

MICHAEL KÜTTNER

African Spirits

Im norddeutschen Kiel geboren, im rheinischen Bad Godesberg aufgewachsen, im amerikanischen Boston aufs College gegangen, im afrikanischen Ghana die Geister bestaunt, im ländlichen Eitorf wohnend und auf den Bühnen der Welt getrommelt – all das trifft auf Michael Küttner zu, pardon, auf Professor Michael Küttner. Kütti, wie ihn seine Freunde nennen, ist zweifelsohne einer der eigenständigsten und innovativsten deutschen Drummer. Er zählt zu den Wenigen, die es geschafft haben, sowohl als Drummer und auch als Perkussionist erfolgreich zu sein.

Michael Küttner studierte Klassik und neue Musik in Köln, Jazz am Berklee College Of Music in Boston und afrikanische Musik in Ghana, ansonsten ist er bekennender Autodidakt. Die Einflüsse und Erfahrungen aus diesen unterschiedlichen Stationen seines Lebens formten seinen ungewöhnlichen interkulturellen Stil, insofern gehört Kütti zu Recht zur Elite der europäischen Trommlerszene. Mit seiner Kreativität, Spontaneität und Spielfreude arbeitete er schon für unzählige andere Musiker, darunter Otto Wolters, Albert Mangelsdorff, Wolfgang Dauner, Charlie Mariano, Steve Swallow, Peter Giger, Trilok Gurtu, Michael Sagmeister, Maria João, Sheila Jordan, Kenny Wheeler, Nana Vasconcelos, Markus Stockhausen, Lee Konitz, Gunnar Plümer, Pat Martino, Dave Liebman, Christof Lauer, Paul Shigihara, Annie Whitehead, Peter Wölpl, Mike Herting, Dave Samuels, Christoph Spendel, Don Cherry, Dom Um Romão, Hans Werner Henze, Mike Manieri, der WDR-Bigband oder der Klaus Lage Band.

Seine Tournéen mit diversen Bands oder für das Goethe-Institut führten Michael Küttner durch nahezu alle Erdteile sowie auf zahlreiche renommierte Festivals, von der One-Man-Show im Solo-Konzert bis zur Bigband sind ihm alle denkbaren Bandformationen bestens vertraut. Die Einflüsse in seiner melodisch geprägten Rhythmik entstammen nicht selten der afrikanischen und indischen Musik, was Küttner auf nunmehr 40 Tonträgern eindrucksvoll unter Beweis stellt.

Neben seinen Tätigkeiten als Professor für Jazz-Schlagzeug an der Hochschule für Musik in Mannheim sowie als Lehrbeauftragter im Studiengang Jazz an der Hochschule für Musik in Köln gibt Michael Küttner auch immer wieder Jazz- und Percussion-Workshops und betätigt sich als Dozent in Lehrerfortbildungskursen für Rhythmus an Musikschulen, er ist Autor mehrerer Workshops in Musikprintmedien, schrieb Beiträge für Peter Gigers Buch „Die Kunst des Rhythmus“ und trat bei der Cantiére d’elle Arte im italienischen Montepulciano auf. Selbst im TV konnte man Kütti schon von Singapur bis Kamerun sehen, die mannigfachen Auftritte in deutschen Fernsehveranstaltungen machen ihn fast schon zum regelmäßigen Gast aller namhaften TV-Sender. Zur Zeit ist er mit dem Michael Sagmeister Trio, dem Otto Wolters Trio und mit seinem eigenen Trio oder als Solist mit seinem Soloprogramm unterwegs.

„He is a wonderful player, very dedicated to his music“, sagte die Saxophonlegende Charlie Mariano einmal über ihn. Daher wurde es höchste Zeit, daß Bruno Kassel sich für STICKS einmal mit dem Experten für afrikanische Trommeln und Rhythmen unterhält.

Wie bist du denn überhaupt zur Musik gekommen?

Man kann ruhig sagen, daß nicht ich das Schlagzeug für mich entdeckt und ausgesucht habe, sondern das Schlagzeug mich. Als Siebenjähriger hatte ich mal kurzzeitig Klavierunterricht. Doch wollte ich wie andere Kinder in dem Alter auch mal auf einen Baum klettern, und das konnte meine Klavierlehrerin damals nicht ertragen. Da habe ich dann sofort das Vertrauen in sie verloren, weil sie sich nicht die Bohne für mich interessierte, und damit war der Klavierunterricht für mich dann erst mal passé. Mein Vater spielte ebenfalls Klavier, jeden Sonntag hörte ich mir seine Chopin-Stückchen an, das ist ja auch ganz hübsch, wenn man mit sowas aufwächst. Meine Mutter hat gelegentlich mal Akkordeon gespielt und gesungen – das waren im Grunde schon die einzigen musikalischen Einflüsse, die ich von meinen Eltern mitbekommen habe. Als ich dann mit zwölf Jahren in den Schulchor kam, habe ich auch wieder klassischen Klavierunterricht genommen. Das lief dann, bis ich etwa sechzehn Jahre alt war, und dann wollte ich mit einigen Freunden eine Band aufmachen. Wir hatten da natürlich schon Popmusik gehört, kannten die Stücke von Procol Harum, King Crimson, The Nice oder Emerson, Lake & Palmer. Später kamen dann noch Gentle Giant und Van der Graaf Generator dazu, das waren alles total wichtige Gruppen für uns in jener Zeit. Dummerweise spielte mein Freund aber auch Klavier. Er konnte aber auch noch Blockflöte und Orgel, er schlug mir deshalb vor, daß er ja Orgel und ich Klavier spielen könne. Ich bin dann mal in der Nachbarschaft zu einer

anderen Band gegangen, um mir mal anzugucken, wie so eine Probe überhaupt abläuft. Wie macht man sowas überhaupt, was muß man bei einer Probe tun? Das war so ein Trio, die auf unserem Schulfest mal einige Beatles-Stücke und ein paar Chicago-Nummern gespielt hatten. Ich kam also bei denen in den Proberaum, und wie es das Schicksal so wollte, war deren Schlagzeuger nicht da. Die übten gerade von „I'm A Man“ die Basslinie und hatten ihre liebe Not mit dem Timing, denn sie flogen dauernd raus, weil ihr Drummer an dem Tag ja fehlte. Plötzlich sagten sie zu mir „Hey Kütti, setz' dich mal ans Schlagzeug!“ Ich war total erschrocken und sagte denen, daß ich das überhaupt nicht kann. Aber sie meinten nur, daß ich doch musikalisch sei und sie mir kurz zeigen würden, was ich denn am Schlagzeug machen müsse. Während ich mich noch wunderte, daß die rechte Hand über der linken auf der HiHat spielt, während ich meinen ersten Grundrhythmus bumm-tschak, bumm-tschak hinzukriegen versuchte, spürte ich, wie mir das riesigen Spaß machte, für die Jungs den Takt zu halten, damit die ihr Stück proben konnten. Es fiel mir überhaupt nicht schwer, die HiHat, die Bass-Drum und die Snare einigermaßen zu koordinieren, ich hatte diesen simplen Grundschlag relativ schnell kapiert und war total erstaunt, daß mir das so verhältnismäßig leicht gelang. Zu jener Zeit hatte ich gerade ein wenig Geld angespart, weil ich mir eigentlich ein Moped kaufen wollte, doch dann entschied ich mich, die Kohle in ein Schlagzeug zu investieren.

