



Sendung vom 1.2.2010, 20.15 Uhr

Alexander von Schlippenbach  
Jazzpianist  
im Gespräch mit Jürgen Jung

**Jung:** Meine Damen und Herren, ich begrüße Sie recht herzlich zu einer weiteren Folge von alpha-Forum. Er ist einer der kreativsten Jazzmusiker der europäischen Szene, einer der bedeutendsten Free-Jazz-Orchesterleiter, als Komponist ein Brückenbauer zwischen zeitgenössischer E-Musik und dem Jazz und als Pianist ist er ein Free-Jazz-Berserker und gleichzeitig ein hochsensibler Feingeist. Meine Damen und Herren, freuen Sie sich mit mir auf Alexander von Schlippenbach. (Alexander von Schlippenbach spielt auf dem Flügel eine eigene Komposition)

**Jung:** Lieber Alex, ich freue mich außerordentlich, dass Sie den Weg von der Spree an die Isar gefunden haben, um mit uns dieses Gespräch zu führen.

**Schlippenbach:** Guten Abend und vielen Dank. Ich komme natürlich sehr gerne immer wieder von der Spree an die Isar, zumal ich ja in Bayern aufgewachsen bin und mich hier auch ein bisschen auskenne.

**Jung:** Als Vertreter einer Minderheitenmusik innerhalb der Minderheitenmusik des Jazz standen Sie eigentlich zeitlebens im Mittelpunkt von Kontroversen und Auseinandersetzungen, die jeder experimentelle Künstler erfährt: Er muss einfach damit rechnen, dass er ambivalente Gefühle und Reaktionen auslöst. Wie fühlen Sie sich, wenn Sie heute zurückblicken?

**Schlippenbach:** Es fing eigentlich alles ganz harmlos und normal an: Ich habe mich bereits im Alter von 13, 14 Jahren dem Jazz zugewandt und versucht, auf diesem Gebiet alles zu erfahren und zu lernen, was es gab. Ich habe jede Nacht von 24.00 bis 1.00 Uhr auf AFN die "Voice of America Jazz Hour" von Willis Conover gehört. Diese Sendung lief wochentags jede Nacht und ich habe wirklich jahrelang jede Sendung gehört. Noch im Internat habe ich mir das Kofferradio in den Duschaum mitgenommen und zugehört. Manchmal musste ich mir dafür sogar extra den Wecker stellen. Ich habe keine dieser Sendungen verpasst und war daher über die neuen Sachen im Jazz recht gut informiert. Wir hatten auch bald einen Kreis von Freunden, die da mitmachten; Joachim Berendts erstes Jazzbuch war sehr instruktiv für uns! Als ich dann nach Köln ging, um dort mein Abitur zu machen, habe ich ein paar Musiker kennengelernt, die damals bereits studierten, wie Manfred Schoof usw. Und dort habe ich dann angefangen mit der Kompositionslehre.

- Jung:** Bevor wir hier ins Detail gehen, würde ich gerne ein klein wenig Ihren biografischen Hintergrund ausleuchten, damit wir ein Verständnis dafür bekommen, wie Sie sich dorthin entwickelt haben. Sie sind 1938 in Berlin geboren und hatten, wenn ich das richtig verstanden habe, bereits 1950 auf dem Internat die erste Begegnung mit dem Jazz. Wie sah diese Begegnung aus?
- Schlippenbach:** Das war so, dass da eines Tages ein neuer Schüler aus Berlin zu uns kam, so ein ganz Flotter mit einer Fliege, wie sie damals chic war. Der konnte bereits den Boogie-Woogie spielen, und zwar sehr gut. Das hat mich derartig fasziniert, dass ich zuerst einmal versucht habe, das so gut ich konnte nachzumachen. So bin ich auf den Blues gekommen.
- Jung:** Wann haben Sie denn Klavier gelernt?
- Schlippenbach:** Klavier habe ich relativ spät gelernt: Ich habe erst so mit acht, neun Jahren zum ersten Mal ein Klavier gesehen. Das war ja Nachkriegszeit und da gab es sowieso nichts.
- Jung:** Sie waren also familiär nicht vorbelastet in Sachen Musik?
- Schlippenbach:** Mein Vater spielte recht ordentlich Akkordeon.
- Jung:** Das heißt, der Boogie-Woogie war für Sie die erste Konfrontation mit dem Jazz, die sie fasziniert hat.
- Schlippenbach:** Das war die erst direkte Konfrontation, ja.
- Jung:** Unmittelbar nach dem Abitur 1956 hatten Sie dann interessanterweise Ihr erstes längeres professionelles Engagement hier in München, und zwar in einem Lokal, das auch ich noch in Erinnerung habe, nämlich in der "Tarantel". Stimmt das? Mit wem haben Sie damals gespielt?
- Schlippenbach:** Ja, das stimmt. Gespielt habe ich mit Rudi Fuesers, Dick Spencer. Der Bassist wechselte: Das war zuerst Erich Peter, ein Schweizer, und später war das Jörg Christopher.
- Jung:** Das war also eher ein traditioneller moderner Jazz.
- Schlippenbach:** Das war Bebop-artig. Und Hartwig Bartz, der berühmte Schlagzeuger, war auch dabei.
- Jung:** Danach ging es relativ schnell nach Köln. Dort bekamen Sie Kontakt mit dem bedeutenden Komponisten Bernd Alois Zimmermann, denn der wurde Ihr Lehrer. Welche Bedeutung hatte dieser Mann für Ihre musikalische Entwicklung?
- Schlippenbach:** Köln war damals sowieso eine Hochburg der Neuen Musik mit Stockhausen, Kagel, Zimmermann, die alle dort an der Hochschule unterrichteten. Ich bin damals bei ihm zuerst einmal in ein Seminar für Hörspiel- und Filmmusik gegangen. Bei Petzold hatte ich traditionellen Kompositionsunterricht, aber bei Zimmermann habe ich dieses Seminar besucht. Es stellte sich heraus, dass das außerordentlich interessant war für mich. Ich habe ihn dann auch näher kennengelernt: Er war ein wirklich universaler Geist, der sich in der gesamten Musikgeschichte auskannte und sich für alles interessierte, was es gab.
- Jung:** Er völlig offen.

