2022/21 dschungel

https://www.jungle.world/artikel/2022/21/gegen-die-kleider-ordnung-im-jazz

Markus Müller widmet sich der Geschichte des Labels Free Music Production

Gegen die Kleiderordnung im Jazz

Von **Holger Pauler**

Ein Buch widmet sich der Geschichte des Berliner Avantgarde-Labels Free Music Production (FMP), das vier Jahrzehnte die improvisatorische Musik maßgeblich prägte. Beeinflusst von den Ideen der Achtundsechziger, schuf die Musikerinitative eine Plattform für die Produktion, Präsentation und Dokumentation von Freier Musik. Durch die bahnbrechende Zusammenarbeit mit Cecil Taylor erlangte das Label internationale Bedeutung.

Free Music Production – was für Nichteingeweihte nach Marktplatz für die Massen klingt, ist in Wahrheit ein Hort der musikalischen Avantgarde. 1969 in Berlin von Peter Brötzmann und Jost Gebers gegründet, entwickelte sich das Plattenlabel bald zu dem wichtigsten Forum des europäischen Free Jazz. Mehr als drei Jahrzehnte war es die »Plattform für die Produktion, Präsentation und Dokumentation von Musik«.

»Free Music Production. FMP – The Living Music« ist der Titel eines Buchs, das vor kurzem im Wolke-Verlag erschienen ist. Auf 400 Seiten im Großformat nähert sich Autor Markus Müller ausführlich der Geschichte des Avantgarde-Labels. Er lässt die Gründer Jost Gebers und Peter Brötzmann zu Wort kommen, dokumentiert die zahlreichen Aufnahmen und blickt zurück auf die Festivals »Total Music Meeting« und »Workshop Freie Musik«, die unter dem Dach von FMP stattfanden, um Musikerinnen und Musikern eine Bühne zu bieten, die an anderer Stelle ignoriert wurden. Neben den einordnenden Texten und Interviews gibt es mehr als 300, zum Teil Seiten füllende Abbildungen: Konzertfotos, Programme, Plakate, Plattencover oder auch Verträge zum Beispiel mit dem VEB Deutsche Schallplatten, Monopolist für Tonträgerherstellung in der DDR.

> »Das war von vornherein auch so ein Arbeitsprinzip von FMP, dass man eine Situation herstellen muss, wo eigentlich alles, was im Sinne freier Musik ist, möglich ist.« Jost Gebers

Die Basis des Bandes bilden zwei Ausstellungen, die 2017 im Münchner Haus der Kunst und 2019 in der Berliner Akademie der Künste stattfanden und von Müller kuratiert wurden. Der Titel »The Living Music« geht auf eine Veröffentlichung des Pianisten

Alexander von Schlippenbach aus den Anfangsjahren des Labels zurück. Zugleich passt er zu einer Musik, die lebendig sein möchte und deshalb vor allem live auf der Bühne entsteht. FMP war daher immer mehr als nur ein Label: Es war ein Kollektiv im besseren Sinne.

Schon in der Einleitung hebt Müller hervor, wie wichtig es damals für die Musikerinnen und Musiker war, eigene Strukturen aufzubauen, um ihre Musik autonom produzieren und vertreiben zu können: »Bis in die späten neunziger Jahre waren alle Aspekte des Mainstream-Musikgeschäfts (…) davon geprägt, dass die Kreativen ausgebeutet, betrogen und fremdbestimmt wurden.« Für die freie Improvisation und den Free Jazz trifft das tatsächlich nur bedingt zu. Da die Musik nicht massentauglich war, ließen die Manager der großen Labels in den unübersichtlichen Siebzigern die Künstler eher gewähren, als dies in späteren Jahren der Fall sein sollte. Dennoch wollten sich viele Künstler und Künstlerinnen den Verwertungsmechanismen der Kulturindustrie entziehen und suchten nach Alternativen zu den großen Plattenfirmen.

»Die Kraft des künstlerischen Widerstandes wiederzugewinnen aber vermag nur, wer auch davor nicht zurückschreckt, dass das objektiv, schließlich auch gesellschaftlich Geforderte zu Zeiten in hoffnungsloser Vereinzelung aufbewahrt ist«, schreibt Theodor W. Adorno im Aufsatz »Das Altern der Neuen Musik«. Die Beobachtung Adornos lässt sich auf die Geschichte von FMP übertragen lässt. Gegen diese hoffnungslose Vereinzelung half daher nur, das Schicksal zu beeinflussen, sich zusammenzuschließen und Netzwerke aufzubauen.

Der Saxophonist Peter Brötzmann hatte zunächst zwei Platten auf seinem eigenen Label BRÖ veröffentlicht, die als eine Initialzündung für die Gründung von FMP gelten können: »For Adolphe Sax« (1967) mit dem Bassisten Peter Kowald und dem Schlagzeuger Sven-Åke Johansson, die damals, wie Brötzmann, in Wuppertal lebten, und natürlich »Machine Gun« (1968), eine Platte, die stilbildend für den europäischen Free Jazz war. Die freie, laute, kompromisslose Kollektivimprovisation im Oktett hat keine direkte Verbindung zum spirituellen Free Jazz, wie er etwa in den sechziger Jahren von John Coltrane, Pharoah Sanders oder Archie Shepp gespielt wurde, orientierte sich aber durchaus an den free form-Experimenten Albert Aylers Mitte der sechziger Jahre.