Das war also quasi der Beginn deiner Schlagzeugerlaufbahn...

...ja, dann ging es los, denn eine Woche später hatte ich mein erstes eigenes Schlagzeug! Ich hatte natürlich komplett keine Ahnung, habe einfach immer irgendwo draufgehauen und mir die ersten Grooves selbst beigebracht. Wir haben dann die eigene Band gegründet, was letztlich dann aber nur ein Duo wurde, weil wir keinen Bassisten fanden. Die ersten Proben fanden dann entweder in der Kirche statt oder bei uns zu Hause, wo es ein Harmonium gab. Wir haben dann Psychedelic-Stücke gespielt wie „A Saucerful Of Secrets“ von Pink Floyd (was wir dann aber umbenannten in „Hannibal überquert die Alpen, und ab und zu stürzt mal ein Elefant ab“). Tja, so fing das an bei mir mit der Musik.

Hast du dir das Schlagzeugspiel dann autodidaktisch beigebracht?

Nun, ich habe damals versucht, einen Schlagzeug-Leher zu finden, aber sowas gab es 1970 in Bonn noch so gut wie nicht. Es gab da zwar so einen abgefuckten Tanzmucker, der Unterricht gab, aber den habe ich mir mal angeguckt und dann spontan beschlossen, daß ich mit dem nichts zu tun haben wollte. Es gab auch ein paar Leute, bei denen ich diese klassische Schiene mit kleiner Trommel und so weiter hätte lernen können, aber ich wollte mit Wirbeltrommel nichts zu tun haben, das war mir einfach zu militaristisch. Wir hatten lange Haare damals, da konnte ich doch nicht irgendwelche Marschrhythmen auf der kleinen Trommel üben! Unser Gitarrist kannte dann aber einen norwegischen Diplomatensohn. Dieser Typ konnte auch sehr gut trommeln, und dann bin ich zu ihm hingegangen und habe ihn gefragt, ob er mir nicht Unterricht geben könnte. Er ist dann mal zu einer Probe zu uns in die Kirche gekommen, als wir gerade „Play Bach“ von Jacques Loussier übten. Loussier fand ich damals total gut, weil mir diese Jazz-Grooves bei „Play Bach“ auf Anhieb gefallen haben. Ich habe diesen Norweger dann gefragt, wie er mein Getrommel so findet, und er antwortete mir „Das ist unglaublich: du kannst ja überhaupt nichts! Aber was du damit machst, ist irgendwie genial.“ Jedenfalls habe ich mich mit ihm dann getroffen, und er hat mir so ein paar Stock-Techniken von Gene Krupa gezeigt. Ansonsten bin ich auf alle Konzerte gegangen, die in Bonn oder Bad Godesberg stattfanden, habe mir soviele andere Drummer angesehen wie möglich, und habe mir dann die meisten Sachen schlichtweg abgeguckt. Das erste Stück, was ich in- und auswendig gelernt habe, war „Take Five“ von Dave Brubeck. Ich hatte das Stück als Single und habe sie solange abgespielt bis sie quasi auseinander fiel. Wir haben dann etwa ein Jahr lang weitergeprobt und gejammt, aber irgendwie gelang es uns nicht, einen passenden Bassisten zu finden.

Dann bist du doch sicher irgendwann in eine „richtige“ Band gewechselt, oder?

Es gab damals bei uns in Bad Godesberg eine Band namens Electric Jazz Selection. Dort trommelte der junge Robert von Weizsäcker, der Sohn unseres späteren Bundespräsidenten. Robert hat mir dann auch einige Sachen beigebracht, Triolen, Paradiddles oder Stickings, da ging es dann einmal pro Woche richtig zur Sache. Tragischerweise ist Robert dann von seinem Vater ein Ultimatum gestellt worden: er hatte die Wahl, entweder weiter in Köln am Konservatorium Musik zu studieren, oder die Familie kennt ihn nicht mehr. Es war einfach nicht standesgemäß, es paßte nicht in den diplomatischen Rahmen, nicht in das politische Umfeld seines Vaters, einen Schlagzeuger in der Familie wollte man auf keinen Fall dulden. Robert hat sich diesem Druck dann leider gebeugt und mit

der Trommelei komplett aufgehört, ist dann zuerst Schach-Profi und später Informatiker und Wirtschaftsberater geworden.

Für die Familie von Weizsäcker hatte demnach ein Schach-Profi ein weitaus größeres Renommee als ein Schlagzeuger?

Ja klar, der gesellschaftliche Stellenwert eines Drummers war damals noch weniger als nicht existent. Wir Trommler haben ja teilweise heute noch Probleme, von der Gesellschaft mit unserem Instrument und unserem Beruf entsprechend respektiert und anerkannt zu werden. Das ist bei jüngeren Schlagzeugern heute eventuell nicht mehr so schlimm, was aber sicherlich auch mit den vergleichsweise riesigen Drum-Sets zu tun hat. Wenn ein Trommler mit einem winzig kleinen Jazz-Set ankommt, dann wird der auch heute noch nicht richtig ernst genommen. Genauso wie die immer wieder auftauchende Frage „Ach was – Schlagzeug kann man studieren?“

...wo man doch eigentlich nur immer auf irgendeine beliebige Trommel draufhauen muß :-)

Genau. So war das damals beim Sohn unseres ex-Bundespräsidenten. Ich hatte von Robert jedenfalls die Triolen gelernt und habe das dann stundenlang geübt. Die Viertel auf der Bass-Drum, und dann auf den Toms und der Snare die Triolen – ich war echt fasziniert davon. Eines Tages hatten wir mit unserem Duo den ersten Auftritt. Unser Vorbild damals waren Hardin & York, die seinerzeit „kleinste Big Band der Welt“. Wir hatten zwar noch immer keinen Bassisten, hatten dafür aber eine Farfisa-Orgel aufgetrieben, eine Marshall-Box und einen Verstärker. Dazu einen Flügel und mein Schlagzeug. Dieser erste Gig fand damals auf unserem Schulfest statt, und zu allem Übel hatten wir beide 39° Fieber. Trotzdem führte es dazu, daß uns ein Kumpel bei diesem Auftritt „entdeckt“ hat, er fand uns tierisch gut und wollte uns für ein größeres Schulfest verpflichten. Das fand dann auch vor etwa tausend Leuten in der Aula des Nikolaus-Cusanus-Gymnasium zwei Monate später statt. Außer uns trat damals noch die regional schon einigermaßen bekannte Band Ritchie Tink auf, die hatten schon eine richtig amtliche Anlage. Wir haben dann den Beginn des ersten Sets bestritten mit unserer Mini-Ausrüstung und einem Mikrofon für den Flügel. Um es kurz zu machen: wir haben an dem Tag total abgeräumt, der Saal stand Kopf, die Leute sind echt ausgerastet wegen uns. Wir waren einfach die kleinen Kids aus ihrer Mitte, die haben uns abgefeiert ohne Ende, zumal der Trommler der anderen Band im Gegensatz zu mir weder diese Jazz-Triolen spielen konnte noch ein eigenes Schlagzeug-Solo drauf hatte. Wir hatten auch einige Stücke über stadtbekannte Lehrer im Repertoire und haben der anderen Band schlicht die Schau gestohlen, sodaß die Jungs von Ritchie Tink nach unserem zweiten Set angekrochen kamen und unbedingt mitspielen wollten. Das war die Initialzündung für mich: tausend Leute vor der Bühne stehen zu haben, und plötzlich kocht der Saal vor Begeisterung! Diese Erfahrung, sowas selbst angezettelt zu haben, das war ein ungeheures Erlebnis. Das ist die Triebfeder für mich, auch wenn ich heute auf eine Bühne gehe, will ich diese positive Energie bei den Leuten erzeugen.