- Schlippenbach:** Er war ganz offen. Auch der neue Jazz, den wir gemacht haben, hat ihn interessiert. Es kam dann so allmählich zu einer Zusammenarbeit mit ihm. Er hatte in seinen späteren Werken auch öfter mal Passagen für improvisierende Jazzmusiker: Das haben meistens wir mit dem Manfred Schoof Quintett gespielt. Es gab auch eine Hörspielmusik von ihm, bei der er semantische Strukturen oder Tonvorräte vorgab: Auch für uns war das damals alles neues Material. Insofern hat er uns also ganz klar auch Impulse dafür gegeben, dass wir dann eigene neue Dinge machen konnten.
- Jung:** Das heißt, er hat Ihren Horizont geweitet?
- Schlippenbach:** Ja, unbedingt.
- Jung:** Sie haben irgendwann einmal gesagt, dass in der damaligen Zeit das Wort "Atonalität" das Zauberwort war. Können Sie das ein bisschen näher erläutern?
- Schlippenbach:** Atonalität war ja eigentlich unter den ganz strengen Herren wie Schönberg eher ein verpöntes Wort, aber dieses Wort hat am Anfang des 20. Jahrhunderts nun einmal für diesen neuen Klang gestanden, der nicht mehr in der alten Funktionsharmonik stattfand: Stattdessen wurden da ja ganz neue Räume aufgemacht, wodurch eben dieser Begriff "Atonalität" zustande kam. Er wurde dann später von Schönberg selbst noch spezifiziert durch seine Zwölftontechniken und -verfahren, mit denen er seine Kompositionen machte, die in diesem Sinne eben auch atonal waren. Aber "atonal" als Wort ist irgendwie nicht so ganz glücklich: Da denkt man gleich, da würde überhaupt kein Ton gespielt werden. Wir jedoch haben damals dieses Wort benutzt zur Kennzeichnung der Musik, die wir damals mit Schoof und Gunter Hampel angefangen haben zu machen, um das gegen den traditionellen Jazz abzugrenzen.
- Jung:** Der Vibraphonist Gunter Hampel und der Trompeter Manfred Schoof: Das waren ja in den Jahren 1963, 1964, 1965 die Leute, die eigentlich als Erste diese Öffnung des eher traditionellen modernen Jazz' vollzogen haben.
- Schlippenbach:** Ja, das stimmt.
- Jung:** Mit der Mitte der 60er Jahre sind wir eigentlich schon in der Zeit des großen Umbruchs. Das hatte natürlich auch zu tun mit gewissen sozialpsychologischen Hintergründen. Auch in den USA war das eine Zeit des großen Umbruchs, die Zeit der Bürgerrechtsbewegung, die Zeit des Kampfes der Schwarzen gegen die Diskriminierung, gegen den weit verbreiteten Rassismus usw. Ich denke, Sie werden mir beipflichten, wenn ich sage, dass in den Free Jazz das alles gewissermaßen eingeflossen ist. Ich glaube, man kann den Free Jazz nur vor diesem Hintergrund wirklich verstehen: Diese ganze Verzweiflung, diesen Zorn, der im Free Jazz auch drinsteckt, kann man meiner Meinung nach nur vor diesem Hintergrund verstehen. Sehen Sie das so ähnlich?
- Schlippenbach:** Ja, es gibt da sicherlich Übereinstimmungen, weil diese Dinge ja auch zur selben Zeit stattfanden. Es gab innerhalb des Free Jazz auch Leute, die sich politisch sehr eindeutig artikulierten. Ich gehörte nicht unbedingt dazu, weil ich es nicht so gut finde, wenn man diese Aspekte überschätzt. Aus der Entwicklung des Materials – so, wie sich die Atonalität nun einmal ergeben hatte – gab es musikalische, musikgeschichtliche Notwendigkeiten: Das

waren wirklich ganz fundamentale, rein musikalische Prozesse, die da stattfanden und die mit den politischen Entwicklungen zunächst einmal nicht unbedingt etwas zu tun haben. Aber durch diese zeitliche Übereinstimmung gab es eben doch Gemeinsamkeiten und Entsprechungen. Aber wie gesagt, man sollte den anderen, den rein musikalischen Aspekt bitte nicht vergessen, denn der ist meiner Meinung nach wichtiger.

**Jung:** Sie meinen also, die innermusikalische Entwicklung hat auf das gedrängt, was dann z. B. in Ihnen musikalischen Ausdruck gefunden hat.

