

Ulrike Haage, als Keyboarderin der Rainbirds haben Sie das Leben als Popstar erlebt. Solo, am präparierten Flügel, spielen Sie experimentelle Musik vor kleinerem Publikum.

Von dem Geld, das ich als Popstar verdiente, habe ich mir nicht mein Badezimmer vergolden lassen, sondern einen Bösendorfer Konzertflügel gekauft.

Is das aber nicht eine verkehrte Welt? Finden Sie nicht, dass es gerade Ihre von John Cage und Morton Feldman beeinflusste Musik ist, die eigentlich Millionen hören müssten?

Ja, da bin ich ganz Ihrer Meinung. Bevor ich zu den Rainbirds gestoßen bin, habe ich tatsächlich geglaubt, dass man eine solche Musik Millionen zugänglich machen könne. Einher mit der Popmusikerfahrung kam allerdings die ernüchternde Erkenntnis, wie stark kategorisiert wird. Für mich war die Musik, die ich mit den Rainbirds gemacht habe, indes nichts genuin anderes als meine Improv-Musik mit Phil Minton und FM Einheit oder heute meine Kompositionen für den Flügel. Vielleicht ist die eine Musik strukturiert als die andere, aber die Musik kommt aus einer Person.

Es gibt die These, dass der Zusammenbruch des traditionellen Tonträgermarktes und das Aufkommen des Musikstreamens im Internet auch zu neuen Hörgewohnheiten geführt hat – vom gegenseitigen Austausch zwischen Kunst- und Musikszene ganz zu schweigen. Improvisationsmusik scheint heute präsender denn je.

Eines meiner Standbeine ist seit jeher das Radio – ein rein auditives Medium, ohne Bilder, in dem man wirklich für das Ohr des Hörers schreiben kann. Für das Radio schreibe ich seit Jahren konsequent Hörspiele, in denen die Musik nicht nur gleichberechtigt ist, sondern fast eine strukturierendere Funktion als der Text einnimmt. Ich kombiniere also Texte und Musik in neuen Gewichtungen und habe in den letzten Jahren gemerkt, dass das auch Spuren hinterlässt und eine konsequente Zusammenarbeit mit allen möglichen Sendern in Deutschland durchaus möglich ist – bis hin zu der Tatsache, dass mich im letzten Jahr Doris Dörrie gefragt hat, ob ich nicht die Musik zu ihrem neuen Film „Grüße aus Fukushima“ schreiben möchte. All das zeigt für mich eigentlich, dass sich unser Verständnis von anspruchsvoller Musik ändert.

ZUR PERSON

Wieso kann man im Radio eigentlich für komplexe improvisierte oder komponierte Musik erste dann Sendezeit bekommen, sobald sie unter dem Label „Hörspiel“ läuft? Das ist die Macht der Kategorien. Hinzu kommt, dass das Hörspiel hierzulande einfach eine lange Tradition hat. In gewisser Weise ist das wie ein geschützter Raum

für Sound-Experimente. Karlheinz Stockhausen oder auch Mauricio Kagel sind zunächst durch das Radio groß geworden, auch, weil sie da ihre Musik haben ausprobieren und einem großen Publikum vorstellen können.

Der Sog des Malstroms ist gefährlich

Ulrike Haage über komplexe Musik, den Dachs und die Hochöfen des Free Jazz

In der Tat berichten fast alle erfolgreichen Produzenten elektronischer Gegenwartsmusik – von Asmus Tietchens über Irmin Schmidt, Michael Fakesch bis hin zu Stefan Betke – von jugendlichen Hörerfahrungen mit dem Radio.

Man kann es nicht oft genug sagen: Mit dem vom WDR betriebenen Studio für elektronische Musik oder dem Hans-Rosbaud-Studio des SWR gab es in Deutschland über Jahrzehnte die Möglichkeit experimentelle Musik in fantastischen Räumen aufzunehmen. Der Name dieser Studios steht synonym für die Freiräume in diesen Institutionen. Und es gibt immer noch viele Menschen beim Rundfunk, die um die Bedeutung eines ambitionierten Radioprogramms wissen.