Du hast jetzt „Take Five“ und „Play Bach“ erwähnt. Demzufolge hast du also von Anfang an schon relativ jazzlastige Musik gemacht, obwohl es ja eigentlich die große Zeit der Rockmusik gewesen ist.

Nun, Rockmusik fand ich schon auch klasse, aber eher für Feten: zu „Whole Lotta Love“ von Led Zeppelin konnte man gut abtanzen, zu einem Blues konnte man gut mit den Mädels knutschen. Insofern stand ich auch auf Rockmusik, aber in Bezug auf das eigene Musikmachen fand ich Rock nie besonders interessant. Rock hat mich dann erst später angesprochen, aber damals fand ich die Sachen von King Crimson, Pink Floyd oder Van der Graaf Generator weitaus interessanter, weil das Drumming dabei viel komplexer war als bei den meisten normalen Rocksongs.

Was war danach denn dein nächster Entwicklungsschritt?

Ich bin zur Bundeswehr nach Hamburg und dort ins Heeres-Musikkorps gekommen. Und befand mich plötzlich in einer großen Stadt, in der die Szene pulsierte und nahezu jeden Abend Musik angesagt war. Das war cool, da gab's die NDR-Bigband, da gab's jeden Mittwoch in der Fabrik eine Jam-Session, da gab's den Toni Inzalaco, der in verschiedenen Bands spielte. Von Toni habe ich damals die ersten afro-kubanischen Sachen gelernt. Ich kannte ja bis dahin nur die Fusion-Sachen von Miles Davis aus den siebziger Jahren, kannte Chick Corea oder Return To Forever. Über Fitzi Graf, meinen Stubenkumpel im Heeres-Musikkorps, lernte ich dann die Musik von Coltrane und Elvin Jones kennen, davon hatte ich ja noch keinerlei Ahnung. Außerdem hatte Fitzi die Agostini-Drumschulen, nach denen ich dann fast den ganzen Tag geübt habe. Selbst an den Wochenenden bin ich meist in Hamburg geblieben und habe geübt wie ein Verrückter. In diesem Musikkorps waren ja außer uns

Wehrpflichtigen eine Menge Profi-Musiker, das reichte vom einfachen Tanzmusiker bis hin zu irgendwelchen Gestalten, die eine Musikkarriere einschlagen wollten, die dann aber entweder aus familiären Gründen oder aus Lohnsicherheit im Staatsdienst gelandet sind. Der eine hatte schon Kreuzfahrten hinter sich, der nächste hatte Erfahrungen in Tanzbands gesammelt, ein anderer hatte in Jazzbands gespielt. Durch diese Leute habe ich die ganze Vielfalt des Musikbusiness kennengelernt, mein Wunsch, Musiker zu werden, wurde immer stärker. Ich wußte aber auch um die gescheiterten Existenzen und um die geplatzten Perspektiven, denn wenn man mit solchen Leuten zusammen ist und die sich entsprechend einen ansaufen, dann kommt schon einiges zutage, was sie im nüchternen Kopf sicher nie zugeben würden. Insofern machte ich mir keinerlei Illusionen und wußte genau, worauf ich mich als Musiker einzustellen hatte. Ich habe dann erstmal Percussion gemacht, weil ich dadurch die Chance hatte, in den ganzen Tanzbands mitzumachen. Im Nachhinein muß ich zugeben, daß ich in dieser Zeit in Hamburg damals unglaublich viel gelernt habe.

Wie ging es denn nach deinem Wehrdienst weiter?

Ich bin dann wieder zurück nach Bonn gekommen und habe Physik studiert. Eigentlich wollte ich ja aus tiefstem Herzen Musiker werden, aber zu einem Musikstudium habe ich mich dann doch noch nicht direkt entschieden. Während einem Jahr Physikstudium bin ich dann über Martin Schulte, dem damals besten Trommler der Region, an die Musikhochschule nach Köln gekommen, wo ich Professor Caskel kennenlernte und Unterricht nahm. Danach bestand ich die Aufnahmeprüfung und studierte bei ihm klassisches Schlagzeug, es gab ausser ein paar Kursen keine Jazzstudiengang wie heute. Etliche meiner damaligen Kumpels sehe ich auch heute noch: der Gitarrist Paul Shigihara spielt heute in der WDR-Bigband, den Bassisten Gunnar Plümer habe ich auch Mitte der siebziger Jahre kennengelernt, der heutige Querflöten-Star Michi Heupel war damals mein Nachbar, der Keyboarder Mike Herting hat ja heute in der Kölner Musikszene schon fast Kult-Status, Frank Haunschild hat auch mit mir in einer WG gewohnt. Parallel dazu lernte ich in Bonn bei einem Konzert mit Albert Mangelsdorff den Peter Giger kennen. Peter hatte ja ein riesengroßes Equipment, und seine Art, völlig frei zu spielen, hat mich sehr beeindruckt, sowas hatte ich noch nie zuvor gesehen. Eines Tages erfuhr ich, daß dieser Peter Giger einen Workshop machte und bin dann dahin gefahren. In diesem Workshop – der total klasse war – habe ich dann auch den 1995 verstorbenen Glen Buschmann kennengelernt, der mich dann gleich zum Landes-Jugend-Jazz-Orchester NRW holte, welches von ihm geleitet wurde, und mit dem ich 1978 meine erste Platte eingespielt habe. Über Peter Giger habe ich auch Kontakt zur afrikanischen Musik bekommen. Peter hatte da eine Nummer komponiert, und ich fragte ihn, wie er denn auf sowas kommt. Er meinte dann, daß er irgend ein afrikanisches Kinderlied gehört habe und davon so inspiriert worden sei, daß er das mal auf verschiedene Instrumente übertragen habe. Jedenfalls sind bei mir durch diesen Workshop mit Peter einige wichtige Weichenstellungen für mein späteres Leben erfolgt. Es ist damals quasi schon der Samen für meine späteren afrikanischen Sachen gesät worden, die ja dann erst viele Jahre später ins Rollen kamen. Peter spielte seinerzeit auf einem Gretsch-Drumkit, und auch in diesem Punkt habe ich mich überzeugen lassen, indem ich mir als erstes richtiges Schlagzeug ein Gretsch kaufte.

Deine feste Band war dann damals also das Landes-Jugend-Jazz-Orchester NRW?

Ja, dort habe ich dann auch Udo Dahmen kennengelernt und mit ihm zusammen getrommelt. Udo fuhr damals immer regelmäßig nach Paris zum Unterricht bei Dante Agostini. Udo hat mir dann immer die neuesten Übungen von Dante weitergegeben, und ansonsten haben wir Bigband-Jazz gespielt, wenngleich er eigentlich der rockigere Trommler von uns beiden ist. In diesem Orchester habe ich dann auch Leute wie Markus Stockhausen, Hugo Read oder die Gründer der Saxophon-Mafia kennengelernt. Mit diesen und noch einigen anderen Musikern haben wir die Kölner Jazzhaus-Initiative gegründet.