**Schlippenbach:** Ja, unbedingt, genau so ist es.

**Jung:** Ich wollte im Grunde genommen auch nur andeuten, dass der Hintergrund insofern wichtig war, als gerade diese existenzielle Not, die man meines Erachtens sehr häufig im Free Jazz zu spüren bekam, wohl auch damit zu erklären ist, denn es waren ja vor allem Schwarze, die diese Musik vorangetrieben und den Free Jazz aus der Taufe gehoben haben. Ich nehme an, dass das auch Ihre Vorbilder waren, also Leute wie Ornette Coleman oder Cecil Taylor usw. Denn das fing ja bereits gegen Ende der 50er Jahre an. Welche Rolle haben diese Musiker für Sie gespielt?

**Schlippenbach:** Es ist richtig, der Free Jazz kommt wie der gesamte Jazz überhaupt aus den USA und Ornette Coleman und Cecil Taylor waren damals die neuesten und modernsten Lichtgestalten: Wir haben uns natürlich immer sofort deren neueste Platten gekauft und sie stundenlang gehört. Das hat uns schon einen sehr starken Impuls gegeben. Aber dieser Free-Jazz-Impuls, der da aus den USA kam, wurde meiner Meinung nach von den europäischen Musikern sehr schnell aufgegriffen und sehr radikal weitergetrieben, sodass hier in Europa eine wirklich eigenständige Szene entstanden ist, die sich später dann auch ein wenig organisiert hat und auf diese Weise ein völlig alternatives Gebilde wurde, das im Gegensatz zum althergebrachten Business der Musikindustrie stand.

**Jung:** Das heißt, Sie stehen sozusagen im Schnittpunkt verschiedener musikalischer Linien und Entwicklungen. Das ist einmal der traditionelle Jazz, mit dem Sie aufgewachsen sind. Das ist zweitens die zeitgenössische E-Musik, die Sie während des Studiums näher kennengelernt haben und das ist drittens der Free Jazz, der da gewissermaßen hineingebrochen ist. Insofern könnte man versucht sein zu sagen, dass Sie eine gewisse Synthese all dieser Elemente vorgenommen haben – obwohl Sie sich selbst auch schon kritisch gegenüber dem Begriff "Synthese" geäußert haben.

**Schlippenbach:** Ich kann mich nicht erinnern, dass ich mich gegenüber diesem Begriff irgendwie kritisch geäußert haben soll, denn Synthese findet ja oft genug statt und ist ja auch etwas sehr Produktives in der Kunst und vor allem auch in der Musik, wo wir ja ohnehin immer wieder mit anderen Kollegen zusammenarbeiten.

**Jung:** Das ist also eine gegenseitige Befruchtung.

**Schlippenbach:** Ich kann also gar nichts dagegen sagen, denn das ist gerade bei mir doch ziemlich eindeutig.

**Jung:** Um 1965 haben Sie einen Auftrag von den Berliner Jazztagen bekommen und 1966 kam es dann zur ersten Aufführung des Globe Unity Orchestras

im Rahmen der Berliner Jazztage. Das war ein Paukenschlag! Das hatte man davor noch nie gehört. Ich hatte damals das Vergnügen, dort anwesend zu sein. Das war reiner Zufall, und ich muss gestehen, es hat mich überwältigt. Weil das aber tatsächlich alle Hörgewohnheiten gesprengt hat, war das für mich auch ein sehr zwiespältiges Erlebnis: Ich war schockiert und fasziniert gleichzeitig und wollte kaum glauben, was ich da hörte. Dieses Erlebnis hat bei mir jedenfalls unglaublich lange nachgewirkt: Ich habe mich sehr intensiv damit beschäftigt, weil ich einfach begreifen wollte, was da abgelaufen ist. Sie hatten zunächst einmal von Joachim-Ernst Berendt, unserem deutschen "Jazzpapst", wie man gerne sagt, den Auftrag bekommen, zusammen mit Boris Blacher, dem E-Musik-Komponisten, Streichquartette zu spielen mit Jazzbegleitung.

**Schlippenbach:** Ja, wir sollten Streichquartette mit Jazzsolisten komponieren, also mit Leo Wright und Carmell Jones.

**Jung:** Aber es kam dann offensichtlich nicht dazu oder es weitete sich einfach aus.

**Schlippenbach:** Es war so: Ich bekam dieses Angebot, war aber zu dieser Zeit geradezu besessen von der Idee, diese unsere neue Musik mal in einem größeren Ensemble zu spielen. Ich dachte mir daher: "Wenn wir jetzt schon mal die Möglichkeit haben, auf so eine bedeutende Bühne zu kommen, dann wäre es doch geradezu fantastisch, sie dafür zu nutzen. Es ist mir dann auch tatsächlich gelungen, Berendt dazu zu überreden, diese Aufträge an jemand anderen zu vergeben, während ich das Globe Unity Orchestra machen konnte.

**Jung:** Im Grunde genommen ging es da um freies Improvisieren in großorchestralem Rahmen. Kann man das so sagen?

**Schlippenbach:** Nein, nicht ganz, weil das Stück sehr wohl strukturiert war und sich auch durchaus komponierte Teile darin befanden. Die Improvisationen waren zwar insofern frei, als sie sich nicht an die traditionellen Schemata hielten, aber es lag doch fest, wer wann ein Solo spielt und wann es eine Kollektivimprovisation gibt. Das heißt, das war kein rein frei improvisiertes Stück, sondern das war schon eine Komposition von mir.