Zu Ihren schönsten und zugleich wenig bekannten Arbeiten gehört Ihre Hörspielmusik zu „Der Wind in den Weiden“...

Bereits beim ersten Lesen hatte ich sofort musikalische Phantasien. Natürlich habe ich auch an die berühmten Musiken zu „Peter und der Wolf“ gedacht und an den „Karneval der Tiere“. Da habe ich zu mir gesagt: „Der Wind in den Weiden“ verdient es, einen eigenen Soundtrack bekommen.

Wie geht man das an: Etwas produzieren, das sich mit dem Besten der Welt messen lassen will? Indem ich ganz klassisch vorgehe. Ich schreibe Motive für die einzelnen Tiere. Die Gesänge der Feldmäuse, das Thema der Wasserratte, der Gesang der Enten und so weiter. Die wunderschönen Bilder sind ja bereits da, und die Geschichte ist so toll erzählt, dass sich unser Verständnis von anspruchsvoller Musik ändert.

Ulrike Haage, Jg. 1957, wurde in den 1990er Jahren einem breiten Publikum als Keyboarderin der Gruppe Rainbirds bekannt. Nebenbei arbeitete sie an den Schauspielhäusern von Zürich und Düsseldorf sowie in Berlin. 2003 erhielt sie als erste Frau den Deutschen Jazzpreis (Albert Mangelsdorff Preis).

Ihr Soloalbum Maelstrom ist soeben bei Blue Pearls erschienen.

ich „nur noch“ die Musik dazu erfinden musste, Leitmotive für jede Figur, Stimmungen und verzettelt ein paar feine Songs.

Beschreiben Sie das doch bitte mal an der Figur des Dachses.

Ich versuche, den Charakter der Tiere zu erfassen. Was hat der Dachs für eine Figur? Der ist ein bisschen dicker und behäbiger – ob man sich das Waldtier in der Wirklichkeit ansieht oder gezeichnet im Buch. Dann schaue ich mir an: Was spielt er für eine Rolle? Er ist im Buch derjenige, der den anderen Tieren in Not immer Unterschlupf gewährt, der Ruhe und Autorität ausstrahlt. Also ist sein Thema vermutlich eher etwas langsamer, etwas gesetzter und mit tiefem Kontrabass oder mit Cello instrumentiert. Eine klassische Herangehensweise für ein klassisches Buch. Und dann gibt es zugleich viel Platz, um ein bisschen Unsinn zu machen. Der Unfall zum Beispiel, den der selbstverliebte Kröterich verursacht, den instrumentierte ich mit kaputtem Cello und scheppernden Becken aber niemals mit Originalgeräuschen.

Musique concrète ist im Hörspiel nicht erlaubt?

Reine Musique concrète finde ich natürlich gut. Dann brauche ich aber auch keinen Text und auch keine komponierten Geigen, um sie zu verwässern. Und umgekehrt brauche ich keine Naturgeräusche, um in einem Hörspiel etwas zu dramatisieren. Ich möchte das unbedingt mit den Mitteln der Musik erreichen.

Wie kamen Sie als Musikerin zur Improvisationsmusik und dem Freejazz – beides eher klassische Männerdomänen.

Ich bin im Ruhrgebiet aufgewachsen, unweit von Moers und Wuppertal, den Hochöfen des Freejazz. Bei uns zu Hause lief Tag und Nacht Jazz, Billy Holiday, Thelonious Monk, Bill Evans. Ich erinnere das Haus meiner Eltern in diesem Sinne als Wohlklang mit einer Prise Traurigkeit und Melancholie. Und draußen gab es den Freejazz; ich fuhr gern zum innovativen Moers Festival. Da habe ich den japanischen Improv-Pianisten Yosuke Yamashita gesehen, was mich komplett überwältigt hat. Die Freejazzer dort haben fast ihre Instrumente zerstört, ich stellte mir vor, dass sie Schrauben zum Frühstück essen würden. Das war alles in der Tat sehr männlich, sehr Machismo – aber es war auch ganz, ganz beeindruckend. In meiner Jugend war ich stets in kleinen Zirkeln, in denen sich Musiker mit anderen Künstlern getroffen haben. Das war notwendig, um dieser abweisenden Industrielandschaft etwas entgegenzusetzen.