Hast du zeitgleich auch noch an der Musikhochschule Köln studiert?

Natürlich, das fand immer parallel statt. So gute Leute wie Jiggs Wigham oder Manfred Schoof gaben Unterricht an der Schule. Durch Jiggs bin ich dann auch zur Bigband der Rheinischen Musikhochschule gekommen, und weil er ebenfalls in Bad Godesberg wohnte, sind wir öfters zusammen nach Hause gefahren. Während dieser Autofahrten habe ich ihm dann eines Tages mein Leid geklagt, daß ich mit diesem rein klassisch ausgerichteten Musikstudium nicht so ganz happy bin. Darauf sagte er mir, ich solle doch einfach nach Amerika gehen und dort studieren. Ich entgegnete ihm, daß ich das auf keinen Fall bezahlen könne. Worauf er meinte, er würde da einige Leute am Berklee College in Boston gut kennen, ich solle ihm mal sämtliche meiner aufgenommenen Platten geben und einen schönen Brief dazu schreiben, dann würde er das schon an die richtigen Leute dort

drüben weiterleiten. Nach einer Weile bekam ich Antwort aus Boston, man schrieb mir, das sei ja alles ganz ordentlich, was ich denen geschickt habe, und sie könnten mir insofern entgegenkommen, daß sie mir einen Teil des Schulgelds erlassen würden. Das war natürlich immer noch ein ungeheurer Betrag, den ich hätte aufbringen müssen, selbst wenn es nur die Hälfte des üblichen Schulgelds war. Jiggs riet mir dann, mich um ein Stipendium zu bemühen. Das habe ich dann auch gemacht, und wie durch ein Wunder bekam ich als erster deutscher Jazzmusiker vom Deutschen Akademischen Auslands-Dienst ein einjähriges Stipendium – und das auch noch ohne abgeschlossenes Studium in Deutschland, was eigentlich Bedingung gewesen wäre! Ich habe mein Studium hier in Köln also mittendrin abgebrochen, bin dann 1979 nach Berklee, habe dort ein Jahr studiert und bin dann wieder zurück gekommen, weil ich mir ein zweites Jahr in Boston finanziell nicht hätte leisten können und mir in diesem einen Jahr klar wurde, daß die USA nicht so ganz meinem Geschmack entsprechen. Ich habe also insofern garkeinen Studienabschluß.

Hast du zu der Zeit immer noch auf dem Gretsch-Drumkit gespielt?

Ja, allerdings hatte ich das Set im Laufe der Zeit immer weiter ergänzt, sodaß ich mit meinem damaligen Trio Sadba bereits ein relativ großes Drumkit spielte, auch mit Double-Bass-Drum. Wir sind dann viel auf Tour gewesen, parallel dazu habe ich mit allen möglichen Leuten irgendwelche Projekte durchgezogen und Sessions gespielt und das stilübergreifend. Ich hatte wirklich gut zu tun, habe auf einigen Festivals gespielt und bin ziemlich viel rumgekommen im Lande. Nach meiner Rückkehr aus den USA, erhielt ich den Anruf meines ehemaligen Sadba-Bassisten Jochen Schmidt, welcher zu der Zeit viel mit dem Pianisten Jochen Spendel gearbeitet hatte. Jochen erzählte mir von einem Festival in Frankfurt, wo er und Jochen mit einem ganz jungen und sehr talentierten Gitarristen namens Michael Sagmeister auftreten sollten. Ich wollte das erst garnicht machen, weil ich gerade erst aus den USA heimgekehrt war und mich ein wenig ausruhen wollte. Außerdem ging ich davon aus, daß das ohnehin nicht so unbedingt meine Musik war, was da stattfinden sollte. Ein paar Tage später rief Jochen aber nochmal an und meinte, ich müsse da unbedingt mitmachen. Weil ich in der Zwischenzeit mal einen Blick auf meinen Kontostand riskiert hatte, kam ich dann spontan zu dem Entschluß: okay, genau das brauche ich jetzt, denn der Gig wurde relativ gut bezahlt. Ich bin dann nach Frankfurt, habe mit den Jungs zwei Tage in irgendeinem Keller geprobt, und eine Woche später sind wir dann auf dem Jazzfestival Frankfurt 1980 aufgetreten. Es war ein riesiger Erfolg, was mir eine überaus gute Kritik vom Jazz-Papst Joachim-Ernst Berendt einbrachte („Die Entdeckung des Festivals“). Danach bin ich dann drei Monate mit Spendel in Deutschland und Ungarn auf Tour gewesen. Nach dieser Tour hat Spendel dann seine Band aufgelöst, und auch Sagmeister hatte seine Band aufgelöst, weil er mehr in Richtung Jazz arbeiten wollte. Sagmeister hat dann mit Jochen und mir sein neues Trio gegründet, und mit dieser Band ging es dann richtig zur Sache. Wir haben alles gespielt, was wir kriegen konnten – egal, wieviel Gage und egal, wo. Wir sind zu Dritt im Kombi mit der Anlage hintendrin durch halb Deutschland gefahren und haben vorher immer gelost, wer von uns vorne auf der Handbremse sitzt. Wir sind damals auch von Frankfurt aus für 500,- DM Gage rauf nach Husum gefahren, das war uns scheißegal, Hauptsache spielen, spielen, spielen. Wir hatten nur eins im Sinn: wir räumen den Laden auf. Und genau das haben wir dann auch überall gemacht, hatten enorm großen Erfolg, und mit der Band ging es stetig nach oben. Zwischendrin hatte ich 1978 den Mustapha Tettey Addy kennengelernt, den absoluten Master-Drummer aus Ghana...

...das klingt so, als käme jetzt die Afrika-Abteilung...

Exakt. Ich war 1977 mal in Frankreich, weil ich mich an diese Kinderplatte von Peter Giger erinnerte und dieses Stück auf Platte finden wollte. Zu der Zeit waren die Plattenläden in Paris vollgestopft mit afrikanischer Musik. Ein solches Überangebot an afrikanischen Sachen wäre zu dieser Zeit hier bei uns unmöglich zu finden gewesen. Durch die Kolonien und die Connections zu Nordafrika waren die Läden dort jedenfalls proppenvoll mit diesem Zeug. Ich habe dieses besagte Kinderlied zwar nicht gefunden, habe mir aber Unmengen anderer Platten gekauft, darunter auch eine Scheibe mit Mustapha Tettey Addy. Als ich diese Platte dann nach meiner Rückkehr hier zuhause auflege, dachte ich, wow – bei so einem Typen würde ich gerne mal Unterricht haben. Ich habe mir dann Congas gekauft und versucht, mir selbst irgendwelche Sachen darauf beizubringen.

Wenn ich kurz unterbrechen darf: was hat dich denn an diesen afrikanischen Platten so gereizt, was war für dich das Besondere daran?