**Jung:** Für das ungewohnte Ohr war das aber nur schwer zu erkennen, wie ich schlicht zugeben muss. Danach hat das dann ja auch enorme Kontroversen hervorgerufen. Ein gängiges Urteil lautete, Sie hätten alles in Grund und Boden gespielt, hätten alles kaputt gespielt. Das wäre ein "Hexenkesselteufelswerk" gewesen und Brötzmann, der Saxophonist aus Wuppertal, der mit Ihnen zusammen den Free Jazz in Deutschland gewissermaßen aus der Taufe gehoben hat, galt als Verkörperung des Leibhaftigen. Das waren wirklich unglaubliche Geschichten: Der Free Jazz wurde damals von den Anhängern des konventionellen Jazz gewissermaßen als Totengräber des Jazz' angesehen. Die Publikumsreaktionen waren ebenfalls sehr zwiespältig. Angesichts eines Konzerts von Ihnen in Chicago noch im Jahr 1987 schrieb ein Kritiker: "Die Zuhörer liefen scharenweise aus dem Konzert, hielten sich die Ohren zu oder schwenkten weiße Taschentücher zum Zeichen der Kapitulation vor dem Krächzen, Tuten, Hämmern und Quietschen, das Musik sein sollte." Man war dort schlicht keinen Free Jazz aus Europa gewöhnt, d. h. dort herrschte sozusagen eine andere Hörkultur. Wie würden Sie denn den

Unterschied zwischen den USA und Europa dingfest machen? Können Sie zur Rezeptionsfähigkeit und -möglichkeit des Publikums etwas sagen?

**Schlippenbach:** Diese Geschichte mit den weißen Taschentüchern habe ich damals gar nicht mitbekommen. Ich habe das erst sehr viel später erfahren und eigentlich war das ja auch eher ein selbst eingestandenes Armutszeugnis, dass man diese Musik eben nicht versteht. Da hat sich wirklich die Spreu vom Weizen geschieden, denn es sind ja nicht alle gegangen. Das ist schon auch recht gut zu erklären: Neue, ungewohnte Klänge haben es immer schwer. In den USA war es so, dass in dieser Zeit Schwarze wie z. B. Archie Shepp oder auch Sunny Murray eine Art von tatsächlicher Avantgarde darstellten. Aber ich hatte immer das Gefühl, dass das dort nur so eine Art Strohfeuer gewesen ist, das dann auf einmal nicht mehr so stark leuchtete. Das liegt vielleicht auch daran, dass es in den USA vermutlich sehr viel schwieriger ist, gelegentlich auch mal eine Förderung für solche Musiken zu bekommen. Dort geht einfach alles rein nach dem Geschäft, dem kommerziellen Erfolg. Bei uns hingegen war das anders: Wir konnten damals mit Geldern aus irgendwelchen Kulturtöpfen z. B. in Wuppertal Workshop-Reihen aufbauen. Das war sicherlich ein Unterschied und insofern hatten wir es da in Deutschland vielleicht sogar etwas leichter und konnten auf diesem Gebiet eben auch weitermachen. Die amerikanischen Musiker kamen dann auch häufig hierher und haben mit uns gespielt und auch wunderbare Aufnahmen gemacht. Zu Hause aber hatten sie es mit dieser Musik wahrscheinlich doch sehr viel schwerer als wir.

**Jung:** Der Erfolg bei Ihnen blieb auch nicht aus: Sie sind immerhin vom Goethe-Institut durch die Welt geschickt worden, also quer durch Europa, nach Asien, nach Australien, in die USA. Und es kam sogar die Anerkennung durch die Jazzeitschrift schlechthin, nämlich durch "Down Beat": Im Jahr 1980 haben Sie dort für Big-Band-Jazz den TDWR-Preis, den Preis "Talent Deserving wider Recognition" verliehen bekommen, also den Preis für ein Talent, das größere Beachtung verdient. Das war damals durchaus als großer Erfolg zu werten.

**Schlippenbach:** Ja, natürlich, das war schon ziemlich gut.

**Jung:** Sie haben ja ursprünglich mit dem Globe Unity Orchestra durchaus Materialien verarbeitet, die aus der Tradition stammten: Sie haben den Ragtime verarbeitet oder die Musik von Hanns Eisler usw. Das Ganze war dann auch immer verbunden mit parodistischen und persiflierenden Elementen. Von Beginn der 80er Jahre an haben Sie sich dann aber noch weiter vorgewagt, nämlich zur ganz freien Ausdrucksweise, bei der dann gar nichts mehr festgelegt war. Ist das richtig?

**Schlippenbach:** Ja, das stimmt. Wir hatten unsere sogenannte "Wuppertaler Zeit", in der auch Eisler, Arbeiterlieder usw. gespielt wurden. Gerade die Wuppertaler waren auf diesem Gebiet sehr interessiert. Wir haben in der Tat versucht, da auch ein bisschen Humor reinzubringen: Dieser Einfluss kam damals aus Holland. Das war wirklich so eine etwas bunte Zeit. Zum Schluss gab es sogar noch einen Jahrmarkt, für den die ganze Stadt mit einbezogen war: Da gab es Orgelspieler, da gab es das städtische Akkordeonorchester und das Blasorchester, einen Drehorgelspieler usw., die an verschiedenen Stellen in der Stadt postiert wurden. Das war so eine Art von Aktion, eine Experiment, wie das 50 Jahre zuvor von Charles Ives gemacht worden ist.