Was fehlte dieser Industrielandschaft?

Das Ruhrgebiet hatte für mich als Jugendliche keine erkennbare Lyrik. Selbst wenn man einen kako-



„Zu Hause lief Tag und Nacht Jazz, Billy Holiday, Thelonious Monk, Bill Evans“, sagt Ulrike Haage.

JORG STEINMETZ

phonischen Freejazz-Saxofonisten jetzt vielleicht nicht unmittelbar als Lyriker bezeichnen kann, so hatte er vielleicht trotzdem die Kraft, um diesem Industrieland von der Größe von Los Angeles etwas Poetisches entgegenzusetzen.

Is „Maelstrom“ in diesem Sinne eine eher weibliche Art von Platte, eine Art späte Antwort auf den Testosteron-Freejazz der Sechziger und Siebzigerjahre?

Mir wurde immer gesagt, dass ich meine eigene Sprache in der Mu-

sik habe und dass das auch eine weibliche Sprache sei. Das mussten mir aber Außenstehende sagen, das habe ich selbst so gar nicht wahrgenommen. Ich habe doch immer mit männlichen und mit weiblichen Musikern gespielt – und zwar nicht aus Quotenrunden, sondern ich fand es vor allem immer inspirierend, wenn Bands gemischt waren. Ich mochte es, wenn lyrische Elemente von jemandem anderen trafen. Ich mag diese Dualität: Improvisation

auch erfolgreich entzogen, weil ich mich nicht auf eine Aussage oder auf ein Geschlecht festnageln lassen mag. Wenn mir aber jemand sagt: Du hast eine eigene Sprache und das ist vielleicht eine Sprache, die auch etwas Weibliches ausdrückt, was in dieser Welt seltener zu hören ist als die männliche Art und Weise, die alles immer übertönt, dann bin ich natürlich auch stolz und froh, dass das jemand sagt. In dieser Beziehung ist „Maelstrom“ auch ein Statement. Da haben klassische Musiker mitgearbeitet, der Rainbirds-Schlagzeuger Tim Lorenz ist ebenso dabei wie der Saxofonist Uwe Steinmetz. Für mich ist mein neues Album vor allem auch ein Statement für die Befreiung der Kategorien und für das Zusammenbringen unterschiedlicher Stile. Und es geht ja immer weiter.

Sie meinen: Sie werden selbst immer weiter gehen? Nach Freejazz und Pop und präpariertem Klavier weitere Terrains erforschen?

Zunächst einmal bin ich ganz fasziniert davon, wie gut mein präpariertes Klavier funktioniert, wenn Deep-House-DJs das zu remixen beginnen. Dass meine Musik im House funktioniert, wunder mich gar nicht. Klaviermusik über Deep-House-Grooves zu setzen, das bietet sich fast an. Das ist grandios. Zu Deep House kannst du weiterhin tanzen, mit der Musik können DJs die Massen erreichen – und gleichzeitig werden deine Ohren spitz, weil du irgendwelche Klänge darüber hörst, die du als junger Mensch von heute vielleicht noch nie in deinem Leben gehört hast, die dich aber berühren.

Haben Sie Ihr neues Album eigentlich nach Edgar Allan Poes Kurzgeschichte „Maelstrom“ betitelt?