Einfach die Rhythmik und der ganze Spirit in dieser Musik. Ich hatte mir ja keine Popmusik-Platten gekauft, sondern echte Ethno-Platten, die teilweise von der Unesco gesponsort wurden. Das war eine Musik, die mitunter in irgendeinem abgelegenen afrikanischen Dorf aufgenommen war, wo die Leute

ihre traditionelle Musik machten. Mich hat zum Beispiel ungeheuer fasziniert, mit welchen simplen Mitteln die auf diesen Platten zum Teil eine Wahnsinnsmusik zustande bringen. Beispielsweise mit so einem ollen Daumenklavier, also einer kleinen Box, wo ein paar plattgehauene Fahrradspeichen oder irgendwelche Regenschirmdrähte draufgeschraubt waren. Da sitzt da so ein Typ mitten in der Pampa unter irgendeinem Baum, zirpt genial auf diesem Daumenklavier pling-pleng-plong herum und singt dabei so unglaublich toll, daß es mir in Mark und Bein fuhr, als ich das zum ersten Mal hörte. Es berührte einfach meine Seele, es sprach mich in der gleichen Sekunde an, als ich mir diese Platten anhörte. Und dann diese Rhythmen: das war einfach magisch – hey, what the hell is that? Okay, ich habe mir dann die Congas gekauft und geübt wie ein Bekloppter, denn ich kriegte einfach diese geniale Musik nicht mehr aus dem Kopf, die förmlich durch mich hindurchströmte, sodaß ich auch spontan zu singen anfing. Eines Tages erhielt ich dann einen Anruf und wurde gefragt, ob ich nicht Lust hätte, mal mit einem Afrikaner zusammenzuarbeiten. Ich war natürlich hellauf begeistert und fragte, um wen es sich denn handelt. Ich erhielt dann die Antwort, daß da gerade so ein Typ in Düsseldorf sei namens Mustapha Tettey Addy. Weil die auch noch einen Bassisten haben wollten, bin ich direkt am nächsten Tag mit dem Jochen Schmidt nach Düsseldorf gehezt und habe dort Mustapha kennengelernt. Mustapha und ich verstanden uns auf Anhieb gut, sodaß ich direkt in seinen Trommel-Kursen das Congaspielen richtig gelernt habe. Wir haben dann mit dem Tänzer Robert Solomon zusammen in Essen eine Performance gemacht, zu der ich noch einige Bläser besorgt hatte. Diese Verbindung zu Mustapha besteht heute noch. Erst letztes Jahr haben wir für das Haus der Kulturen der Welt ein Projekt über Heimatkunst realisiert, wo wir mit Mustapha, vier anderen ghanesischen Trommlern, einem ghanesischen Pianisten und einem Bläsersatz von der Hochschule Konzerte in Düsseldorf und Köln gespielt haben. Das Programm nannte sich „Newsic“, also eine Mischung aus new und Music, alte traditionelle Musik eben in einer neuen Form.

Dann war Mustapha also quasi dein erster Percussion-Lehrer.

Und was für einer! Wir haben uns immer getroffen, wenn es sich terminlich einrichten ließ. Ich habe bei ihm getrommelt, bei ihm gelernt, wir sind gelegentlich auch zusammen aufgetreten, ich habe ihn oft zu seinen Solo-Konzerten gefahren, denn ich wollte das alles einatmen, was dieser Mann mir vermitteln konnte. Anfang der achtziger Jahre sagte Mustapha dann zu mir, es sei jetzt an der Zeit, daß ich endlich mal nach Ghana fahre. Obwohl ich mit dem Sagmeister-Trio ziemlich viele Gigs hatte und auch sonst stark beschäftigt war, habe ich mich entschlossen, hier alles stehen und liegen zu lassen, um nach Ghana zu fliegen. Meine Kumpels haben mich alle für bekloppt erklärt, haben mir gesagt, daß ich das nicht einfach so mirnichtsdirnichts tun kann. Sagmeister war auch sauer, er sagte mir, daß ich mir natürlich klar darüber sein müsse, daß er in dem Moment, wo ich nach Afrika fliege, einen neuen Drummer in seine Band nimmt, den er dann natürlich nicht nach ein paar Monaten wieder feuert, bloß weil ich vielleicht plötzlich wieder in der Tür stehe. Doch ich habe meinem Herzen zugehört und entschieden, daß das der richtige Zeitpunkt für mich war, habe die Koffer gepackt und bin nach Ghana geflogen. Ich habe dann dort in einem kleinen Fischerdorf 25 Meilen von Accra ein ganz einfaches Leben geführt. Teilweise habe ich viel gelernt, aber teilweise war auch über längere Phasen garnichts los. Mir fiel auf, daß ich mit Mustapha in Deutschland mehr und öfter zu tun hatte als dort in Ghana, weil er fast dauernd unterwegs war. Natürlich hat er mich auch oft mitgenommen, aber es war schon ein riesiger Kulturschock für mich. Das erste, was ich dort gelernt und begriffen habe, war: es kommt immer anders, als man denkt. Das ist die wichtigste Maxime, die man in Afrika lernen kann. Es kommt wirklich immer total anders, als man denkt. Das unterscheidet sich hier von unserem Alltag genauso fundamental, als wenn man das Rheinland mit einer Reise zum Mars vergleicht. Alles, was man hier gewohnt ist, funktioniert nicht mehr. Es läuft einfach garnichts mehr nach bekannten Strukturen ab, was einem umso mehr auffällt, desto länger man dort lebt. In dem Haus, in dem ich lebte, war ausnahmsweise schon Wasser vorhanden, es war mal da aber manchmal auch nicht... Es gab keinen Strom, also auch keine Waschmaschinen, so mußte ich meine Wäsche selbst von Hand waschen. Hier in Deutschland geht es einem ja auch schon mal gut oder nicht gut, da weiß man dann aber immer, was man tun kann, um solche Dinge wieder in den Griff zu kriegen. All das funktioniert dort unten nicht mehr oder komplett anders. Du bist vom ersten Moment an für die Leute in diesem Dorf ein Exot, dessen Art zu denken diese Menschen überhaupt nicht nachvollziehen können. Ich hatte sogar wie kein Geld, galt bei denen aber trotzdem als der reiche Europäer. Die Frauen liefen mir hinterher und riefen „I want to marry you. You bring me Germany!“. Man kriegt eine völlig neue Einstellung zu sich selbst und fragt sich irgendwann, was die bloß alle von dir wollen. Ich wohnte in diesem kleinen Haus, und wenn man dann beispielsweise neues Holz für einen Zaun oder für die Veranda haben will, dann setzt man sich in einen Wagen und fährt etwa zwei, drei oder vier Tage nach Accra oder in andere Orte, ehe man diese Sachen dann endlich besorgt hat. Man kann natürlich auch mit den sogenannten öffentlichen Verkehrsmitteln fahren, daß sind dann so umgebaute Lastwagen, auf deren Ladefläche ein paar Bänke draufmontiert sind. Da kann es einem dann

passieren, daß man in einem Ort auf der Fahrtroute ankommt, der Fahrer aussteigt und dann erstmal weg ist, weil er irgendeinen Kumpel getroffen hat und mit dem jetzt erstmal ausgiebig palavern will. Dann sitzt man mit den anderen Fahrgästen hinten auf diesem Lkw drauf, und nach einer halben Stunde kommt der Fahrer dann aus dem Nirgendwo zurück, und dann erst geht die Fahrt weiter. Ich will damit sagen, daß man dort in einer völlig anderen Welt lebt, daß die ganzen gewohnten Sozialmechanismen keinerlei Gültigkeit mehr haben, was natürlich zu einer völlig anderen Beanspruchung deiner eigenen Person führt und total neue Facetten in dir selbst zum Vorschein kommen läßt. Manchmal freut man sich dann über das, was man an sich neu entdeckt, aber mitunter ertappt man sich auch bei dem Gedanken „au Backe, was bin ich doch für ein riesiges Arschloch“, weil man sich plötzlich seiner deutschen Kleinlichkeit bewußt wird. Ich habe dort Leute gesehen, die besaßen rein garnichts außer dem zerrissenen Hemd, was sie anhatten, aber die waren trotzdem gut drauf, das waren unglaubliche Meister im Organisieren und Improvisieren, mit einer Frische und einer freundlichen Unverbrauchtheit – das gibt einem dann schon zu denken. Jedenfalls habe ich eine Menge über mich selbst gelernt und die fundamentale Einsicht gewonnen: egal, wo du bist in diesem Universum, du hast dich selbst mit all deinen positiven und negativen Seiten immer dabei.

