
- *Goldstein plays Goldstein. live at dacapo in Bremen '94* (d'c 2)

Texte und Partituren von Malcolm Goldstein

- *Sounding the Full Circle. Concerning Music Improvisation and Other Related Matters*, Sheffield/Vermont 1988
(zu beziehen über MusikTexte, Postfach 10 24 61, D-50464 Köln)

anpflanzt, wenn du durch den Wald gehst, und wenn du dabei hörst, wie der Wind auf verschiedene Art durch jeden einzelnen Baum streicht, und dass er zu jeder Jahreszeit unterschiedlich klingt – dann verändert das deine Ohren und deinen Körper. Aber schon bevor ich nach Vermont kam, hatte ich angefangen, die Geige anders zu hören. Mein Lehrer liess mich eine Tonleiter über drei Oktaven spielen, mit zehn langen Bogenstrichen pro Note. Drei Oktaven hoch und herunter – das dauert sehr lange. Ich hörte keinen Ton mehr; sondern einen Klang und das Atmen meines Körpers. Und das war ein Schock, im positiven Sinn. Auch wenn es zuerst furchtbar war. Es ist wie bei einer Meditation, wo du eine Viertelstunde still sitzen sollst, und nach drei Minuten merkst du, wie du dich wirklich verkrampfst, und dass schon mindestens vier Stunden um sein müssen.

Und als ich dann draussen in Vermont spielte, wo es keine Wände gibt, die dir vorgaukeln, dass du einen grossen Ton hast, hörst du wirklich jede Nuance des Bogens auf der Saite, und du merkst, wie deine Körperhaltung den Klang verändert, und du entwickelst ein Gespür für die kleinsten Feinheiten des Klangs. Ein Freund aus New York besuchte mich in Vermont. In New York fiel es ihm leicht, einzuschlafen, aber als er nach Vermont kam, sagte er: «Ich kann nicht schlafen; es ist so laut hier.» Ich sagte: «Wovon redest du? Es ist doch ruhig hier!» Seine Ohren hörten plötzlich anders; er hörte jedes kleine Insekt, und so war da plötzlich zuviel Klang für ihn. In New York gibt es soviel Klang, dass man sich abschottet, um überleben zu können. Aber an einem offenen Ort kannst auch du dich öffnen, und dann musst du dich an den Klang der Insekten gewöhnen. Diese Art von Öffnung erlebte ich in Vermont. Der ganze Massstab des Lebens ändert sich, und das verändert die Musik.

Goldsteins Essaysammlung *Sounding the Full Circle* beginnt mit einem kurzen Text, der *Improvisation: People Making Music* überschrieben ist – ein scheinbar banaler Titel, doch bezeichnend darin, dass Goldstein die soziale Komponente des Musikmachens betont. Und genau sie war es, die ihn dazu bewegte, aus den Wäldern schliesslich wieder in die Städte zu kommen.

Ich improvisierte in den Wäldern Vermonts, und mir wurde klar, dass es den Vögeln egal war, was ich machte. Sie machten ihre Sache, und ich war eben dieses andere Wesen, das einen Klang erzeugte. Ob sie mir zuhörten, werde ich nie wissen; auf jeden Fall applaudierten sie nicht! Und da wurde mir klar, dass Kunst, insbesondere Musik, eine soziale Angelegenheit ist. Für mich ist Musik ein Prozess, bei dem ich etwas mit anderen Menschen teile, und bei dem Musiker etwas miteinander teilen. Und die Musik nimmt eine ganz andere Bedeutung an, wenn man sie als Austausch zwischen Menschen betrachtet.

Dass Goldsteins Ästhetik, die dem Eigenleben der Klänge und der Stille weiten Raum gibt, stets offen für den Moment und das Unvorhergesehene ist, Parallelen zur Musikphilosophie John Cages aufweist, liegt auf der Hand. So waren Goldstein und Cage dann auch gut befreundet, und Cage konzipierte für Goldstein eine Version seiner *Eight Whiskus* für Solo-Violine. Doch gab es bei allen Übereinstimmungen auch Differenzen. Differenzen, die die Ein-



Malcolm Goldstein (© Silvia Otte)

schätzung von Improvisation betrafen und, fundamentaler noch, von Klang und Zeit als Basis allen Musikmachens. John war früher ein wunderbarer Pianist und ein grossartiger Interpret. Eigentlich meine ich sogar, dass er ein fantastischer Improvisator war – nur wusste er es nicht. Denn all diese Textstücke, die er las, waren improvisiert. Die Buchstaben standen da, aber die kleinen Melodien seines Vortrags waren nicht notiert. Er war ein wunderbarer Improvisator, aber er meinte wohl, eine Anti-Haltung zur Improvisation einnehmen zu müssen, weil er bestimmte Vorstellungen von Jazz oder improvisierter Musik hatte, die schlimmstenfalls auch stimmten – dann, wenn man nur das spielt, was man gewohnt ist, wenn man nicht hinhört, nichts entdeckt, nur Statements macht. Aber ich habe auch eine Menge fantastischen Jazz und improvisierte Musik gehört. Und tatsächlich förderte er mich in meiner Musik und mochte meine Improvisationen. Wenn er bestimmte Sachen sagte, redete er mehr von seinen Bildern der Dinge, aber – entschuldige, John – er hörte dieser Musik nicht wirklich zu.