Danach hat Peter Brötzmann die Band verlassen und ich habe mich auch von Peter Kowald getrennt: Wir haben uns ein bisschen auseinanderdividiert und ich habe dann alleine weitergemacht. Von da an bin ich mit meinen Musikern immer mehr auf die reine Improvisation losgegangen. Auch die letzte Platte, die "Intergalactic blow" die wir noch bei JAPO/ECM gemacht haben, war rein improvisiert. Von da an haben wir das tatsächlich zu unserer eigentlichen künstlerischen Zielsetzung gemacht.

**Jung:** Sie sind andererseits und vielleicht auch notgedrungen Organisator beispielsweise alternativer Jazzfestivals geworden. Ich denke da z. B. an das Total Music Meeting. Was war dafür der Beweggrund?

**Schlippenbach:** An der Organisation selbst war ich eigentlich weniger beteiligt. Die Beweggründe waren, dass das Plattenlabel Free Music Production, FMP, das damals frisch gegründet worden ist, die ganze Szene ein bisschen stärker organisieren wollte. Man wollte auch in geschäftlicher Hinsicht auf die richtige Bahn kommen und eine gewisse Regelmäßigkeit und Kontinuität in diese Aktivitäten hineinbringen. Free Music Production hat das dann in Berlin organisiert. Ich selbst war bei der Organisation dieses Festivals nicht beteiligt, aber ich habe dort sehr oft gespielt. Am Anfang gab es schon auch mal gemeinsame Beratungen, bei denen ich ebenfalls mit dabei war. Aber ansonsten hat das eher so ein innerster Kreis mit Brötzmann und Jost Gebers organisiert, zu dem ich nicht so ganz gehört habe.

**Jung:** Im Grunde war dieses Total Music Meeting eine Art Plattform für Musiker aus ganz Europa, die die Gelegenheit bekamen, dort aufzutreten. Denn im Rahmen herkömmlicher Festivals war das ja nur sehr begrenzt möglich.

**Schlippenbach:** Ja, das stimmt.

**Jung:** Ziehen wir doch mal eine ganz kurze Zwischenbilanz. Sie haben einmal gesagt, dass Sie sich doch in erster Linie als Free-Jazz-Musiker verstehen und eben nicht als freier Improvisator. Es könnte allerdings nahe liegen, Sie so zu sehen, vor allem, wenn man sich bestimmte Platten von Ihnen anhört, auf denen Sie als Solist vertreten sind. Da spürt man nicht immer auf Anhieb den Jazz. Können Sie das ein bisschen differenzieren? Sie selbst sehen sich also primär als Free-Jazz-Musiker und nicht als freier Improvisator?

**Schlippenbach:** Es gibt die improvisierte Musik als eine neue Art Oberbegriff, unter dem selbstverständlich alles Mögliche untergebracht werden kann. Der Free Jazz wird da schon auch mit hineingenommen, aber eigentlich ist der Jazz doch noch einmal etwas anderes. Die Spielhaltung eines Jazzmusikers ist sicherlich eine andere als die eines improvisierenden Klassikers oder vielleicht eines Musikers irgendeiner ethnischen Musik. Im Jazz gibt es nämlich immer eine gewisse vorwärtstreibende Kraft, die dieser Musik innewohnt. Wenn er etwas taugen soll, dann muss er in einem übertragenen Sinne auch ein bisschen swingen. Wenn wir – und wir haben ja alle vom Jazz gelernt – heute unsere eigene Musik machen, dann ist das der Versuch einer Weiterführung, die manchmal sehr weit vom Jazz – und vom Jazzklischee sowieso – weggeht und deshalb für den Hörer zunächst einmal sehr neu und vielleicht sogar schwer verständlich ist. Aber ich meine, unsere Musik ist eigentlich überhaupt nicht schwer verständlich, wenn man

sich wirklich hineinhört und ein bisschen Erfahrung mit dieser Musik bekommt. Dazu muss man sie natürlich kennenlernen wollen.

**Jung:** Dann geben Sie uns doch die Gelegenheit, noch ein bisschen zuzuhören. Im Vorgriff auf eine relativ neue Platte von Ihnen haben Sie sich freundlicherweise bereit erklärt, daraus ein kleines Stückchen zu spielen: "Twelve Tone Tales".

**Schlippenbach:** Ich spiele die Komposition und eine kurze Improvisation, denn wir sind ja zeitlich nicht ganz unbegrenzt. (spielt sein Stück "Twelve Tone Tales")

**Jung:** Das war Ihr Stück "Twelve Tone Tales". Lieber Alex, ich habe gestutzt, als ich das gelesen haben, denn "Twelve Tone" steht ja eher für die Abstraktion der Neuen Musik, und "Tales", also Erzählungen, eher für das, was man im Jazz "Storytelling" nennt. Das schien mir zunächst einmal ein Widerspruch zu sein: Wie passt das zusammen?