Ein ähnlicher Kulturschock stellt sich doch dann sicherlich ein, wenn man dann aus einem solchen Land wieder zurück nach Deutschland kommt.

Und wie! Man bemerkt plötzlich, wie die Leute hier wirklich leben wie die Maden im Speck, daß sie trotz ihres Wohlstandes doch oft nicht über die Zufriedenheit der Menschen dort unten in Ghana verfügen, daß sie hier in Bezug auf innere Werte viel ärmer sind in all ihrem Reichtum und ihrer sozialen Absicherung. Aus dieser Erfahrung in Afrika habe ich einfach die Erkenntnis erlangt, daß man noch so lange in einem fremden Kulturkreis leben kann, und noch so viele Dialekte sprechen kann, und noch so viele Bräuche übernehmen und sich anpassen kann – man wird trotzdem immer der Exot bleiben. Dadurch habe ich beispielsweise ein völlig anderes Gefühl entwickelt für Ausländer hier bei uns in Deutschland. Die sind in der gleichen Situation, die können sich kleiden und essen und sprechen wie wir, und dennoch werden sie von der Gesellschaft nie so vorurteilsfrei anerkannt wie Deutsche unter Deutschen. Diese Sensibilität wird einem am eigenen Leib bewußt, wenn man sich einmal selbst in die Rolle des Fremden begibt.

Welche musikalischen Dinge haben sich denn in Ghana für dich neu erschlossen?

Zum einen habe ich mir viele Trommeln gekauft, die ich heute auch noch alle habe und gerne immer wieder spiele. Zum anderen habe ich viele Situationen erlebt, bei denen Musik eine herausragende Rolle spielte. Beispielsweise diese Initiationsfeste für Priester, die fangen manchmal mittags an und gehen dann zwei oder drei Tage rund um die Uhr nonstop durch. Oder so ein Wakekeeping (Jahresgedächtnisfeiern für Verstorbene, da kommen dann die Trommler im Laufe des Nachmittags an und bauen ihre Trommeln auf, dann kommen die Priester oder Priesterinnen, die Leute sind alle festlich gewandet. Um vier Uhr soll es eigentlich losgehen, aber es wird halb fünf oder fünf, und niemand weiß, wann es wirklich losgeht. Es geht aber los, und zwar genau dann, wenn es losgehen muß! Es gibt bei solchen Veranstaltungen genauso wie bei unseren traditionellen Bräuchen ein ganz klar definiertes Protokoll, was alles passieren muß. Nur mit dem Unterschied, daß es bei denen nicht so verknöchert abläuft, sondern viel lebendiger, der Zeitplan ist nicht minutiös festgelegt. Irgendwann fangen die Trommler an zu trommeln, weil sie wissen, daß jetzt der richtige Zeitpunkt gekommen ist. Dann beginnt plötzlich ein Priester zu sprechen, oder die Tänzer fangen an, bestimmte Figuren zu tanzen. Dann werden Lieder gesungen und gebetet, und irgendwann sind die Leute in Trance, was ja nichts anderes heißt, als daß die dann von Geistern besessen werden. Diese Geister bestimmen wieder die Musik, die geben klar vor, welche Rhythmen jetzt gespielt werden sollen. Das erkennen die Trommler einfach daran, wie die Tänzer tanzen. Zwischen den Trommlern und allen anderen Beteiligten findet eine Wechselwirkung statt. Der Master-Drummer wiederum gibt aber auch wieder bestimmte Impulse und beeinflusst dadurch die Tänzer beziehungsweise die Geister in ihnen. Das ist ein stundenlanges Geben und Nehmen. Es ist eine Improvisation, die sich an klar definierten Gesetzmäßigkeiten orientiert, wo alles mit allem zusammengehört und ineinanderfließt. Wenn der Master-Drummer Figuren oder das Tempo wechselt, dann wissen die Supporting-Drummer sofort genau, was sie dazu spielen müssen. Mustapha sagte mir einmal, daß selbst ein begabter ghanesischer Trommler mindestens zehn Jahre intensiven Lernens benötigt, um den Grundstock dieser vielfältigen Rhythmen und Tänze verstehen zu können, so komplex ist diese ganze Materie. Was also für unsere europäischen Ohren wie eine superabgefahrene Drumming-Session klingt, das ist für diese Leute harte Arbeit und jahrelanges rhythmisches Studium. Trotzdem ist das alles ein großes organisches Gebilde, wo sich permanent irgendwas verändert. Diese einzelnen Trommel-Phrasen sind exakte Kompositionen, die nach genauen Regeln abzulaufen haben, die dann den

Gesamtsound beeinflussen. Das ist für mich teilweise immer noch ein absolutes Rätsel, wie diese Leute sich untereinander musikalisch austauschen und verstehen, obwohl ich solche Feiern oft genug miterlebt habe. Das beginnt bei den Trommlern in Ghana ja teilweise schon in der frühen Kindheit, für die ist singen und tanzen und trommeln eigentlich der einzige Daseinszweck während des Tages. Wenn man so ein Kind bestrafen wollte, müßte man ihm nur verbieten, mal ein oder zwei Tage nicht proben zu dürfen – das wäre die denkbar schlimmste Strafe für diese Kids. Bei diesen Proben habe ich es erlebt, daß auf einmal ein etwa zweijähriges Mädchen zu tanzen beginnt und man ihr anmerkt, daß sie so richtig groovt und in der Musik drin ist. Sofort bemerken das die älteren Musiker und stellen sich innerhalb von Sekunden auf dieses Kind ein, powern es und featuren es, weil sie spüren, daß da gerade etwas ganz Wichtiges in diesem Kind vorgeht. Und diese Kinder wiederum gucken sich von den Erwachsenen alles ab, das ist pures learning by doing. Ich habe beispielsweise damals auch eins meiner Drumkits dort runtergeflogen, habe dann oft zuhause gesessen und geübt, und plötzlich kommt da so ein Junge an und fragt, ob er mir zuzucken darf. Ich habe dann gespielt und diesen Jungen völlig vergessen, der hat nur ganz leise atmend da gesessen und nichts gesagt. Als ich nach zwei Stunden total durchgeschwitzt und fertig war, hat er mich gefragt, ob er mal was ausprobieren dürfe. Ich habe ihn gefragt, ob er denn spielen könne, und er antwortete mir, nein, das hätte er noch nie gemacht. Dann hat der sich an mein Schlagzeug gesetzt und hat ein paar Figuren, die ich geübt hatte, total gut nachgemacht. An einer bestimmten Stelle hatte ich mich dauernd verhauen, weil diese Stelle noch nicht richtig saß bei mir. Und genau bei dieser Stelle hat der Junge dann auch meinen Fehler nachgespielt, weil er sich das so unglaublich gut eingeprägt hatte! Der Bengel wußte ja nicht, daß das falsch war – also hatte er sich unwissentlich auch meinen Patzer abgesehen und dann exakt so nachgespielt. Der hat meine Sachen mit einer Genauigkeit kopiert, da war ich echt von den Socken!