Für ihn war die grundlegende Sache in der Musik nicht der Klang, sondern die Zeit. Und Zeit ist abstrakt. Es ist schon komisch: Obwohl er immer vom Klang redete, war sein Strukturelement die Zeit, in der die Klänge, um mit Thoreau zu sprechen, wie Luftblasen an die Oberfläche kamen. Das war seine Basis. Für mich ist es der Klang. Und wenn ich improvisiere, kümmerge ich mich überhaupt nicht um die Zeit. Ich gehe einfach von Moment zu Moment. Es geht mir um die Geste des Körpers, die Gegenwart, das Klingelassen. Die Diskussion, die er und ich nie führten, würde also so beginnen: «John, für

dich ist Zeit wichtig. Für mich existiert Zeit überhaupt nicht.»

In memoriam John Cage hat Malcolm Goldstein 1992 das Solostück *gentle rain preceding mushrooms* geschrieben, das nicht allein in seiner Beschränkung auf die vier Tonhöhen C, A, G und E, sondern auch in der Wahl der Klangcharaktere mit der Person des Verstorbenen verknüpft ist.

Die Stücke, die ich für John Cage und Morton Feldman schrieb, entstanden als eine Folge ihres Todes. Jedes von ihnen war eine spezielle Hommage, und in jedem von ihnen gibt es sehr persönliche Details. So habe ich den ersten Klang im Stück für Cage so gewählt, weil er das *col legno tratto* so liebte, denn er sagte: «Ist es nicht grossartig, dass der Instrumentalist nicht kontrollieren kann, was bei diesem Klang passiert?» Denn wenn man nur mit dem Holz über die Saite streicht, weiss man nicht, wann man einen Klang bekommen wird und wann nicht. Wenn man mit den Haaren streicht, hat man es unter Kontrolle.

Goldsteins Kunst speist sich aus vielen Quellen. Zu ihnen zählen nicht nur die Musikphilosophie John Cages, die Erfahrung der freien Improvisation mit Free-Jazz-Musikern wie Archie Shepp, die europäische Geigentradition von Bach bis Bartók, die Raum- und Bewegungsästhetik des modernen Tanztheaters, sondern auch die Kunst und Philosophie anderer Kulturen, insbesondere der nordamerikanischen Indianer und der kanadischen Inuit-Völker.

Ich fühle bestimmte Affinitäten zu vielen Kulturen. Ich sehe mich eigentlich nicht als einen Mensch aus einer Kultur. Wir haben den Reichtum der Ahnen der ganzen Welt in uns. Ich bin nun einmal zufällig eben weiss, aber ich habe auch Gene in mir, die aus vielen anderen Kulturen stammen. Gegenwärtig – warum, weiss ich nicht – berühren mich eben bestimmte Dinge aus der Inuit-Kultur sehr stark – wenn ich ihre Musik höre, ihre Lieder lese. (Knud Rasmussen, der dänische Polarforscher, hat viele ihrer Materialien zusammengestellt.) Man kann das auf zweierlei Weise betrachten. Man kann das als eine Art sehen, Materialien in anderen Kulturen zu finden, die man benutzen kann. Ich würde es aber lieber so sehen, dass ich durch diese Kulturen eher etwas über mich selbst lerne. Es stimmt mich auf Dinge in mir selbst ein, deren ich mir zuvor nicht bewusst war.

Dass ein solcher Prozess transkultureller Resonanz Dimensionen tangiert, die man unter den Begriff des Spirituellen subsumieren kann, ist offenkundig. Aber dann ist ja bereits das Hören an sich für Malcolm Goldstein ein Vorgang, der an Metaphysisches rührt.

Wenn man einem Klang genau zuhört und sein Atmen hört, vernimmt man das Atmen der Welt, und das ist eine spirituelle Erfahrung. Dadurch erlebt man auch die Zerbrechlichkeit des Daseins und das Wunderbare, Wunder in dem Sinn, dass alles einzigartig ist.

Peter Niklas Wilson