**Schlippenbach:** Ich habe ja zuerst die Komposition selbst gespielt. Die ist rein nach einem System aufgebaut, das ich selbst für mich ausgearbeitet habe und das ich auch für die Improvisation benutze: Ich habe dabei 6-Ton-Akkorde für jede Hand, die chromatische Skala hat ja zwölf Töne, und die werden dann auf eine bestimmte Weise, die für die Improvisation auf dem Klavier gut ist, eingerichtet. Das übe ich dann und damit kann ich arbeiten, damit kann ich auch komponieren, wie soeben gezeigt. Und im zweiten Teil des Stücks, das ich gerade gespielt habe, führe ich das weiter mit solchen Akkorden. Dadurch bekommt das Ganze, so hoffe ich wenigstens, vom Klang her einen Zusammenhang. Und das Wort "Tales" bedeutet in der Tat "Erzählungen": Das ist eine musikalische Erzählung, die auch, so hoffe ich wenigstens, von Anfang an einen gewissen Bewegungsimpetus hat. Auf diesem Impetus kann man natürlich noch weiter improvisieren.

**Jung:** Das ist also für Sie ganz offensichtlich kein Widerspruch. Sie haben interessanterweise in den 80er Jahren noch eine weitere Bigband gegründet neben dem Globe Unity Orchestra, nämlich das Berlin Contemporary Jazz Orchestra. Warum?

**Schlippenbach:** Beim Globe Unity Orchestra wurde es gegen Ende der 80er Jahre ein bisschen schwierig, das alles zu organisieren. Einige Leute wie z. B. Albert Mangelsdorff usw. waren doch sehr beschäftigt. Mir war das dann ein bisschen zu viel und ich hatte, weil mich ja auch das Komponieren interessiert und ich zu der Zeit auch meine jetzige Frau Aki Takase in Berlin kennengelernt habe, die Idee, einmal ein Ensemble zu haben, mit dem man neue Werke zeitgenössischer Jazzkomponisten proben und aufführen und vielleicht auch auf Tonträger produzieren kann. Dafür bekamen wir von der Stadt Berlin auch eine Förderung und konnten im RIAS sehr gut arbeiten. Denn die Jazzredaktion ermöglichte es uns, dort zu proben und auch ein Konzert zu veranstalten. Das haben wir so alle zwei Jahre einmal gemacht und dafür konnten wir auch Musiker aus dem Ausland einladen. Das war schon eine sehr gute Band und wir haben damit auch drei Tonträger produziert und sogar eine Japantour gemacht.

**Jung:** Die mediale Rezeption, die früher immerhin z. B. durch Rundfunkanstalten gegeben war, empfinden Sie heute jedoch insgesamt als relativ unbefriedigend, wenn ich das richtig sehe.



- Schlippenbach:** Ja, ich danke Ihnen, dass Sie diesen Punkt mal zur Sprache bringen. Da sieht es nämlich wirklich nicht besonders gut aus, vor allem in letzter Zeit nicht. Für mich ist das eine sehr bedauerliche und fast unbegreifliche Gleichgültigkeit, die die Radiostationen unserer Arbeit und unserer Musik entgegenbringen. Es ist uns heute fast nicht mehr möglich, etwas im Rundfunk zu machen, dabei ist doch der Rundfunk für uns das beste Arbeitsfeld, das es überhaupt gibt. Dort gibt es beste Studios, beste Instrumente, beste Aufnahme- und Probemöglichkeiten. Es wäre daher sehr, sehr schön, wenn sich da in Zukunft ein bisschen was verbessern könnte.
- Jung:** Sie haben immerhin die Gelegenheit, hier bei BR-alpha aufzutreten. Wir dürfen uns also davon ausnehmen, oder?
- Schlippenbach:** Ja, unbedingt. Das Fernsehen würde ich sowieso ausnehmen, denn so hoch wollen wir ja gar nicht hinaus. Wir würden uns schon sehr freuen, wenn wir eine Rundfunkproduktion machen könnten. Aber ich bin natürlich sehr glücklich darüber, dass ich hier mit Ihnen sprechen darf. Und es werden ja auch gute Fragen gestellt und das Instrument hier im Studio ist schon auch ein sehr schönes Instrument.
- Jung:** Herr Schlippenbach, Sie haben über die Bigbands hinaus schon relativ früh mit kleinen Gruppen gespielt. 1970 haben Sie ein Trio gegründet, das, man glaubt es kaum, heute immer noch existiert, mit dem Sie immer noch Tourneen machen. Ich habe Sie z. B. erst letztes Jahr wieder erlebt damit, hier in München in der "Unterfahrt". Dieses Trio gilt in der Kritik als wirklich ganz herausragend. Einer der Kritiker schrieb z. B. einmal, dass dieses Trio über die Jahrzehnte hinweg erstaunlicherweise Gruppenstabilität, künstlerische Integrität und ein schwindelerregendes Niveau von Beständigkeit und Entwicklung bewahrt habe. Das ist doch mal eine erfreuliche Aussage.
- Schlippenbach:** Dieser Kritiker hat sich ja fast überschlagen! Aber dieses Trio besteht in der Tat seit 1970 und ist eigentlich meine Leib- und Magen-Truppe. Das ist auch der Nukleus des Globe Unity Orchestras, wie Misha Mengelberg mal so schön gesagt hat. Wir machen auch tatsächlich jedes Jahr eine kleine Tournee, die wir immer "unsere Winterreise" nennen. Wir spielen eigentlich auch jedes Jahr in München, aber das hat sich in diesem Jahr einfach nicht ergeben. Im nächsten Jahr werden wir wieder hier sein, so gegen Anfang Dezember. Da dieses Trio nun schon so lange besteht, hat dabei unsere Musik inzwischen doch einen recht festen Boden unter den Füßen erhalten – und das, obwohl das ein reines Improvisationstrio ist.
- Jung:** Wer spielt da mit Ihnen?
- Schlippenbach:** Das ist Evan Parker am Saxophon.
- Jung:** Aus Großbritannien.
- Schlippenbach:** Genau. Und das ist der Schlagzeuger Paul Lovens aus Aachen.
- Jung:** Sie haben vorhin erwähnt, dass Ihnen Ihre Frau Aki Takase, Japanerin und gleichfalls Pianistin, damals beim "Berlin Contemporary Jazz Orchestra" sozusagen über den Weg lief. Da hat sich ja ganz offenbar eine sehr fruchtbare künstlerische Zusammenarbeit entwickelt. Ich selbst hatte auch schon einmal das Vergnügen, Sie beide zusammen im Duo zu erleben. Sie