Nein. Der „Maelstrom“ ist für mich vor allem erst einmal ein Sog, ein Strudel, und somit etwas, in das man hineingezogen wird. Auf meinem Album gibt es nur acht, dafür sehr lange Stücke, die einen gleichsam in ihren – positiven – Sog ziehen. Gleichzeitig hat der „Maelstrom“ auch eine dunkle, melancholische Seite. Ich war in den letzten Jahren zweimal länger in Japan und habe dort auch die weltberühmten Strudel von Naruto gesehen, aus einem Sicherheitsabstand von siebzig Metern Höhe, von einer Brücke aus. Da konnte man auf diese unglaublich mächtigen Naturgewalten hinab schauen, denn hier kommen die beiden Meere zusammen – die Seto-Inlandsee und der Pazifische Ozean. Dort, wo sich das Wasser mischt, gibt es diesen Malstrom. Der ist wirklich gefährlich – wenn ein Schiff ihnen zu nahe herankommt, wird es hineingesogen.

Es hat Sie nicht gereizt, den Strudel vom Boot aus zu sehen?

Ich habe das Naturschauspiel lieber aus sicherer Distanz beobachtet – außerdem wollte ich Soundaufnahmen von dieser schwarz-dunkelblauen Masse machen, die sich langsam, aber stetig nach innen wirbelt. Ein starkes Bild, das geht mir seither nicht mehr aus dem Kopf.

Interview: Max Dax



Eleventh Dream Day: Eine zähe Bande, die seit 1983 ihrem Leitstern folgt.

THRILL JOCKEY

Schönheit der Rückkopplung

„Works for Tomorrow“: Eleventh Dream Day als Zukunftsmodell

Von Olaf Velte

Das ist vier Jahre her. „It’s time to cut the damned tree down“, singt der Mann am Mikrofön, der auch die Gitarre bearbeitet und Rick Rizzo heißt. Ein zorniges Stück Musik, das sich auf einer politisch aufgeladenen Arbeit namens „Riot Now!“ findet. Heute heißt es „Works for Tomorrow“ – und ist das elfte Album von Eleventh Dream Day, angefüllt mit ebenso unbeugsamer Energie wie der Vorgänger, einer Rückbesinnung auf die punkrockbefeuerte Haltung des Anfangs.

Auch 2015 ist der Wille zu Krawall und Gegenwehr, zu Rückkopplung und Lautstärke keineswegs obsolet, vielmehr Merkmal von Geradlinigkeit, einer Unabhängigkeit im Geiste. Aus der Ur-Formation haben sich Rizzo, Schlagzeugin Janet Beveridge Bean und Bassist Douglas McCombs durch die mehr als drei Jahrzehnte währende Bandgeschichte gerettet, sind auf wunderbare Weise zusammengeblieben. Da ging die Paarbeziehung des Duos Bean/Rizzo vor die Hunde, baute sich McCombs die erfolgreiche Gruppierung Tortoise auf, engagierte sich Janet Besiebig Metern Höhe, von einer Brücke aus. Da konnte man auf diese unglaublich mächtigen Naturgewalten hinab schauen, denn hier kommen die beiden Meere zusammen – die Seto-Inlandsee und der Pazifische Ozean. Dort, wo sich das Wasser mischt, gibt es diesen Malstrom. Der ist wirklich gefährlich – wenn ein Schiff ihnen zu nahe herankommt, wird es hineingesogen.

Es ist eine zähe Bande, die seit 1983 einem Leitstern folgt, der sich aus Gitarrenkaskaden à la Neil Young & Crazy Horse, den Television-Feinjustierungen eines Tom Verlaine und verschiedener Velvet Underground-Verschla-

ckungen materialisiert. Dass Rick Rizzo mittlerweile hauptberuflich als Lehrer arbeitet, tut dem Musizieren keinen Abbruch: Auf dem neuen, zehnten Album in 43 Minuten absolvierenden Werk merkt der Hörer schnell, was passiert, wenn Overheadprojektor gegen Gitarrenverstärker eingetauscht wird.