Wie ist es dir denn ergangen, wenn du was von diesen Musikern lernen wolltest?

Da wurde ich beispielsweise mal neben einen Glockenspieler gestellt und mußte einfach versuchen, mit ihm mitzuspielen, indem ich alles so mache wie er. Als ich mich dann mal verhauen hatte und einen Fehler machte, lachte er mich kurz aus, und dann war es wieder gut. Solche Fehler kriegt man dann jahrelang immer wieder unter die Nase gerieben, die kommen zu dir und sagen „na, weißt du noch, an dieser einen Stelle, was du da für einen Mist gespielt hast...“ und lachen sich kaputt dabei. Mit dieser Umgangsweise hatte ich am Anfang auch enorme Schwierigkeiten, aber nach einer Weile führt es dazu, daß man sich intensiv darum kümmert, eben keine dieser Fehler mehr zu machen. Man lernt dort einfach, sich gegen alle Widrigkeiten des Lebens durchzusetzen. Hier bei uns läuft all das ja total anders, denn hier steht ja meist die Frage im Vordergrund, wie man ein bestimmtes Wissen möglichst leicht verdaulich vermitteln kann. Ich halte das weitestgehend für falsch, weil es dazu führt, daß die natürliche Auslese unter Musikern einfach nicht mehr stattfindet und zu einer immer mehr um sich greifenden Verflachung der Qualität führt. Es ist doch z.B. so, daß bis zu 50 oder 60 Prozent der jungen Drummer letztlich daran scheitern, keinen geeigneten Proberaum zu finden. In solchen Situationen muß man Entscheidungen treffen, da muß man sich durchsetzen, wenn einem wirklich was an der Musik liegt. Oder man merkt, dass andere Dinge wichtiger sind, dann ist es gut dem nachzugehen. Es ist doch wichtig für einen jungen Drummer, daß er feststellt, wieviel ihm sein Instrument bedeutet, welchen Stellenwert es für ihn in seinem Leben hat. Die Überzeugung, daß man es selbst dann noch durchzieht, wenn sich einem wirkliche Probleme in den Weg stellen.

Das wäre also vergleichbar der Rechtschreibreform, wo man sich ja auch auf den kleinsten gemeinsamen Nenner geeinigt hat und die Legastheniker über die anderen Leute in diesem Land gesiegt haben...

...ja, genau. Aber wir leisten uns in dieser Gesellschaft ja solche Fachleute, die uns dann auf einmal vorschreiben, daß das Wort Schlossstrasse plötzlich mit drei s zu schreiben ist. Das ist genauso, als wenn eine Firma auf die Idee kommt, einen Lagerumräumer einzustellen. Der Typ wird dann natürlich von morgens bis abends diese Funktion ausüben und die Sachen im Lager von links nach rechts räumen – mit dem Effekt, daß nach einer gewissen Zeit kein Mensch mehr irgendwas wiederfindet in diesem Lager. Genauso ist das mit unserer Wissensgesellschaft, wo wir für Musik plötzlich Universitäten haben, wo jeder einigermaßen bekannte Musiker plötzlich seine Bücher schreibt oder Videos produziert. All diese Dinge machen ja nur dann Sinn, wenn es wieder andere Leute gibt, die sich das alles anlesen oder ansehen. Es wird alles genormt und in eine bestimmte Form gebracht, die aber deshalb nicht automatisch richtig und sinnvoll sein muß. Wir haben ja heute auch zwanzig Mal so viele Fernsehsender oder Zeitungen wie in den sechziger oder siebziger Jahren. Da sollte man ja eigentlich davon ausgehen, daß die Leute zwanzig Mal so gut informiert sind im Vergleich zu früher. Das ist aber nicht so, weil immer mehr Wissen in immer kleineren Häppchen angeboten und

konsumiert werden. Ich merke das beispielsweise bei meinen Studenten, die ja meistens Abitur haben und man einen gewissen Bildungsgrad voraussetzen sollte: wenn ich denen etwas erzähle über die Geschichte des Beckens, von Harun al Raschid, vom türkischen und osmanischen Reich, von den alten Cymbals in Ägypten, und wie sich das alles in die unterschiedlichsten Kulturkreise verbreitet hat. Da gucken mich manche dieser Studenten mit großen Augen an und fragen „Mannomann – woher weißt du das denn alles?“ Oder auch, wenn es um geschichtliche Facts geht. Ich war auch keine besondere Leuchte in der Schule, aber so bestimmte Dinge bleiben einfach hängen im Laufe vieler Schuljahre. Aber viele Abiturienten wissen davon vieles nicht, die sind dann immer komplett überrascht, wieso ich all diese Fakten kenne. Man kann sich doch nicht einfach an ein Schlagzeug setzen und all diese Becken und Trommeln als naturgegeben hinnehmen. Man befaßt sich doch dann auch mit seinem Instrument und hinterfragt mal, wieso ein Schlagzeug heute so aussieht und nicht anders, wie sich das im Laufe der Zeit so entwickelt hat, wieso so ein Becken eigentlich aus der Türkei kommt und ähnliche Fragen. Die haben sich doch oft noch nicht mal klargemacht, mit welchen Naturgesetzen man umgeht, indem man ein Trommelfell höher oder niedriger stimmt, daß das mit Oberflächenspannung zu tun hat, daß da Luftströme in Bewegung gesetzt werden und so weiter. Sowas erwarte ich aber von meinen Studenten. Früher war das anders, da habe ich immer von mir aus sämtliche Informationen rausgegeben und stapelweise Notenmaterial verteilt und so weiter. Das mache ich jetzt nicht mehr, denn es gibt jetzt bei mir nichts mehr umsonst – das hat jetzt nichts mit Geld zu tun. Es hat mit der Einstellung der Leute zu tun, die sollen um ein bestimmtes Wissen kämpfen, die sollen mich fragen und echtes Interesse an den Tag legen. Die müssen sich bestimmte Dinge einfach von sich aus erarbeiten, und dann können die auch erst richtig damit umgehen. Den Leuten alles hinterher zu schmeißen, bringt überhaupt nichts. Das ist wie bei den Kids, die von ihren Eltern einen Führerschein bezahlt und ein schnelles Auto geschenkt kriegen, und die dann eventuell zwei Wochen später an irgendeinem Baum kleben. Diese Kids waren einfach noch nicht so weit, die waren noch nicht reif genug, die Verantwortung eines Autos wirklich meistern zu können. Das ist zwar jetzt ein drastisches Beispiel, aber es illustriert ganz treffend, worum es mir bei meiner Argumentation geht. Das ist mit Musik und mit Wissen allgemein ganz genauso. Das meiste davon ist ja nur angelesen und hat keine wirkliche Bedeutung für das Leben der Leute. Als ich aus Ghana zurückkam, wollte ich zuerst meine ganzen Bücher verbrennen. Ich hatte wirklich vor, mir nur zwei oder drei Bücher rauszusuchen und daraus dann wieder wenige Sätze, die ich echt verinnerlicht hatte, die eine reelle Bedeutung hatten für mein Leben. Alles andere hätte ich genausogut wegwerfen können, weil es nur unnützes Wissen darstellte, was für mein Leben nicht von Belang war und mich teilweise nur unnötig in Verwirrung gestürzt hat. Das ist nun einmal ein Phänomen in unserer Gesellschaft, daß soviele Informationen auf dich einströmen, die man unmöglich alle verdauen und verarbeiten kann, sodaß man am Ende total konfus ist. Das ist das amerikanische Prinzip, denn dort triffst du pro Tag mindestens fünfzig Typen, die alle ihren Trip auf dir abladen und dich für irgendwas missionieren wollen, die dir erzählen, daß nur das, was sie machen, das überhaupt Größte und Beste ist. Das hat dann ab einem bestimmten Punkt nur noch mit Marketing zu tun, weil jeder ja seine Schnitte vom großen Kuchen abhaben will. Ich habe versucht mich von diesen Zwängen zurückzuziehen, Ich lebe und lebe beispielsweise lieber auf dem Land als in der Stadt. Hier kann ich problemlos 24 Stunden am Tag trommeln. Ganz kommt man aus dieser Spirale natürlich nie raus, denn ich will ja auch Konzerte spielen, also brauche ich ein Auto, also muß ich noch mehr Konzerte machen, um das Auto zu finanzieren, und so weiter und so fort. Die Gesellschaft hat sich einfach im Laufe der vergangenen zwanzig Jahre drastisch verändert, diese Zwänge haben immer mehr zugenommen, auch die Situation der Musiker hat sich verändert, weil es längst nicht mehr so viele Auftrittsmöglichkeiten gibt wie früher.