haben zusammen auch Platten herausgebracht und ich kann unseren Zuschauern nur sagen, dass ich gar nicht wüsste, wen von Ihnen beiden ich bevorzugen sollte. Denn Ihre Frau ist eine grandiose Pianistin, die weltweit anerkannt ist und die vor allem auch in den USA mit sehr großen Leuten gespielt hat. Wie empfinden Sie diese Zusammenarbeit?

**Schlippenbach:** Nun, sie spielt ja viel besser als ich und das ist auch gut so.

**Jung:** Diese Aussage ehrt Sie.

**Schlippenbach:** Wir haben uns kennengelernt durch einen Kompositionsauftrag, den wir beide von der Stadt Berlin bekommen haben für dieses Orchester, das damals aber noch anders hieß: "Central Intelligence Orchestra", also "CIO". Ich hatte mir diesen Namen allerdings nicht einfallen lassen, das waren andere gewesen, die sich das ausgedacht hatten. Wir haben das dann später aber umgetauft in "Berlin Contemporary Jazz Orchestra", also "BCJO". Wie gesagt, da haben wir uns kennengelernt: Sie hat bei meinem Stück Klavier gespielt und ich habe dirigiert. Ich habe dann aber auch Ihr Stück dirigiert, weil ich mich da so ein bisschen als Dirigent betätigt habe. Auf diese Weise hat sich jedenfalls eine sehr, sehr gute Zusammenarbeit entwickelt. In stilistischer Hinsicht war sie bis dahin viel breiter orientiert gewesen: Sie kann bis heute eigentlich in jedem Jazzstil spielen, während ich nur meinen eigenen Stil spielen kann und eben modernen Jazz, mit dem ich mich damals als junger Mensch befasst habe – abgesehen davon, dass wir aber auch Stücke Thelonious Monk usw. spielen. Wir arbeiten in der Tat als Duo zusammen und spielen mittlerweile sogar in einer Art Familientrio zusammen mit meinem jüngsten Sohn, dem DJ Illvibe, der sich auf diesem Gebiet sehr profiliert hat.

**Jung:** Das heißt, Sie ragen also noch ein bisschen hinein in die Musik der heutigen Jugend, in die Musik des Hip-Hop usw. Sie haben auch ein Projekt diesbezüglich, das den Namen "Lok 03" trägt.

**Schlippenbach:** Wir spielen keinen Hip-Hop, wie ich sagen muss, denn dieser DJ ist ein hervorragender Improvisator, der mit vielen improvisierenden Musikern wie z. B. John Schröder oder Carlos Bica oder Jim Black zusammenarbeitet.

**Jung:** An den Plattenspielern?

**Schlippenbach:** Ja, an den Turntables: Er benutzt sie wirklich wie ein Instrument. Und er spielt auch real time, d. h. er macht keine Synthesizergeschichten und so. Das ist alles wie ein Instrument gespielt und deshalb ist er auch mit diesen Improvisatoren zu Gange. Wir haben jedenfalls auch schon im "Familientrio" gespielt, mit dem wir z. B. schon ein paar Mal live improvisierend die Musik zu dem Film "Berlin: Sinfonie einer Großstadt" aufgeführt haben.

**Jung:** Dieser epochenmachende Film stammt von 1927; er hat damals ja vor allem durch seine Montagetechnik Aufsehen erregt. Insofern gibt es da meiner Ansicht nach fast so etwas wie eine Kongruenz: Da gibt es einerseits Ihre collageartige Musik und andererseits diesen Film, der uns durch das Berlin der damaligen Zeit führt. Ich habe das bisher leider persönlich noch nicht erlebt, aber das scheint jedes Mal ein herausragendes Ereignis gewesen zu sein.

**Schlippenbach:** Ja, dieser Film ist natürlich hervorragend und vor allem auch sehr gut mit Musik in Zusammenhang zu bringen. Er ist ja auch schon sehr, sehr oft von verschiedenen Komponisten vertont worden. Wir drei haben das aber jetzt auch mal auf der Basis einer improvisierten Musik gemacht. Natürlich haben wir auch da inzwischen eine klare Struktur, weil wir diesen Film ja inzwischen mehrmals gesehen haben und dementsprechend auch schon öfter die Musik dazu gemacht haben. Das heißt, wir spielen da schon ganz bestimmte Dinge. Aber der Reiz dabei ist eben diese ungewöhnliche Besetzung: zwei Klaviere und ein DJ.