Auch 2015 ist er noch da, der Wille zu Gegenwehr, Krawall und Lautstärke

Dass sich nach über 20-jähriger Abstinenz wieder ein zweiter Saitenmann – James Elkington heißt der Glückliche – inmitten der Band austoben darf, sorgt für ein Feuer, das Stücke wie „Works for Tomorrow“ oder „Go tell it“ geradezu ausglüht. Und „Cheap Gasoline“ ist ein typischer Kracher, der sich in die Reihe großer Eleventh-Dream-Day-Songs einreih mit seiner nach vorne getriebenen Melodie, seinem Wechsel aus Wahn und Schönheit. Zu dem auch die Paargesänge von Gitarrist und Schlagzeugin gehören: Ein Kennzeichen dieser in Louisville/Kentucky gegründeten Formation, von besonderer Güte.

Ihre berühmte zweite Veröffentlichung „Prairie School Freakout“ – daran sei erinnert – wird in einer heißen Julinacht 1988 zwischen 23 und 5 Uhr eingespielt, geprägt von einem nicht einzudämmenden Verstärkerbrummen, das schließlich als „Thema“ der Platte anerkannt wird. Wenige Akkorde, berstende Energie, die Musik darf sich ihren Weg suchen. „Vielleicht die

neue Crazy Horse für jeden von euch Stonern da draußen“, schreibt ein Kritiker.

Das Unterwegssein als immer wieder aufgenommene Motiv – eine Bahn, die sich vom frühen „Driving Song“ über „Interstate“ und „Journey with no Maps“ bis zum 2015er Auftakt „Vanishing Point“ dehnt. Mit diesem galoppiert Janet Beveridge Bean in das neue Album, macht klar, wer in der folgenden dreiviertel Stunde das Kommando hat. Trotz all des Bass- und Gitarrendrucks, der Mark Greenbergschen Keyboard-einsätze: „Works for Tomorrow“ ist ihre Platte.

Sie treibt voran, arbeitet sich stoisch durch die Coverversion von „Snowblind“ (ein psychedelischer Stampfer von Henske/Yes-ter, in dem Rizzo und Elkington ungehemmt herumsauen dürfen), singt furios wie selten. Am Ende – längst haben sich Intensität und Eigensinn als zukunfts-fähig erwiesen – finden sich zwei Stimmen im beruhrenden „The Unknowing“. So wie es nur Rizzo und Bean können. „I hope this Message finds you well.“ Versäumtes, Verlorenes, Verfehltes. Und die Kraft zum Dennoch.

Wer die Gelegenheit hat, diese Band im Konzert sehen zu können, sollte nicht zögern. Es gibt weit und breit nichts Besseres.



Eleventh Dream Day: Works for Tomorrow. Thrill Jockey.

NACHRICHTEN

Gerhard Rühm bekommt erneut den Sczuka-Preis

Der österreichische Schriftsteller, Komponist und bildende Künstler Gerhard Rühm ist mit dem diesjährigen Karl-Sczuka-Preis für Hörspiel als Radiokunst ausgezeichnet worden. Der 85-Jährige wurde für sein Radiostück „Hugo Wolf und drei Grazien, letzter

Akt“ gewürdigt. Es sei ihm eine „Musikalisierung der Sprache“ gelungen, sagte eine Sprecherin der Jury zur Preisverleihung am Sonntag in Donaueschingen in Baden-Württemberg. Der Preis ist mit 12.500 Euro dotiert. Er wird jährlich vom Südwestrundfunk (SWR) vergeben und gilt als wichtige Auszeichnung für akustische Kunst. Der Österrei-

cher wurde bereits zum zweiten Mal mit dem Sczuka-Preis gewürdigt. Erstmals hatte er ihn 1977 erhalten. Der mit 5000 Euro verbundene Förderpreis ging in diesem Jahr an Dagmara Kraus und Marc Matter für ihren lyrischen Geräuschtext „Entstehung dunkel“. Der Karl-Sczuka-Preis wird seit 60 Jahren verliehen. dpa