Welche Veränderungen hast du denn bei dir persönlich festgestellt? Ist die Solo-Performance bei dir in den Vordergrund gerückt und das banddienliche Spielen auf Platz zwei verwiesen worden?

Nein – das kann man nicht so sehen. Bei mir war es immer schon so, daß ich bestimmte Sachen gehört oder gesehen habe, für die ich kaum Musiker hätte finden können, um es mit ihnen zusammen zu spielen. Ich hatte aber trotzdem das Bedürfnis, diese Sachen musikalisch umzusetzen. Also blieb mir nichts anderes übrig, als bestimmte Dinge alleine zu spielen. Das hat dann einerseits dazu geführt, daß ich irgendwann zweistündige Solo-Konzerte gemacht habe – natürlich immer in der Hoffnung, daß da mal ein Bassist, ein Keyboarder oder ein Saxophonist unten im Publikum steht, der zu mir kommt und mich fragt, ob man sowas nicht auch mal zusammen ausprobieren könnte. Ich mache solche Sachen wirklich nur umständehalber alleine; viel lieber würde ich das mit anderen Musikern zusammen machen, denn Musik ist ja eigentlich immer auch ein sozialer Prozeß.

Hast du bei solchen Solo-Konzerten denn ein bestimmtes Konzept, nach denen du die Performance aufbaust, nach dem alles in sich strukturiert ist?

Klar, ich habe feste Kompositionen und definierte Stücke. Das Konzept trägt den Titel „Pictures Out Of A Drumbook“, und dieses Drumbook besteht aus den unterschiedlichsten rhythmischen Bildern. Diese einzelnen Bausteine baue ich bei jedem Solo-Konzert zu einem ganzen Block zusammen, sodaß das Gerüst von vornherein feststeht. Innerhalb dieser Bilder habe ich jedoch immer auch einen gewissen Freiraum zum Improvisieren und die Möglichkeit, gezielt auf das Publikum einzugehen. Wenn ich dann spüren sollte, daß das Publikum in eine ganz andere Richtung abdreht, habe ich immer auch die Freiheit, mein Konzept während des Konzerts noch entsprechend umzustellen. Aber im Grunde will ich ein solches Konzept schon auch durchziehen, denn man bewegt sich während dieser zwei Stunden ja auch durch etliche musikalischen Berge und Täler, und es soll ja auch für den Zuhörer spannend bleiben. Ich sitze da ja auch nicht die ganze Zeit über nur am Schlagzeug, sondern habe noch einige Gongs dabei, einen Musik-Flitzebogen(Berimbau) oder ein Daumenklavier. Zwei Stunden reines Drumset ist nur in anderen Kulturen denkbar, das funktioniert hier bei uns nicht, das würde kein Publikum physisch durchhalten...

...was aber auch mit der schwindenden Fähigkeit der Leute zu tun haben dürfte, sich über längere Zeit auf eine Sache konzentrieren zu können.

Du sagst es: genauso, wie den Leuten durch die Berieselung mit flackernden 3-Minuten-Videos die Fähigkeit verloren geht, sich mal auf einen zweistündigen Film mit ruhigen Kamera-Einstellungen zu konzentrieren, so ist es auch heute nicht mehr möglich, ein Konzert so aufzubauen wie noch vor zwanzig oder dreißig Jahren.

Da hast du ohne Zweifel Recht; ich kann mich noch gut an Konzerte von Grateful Dead oder Frank Zappa erinnern, die sich über einen Zeitrahmen von drei bis fünf Stunden erstreckten, in welchem dann auch ein halbstündiges Bass- oder Schlagzeugsolo vom Publikum begeistert aufgenommen wurde.

Genau das meine ich: ich kann mich beispielsweise an ein Konzert mit Michael Sagmeister im Krefelder Jazzkeller erinnern, unser zweites Set begann um halb zwölf abends, und wir haben erst gegen vier Uhr morgens aufgehört – das war nur ein Set mit drei Stücken! Wir haben es einfach nicht gemerkt, und die Hardcore-Fraktion im Publikum hat es auch nicht gemerkt. Die haben bis um vier Uhr dort vor der Bühne ausgehalten, und keinem von uns ist es auch nur eine Sekunde langweilig gewesen. Wir haben uns dann irgendwann verabschiedet und hatten subjektiv das Gefühl, daß wir vielleicht zwei Stunden gespielt hätten. Sowa ist heute bedauerlicherweise nicht mehr machbar. Die Aufgabe eines Musikers ist es doch, das Publikum in eine andere Welt zu versetzen. Wir sind doch im Grunde alle nur Illusionisten, und in besonders guten Momenten schafft man es, nur mit einem kleinen Trömmelchen oder einem Tambourine die weißen Pferde der Carmargue durch den Saal reiten zu lassen, so intensiv und täuschend echt, daß jeder im Publikum genau diesen Eindruck haben wird, wenn er die Augen zumacht. Da geht es dann nicht mehr darum, ob man eine 18“ oder 20“ Bassdrum spielt oder welche Felle man aufgezogen hat, da zählt dann letztlich nur noch die Illusion, die man beim Zuhörer erzeugen kann und der Moment, wo man das Publikum im tiefsten Inneren berührt.

Interview + Fotos: www.BrunoKassel.de