**Jung:** Sie haben darüber hinaus im Jahr 2001 im Rahmen des Ostsee-Jazz-Festivals den Versuch unternommen, mit einem klassischen Orchester zu spielen.

**Schlippenbach:** Ja, das war die Rostocker Philharmonie, aber das war nicht so ganz einfach, wie ich sagen muss. Wir hatten auch zu wenig Zeit, um uns kennenzulernen und zu proben. Das Ganze musste nämlich mit nur ein paar Proben über die Bühne gehen. Für beide Seiten war das aber eine ganz neue Situation, für mich als Jazzler und für die Rostocker als Klassiker. Wir haben dann aber tatsächlich noch ein Konzert zusammen gemacht mit Rudi Mahall als Solist.

**Jung:** Der Bassklarinetttist, mit dem Sie viel zusammenarbeiten.

**Schlippenbach:** Ja, mit dem arbeite ich sehr viel zusammen.

**Jung:** Das gibt mir gleich das Stichwort für eine der herausragenden Produktionen der letzten zehn Jahre. Ich darf kurz diese Kassette in die Kamera halten: "Monk's Casino". Ich glaube, das hat einst der NDR aufgezeichnet.

**Schlippenbach:** Die Uraufführung fand dort statt.

**Jung:** Aha. Sie haben das eingespielt mit dem schon erwähnten Rudi Mahall, der in Berlin die Gruppe "Die Enttäuschung" leitet. Was meinen Sie mit "Monk's Casino"?

**Schlippenbach:** Es ging einfach darum, einen Titel zu finden. Wir hatten, weil wir schon öfter mal Monk gespielt haben, die Idee, uns sein Gesamtwerk vorzunehmen.

**Jung:** Das sind 70 Stücke geworden!

**Schlippenbach:** Ja, 70 Stücke, und zwar in Form eines Konzerts an einem Abend mit drei Sets und jeder Set beinhaltet ungefähr 25 Stücke. Das wollten wir uns also erarbeiten und beim NDR wurde es dann zum ersten Mal komplett an einem Abend aufgeführt. Warum heißt es nun "Monk's Casino"? Wir wollten auf keinen Fall eine Art enzyklopädisches Werk zu den Kompositionen von Monk herausbringen und das geht auch nicht der Buchstabenreihe nach wie in den meisten Monk-Ausgaben. Wir wollten das auch nicht so machen, wie das sonst immer gemacht wird: Erst wird das Thema gespielt und der Solist macht darüber dann mehrere Chorusse. Wir legten stattdessen den Schwerpunkt bei der Komposition: Es kam uns darauf an, diese Kompositionen ziemlich schnell hintereinander stattfinden zu lassen – sehr wohl auch mit Improvisationen, allerdings keinen sehr langen. Manchmal spielen wir aber auch nur das Thema und hängen sofort das nächste Thema dran. In einigen Stücken überlagern wir sogar ein Thema mit einem anderen Thema. Das ist also ein spezielles Arrangement, ein Portrait von Monk – aber eben in dieser komprimierten Form.

- Jung:** Dieses Casino ist also gewissermaßen ein imaginärer Ort.
- Schlippenbach:** Ja, durchaus.
- Jung:** Dieses Kassettenalbum hat sogar in den USA eingeschlagen, denn immerhin jemand wie John Corbett, ein bedeutender Jazzkritiker, hat im Jahr 2004 darüber geschrieben: "Das ist eine Einspielung voller Brillanz und Erfindungsreichtum! Eine gewaltige Leistung! Monks Buch von A bis Z." Mir drängt sich da die entscheidende Frage auf, wie man das schafft: Wie schafft man es, dass man dabei einerseits dem Werk Monks treu bleibt und andererseits auch noch die Flexibilität und Offenheit des Jazz berücksichtigt? Ich finde jedenfalls, dieses Werk von Ihnen ist äußerst gelungen, ich habe es rauf und runter angehört: Es ist hinreißend und ich kann es jedem, der an Thelonious Monk interessiert ist, nur empfehlen. Wie haben Sie das geschafft?
- Schlippenbach:** Wir haben natürlich lange daran gearbeitet. Bereits zu Beginn der 90er Jahre haben wir angefangen, diese Stücke zu spielen. Und dann haben wir uns so allmählich in jahrelanger Arbeit das alles angeeignet.
- Jung:** Ich sehe gerade, dass uns wieder einmal die Zeit eingeholt hat. Bitte, spielen Sie uns noch ein kleines Stück zum Abschied vor.
- Schlippenbach:** Ja, das mache ich gerne.
- Jung:** Entschuldigen Sie, dass ich das Gespräch einfach so abbrechen muss. Aber es geht nicht anders. Ich bedanke mich ganz herzlich bei Ihnen, dass Sie bei uns waren. Und Ihnen, meine Damen und Herren, sage ich auf Wiedersehen bis zum nächsten alpha-Forum. (Alexander von Schlippenbach spielt ein weiteres Stück auf dem Flügel)