Peter Brötzmann und Heather Leigh bei einem Konzert im Rahmen der Ausstellung »Free Music Production/FMP: The Living Music« im Haus der Kunst, München, im Mai 2017

Bild:
Cristina Marx / Photomusix

Zur Vorgeschichte der Musikerinitiative gehört ein Streit vor den Berliner Jazztagen (die sich 1980 in Jazzfest Berlin umbenannten). Brötzmann sollte mit seiner Gruppe 1968 dort auftreten, und zwar, wie es die damalige Kleiderordnung des Festivals vorsah, im dunklen Anzug. Als er sich weigerte, schriftlich zu versichern, dass er und seine Mitspieler korrekt gekleidet auf die Bühne kommen würden, wurden sie ausgeladen. Als Jost Gebers davon erfuhr, entschloss er sich, alternative Auftrittsmöglichkeiten zu schaffen. »Eigentlich war er selbst noch als Bassist aktiv und noch ziemlich weit davon entfernt, der Organisator zu sein, der er später wurde«, sagt Müller über seinen Mitstreiter. Gebers hatte die Idee, dem Oktett um Brötzmann einen Auftritt im »Quartier von Quasimodo«, ein Club, der kurz zuvor im Keller des Tanzlokals Delphis in Berlin-Charlottenburg eröffnet hatte. »Es war die Geburtsstunde des Total Music Meeting, das bis 1999 parallel zum Jazzfest stattfinden sollte«, sagt Müller.

Ein Jahr nachdem das Total Music Meeting (TMM) zum ersten Mal stattgefunden hatte, wurde die Produktionsfirma Free Music Production (FMP) gegründet. Von der Anfangszeit bis 1972 waren Brötzmann und Gebers die treibenden Kräfte bei FMP; in den Jahren zwischen 1972 und 1976 stießen Alexander von Schlippenbach, Peter Kowald und Detlef Schönenberg dazu; ab 1976 lenkte Gebers die Geschicke der Firma allein. Die Honorare und Gagen dienten vor allem dem eigenen künstlerischen Überleben; die Selbstverwaltung endete nicht selten in der Selbstausbeutung. Am Ende stand oft die von

Brötzmann gestellte Frage: »Sind wir pleite oder nicht?« Er war auch oft genug »aus marktstrategischen Gründen nicht einverstanden mit dem, was Gebers produzierte. Ich wusste: Da verkaufst du 100 Stück und die anderen 500 liegen da rum.«

Gebers ließ sich davon aber nicht beirren und ging seinen kompromisslosen Weg weiter. »Das war von vornherein auch so ein Arbeitsprinzip von FMP, dass man eine Situation herstellen muss, wo eigentlich alles, was im Sinne dieser Musik ist, möglich ist. Und dass man also wirklich Arbeitsbedingungen schaffen muss, dass man also auch wirklich mit einem großen Risiko Musik machen kann«, sagte Gebers 2011 in einem Interview mit Müller.

Auch wenn die Westberliner Musikerinitiative vom rebellischen Geist der späten Sechziger und frühen Siebziger beeinflusst waren, definierten die Protagonisten sich nicht vordergründig politisch. Konkrete Stellungnahmen zu gesellschaftlichen Themen waren selten. Brötzmann, Misha Mengelberg oder Han Bennink kamen aus der Fluxus-Bewegung, was sich in ihrem eher anarchistisch-chaotischen künstlerischen Ansatz widerspiegelte. Doch es gab Ausnahmen: 1970 nahm Brötzmann sein Anti-Apartheid-Stück »Fuck de Boere« auf, 1973 veröffentlichte er mit dem Pianisten Fred Van Hove und Bennink am Schlagzeug auf FMP eine radikale Version von Hanns Eislers »Einheitsfrontlied«. Auch Formationen wie die Feminist Improvising Group (FIG), ein internationales Bandprojekt feministischer Improvisationsmusikerinnen, das als erstes Frauenensemble in der frei improvisierte Musik gilt, das Amsterdamer Willem Breuker Kollektief und das Zentralquartett, eine der wichtigen Bands für den freien Jazz in der DDR, verbanden künstlerische und gesellschaftspolitische Anliegen.

Alexander von Schlippenbach, FMP Studio, 1990

Bild:
Dagmar Gebers / FMP-Publishing

Das Kapitel »FMP und Frauen« lenkt den Blick auf die Männerdominanz in einem scheinbar progressiven Milieu. Musikerinnen wurden in der »Mackerszene«, wie die Pianistin Irène Schweizer sagt, lange Zeit ignoriert und nicht ernst genommen. 1979 schloss sich Schweizer der FIG an. Die Formation war 1977 unter anderem von der Sängerin Maggie Nicols und der Saxophonistin Lindsay Cooper als erste reine Frauengruppe der Szene gegründet worden. 1979 traten sie beim Total Music Meeting auf und mussten sich von Alexander von Schlippenbach vorhalten lassen, dass sie ihre Instrumente nicht beherrschten. Schweizer, die auf FMP zu dem Zeitpunkt bereits mehrere Platten veröffentlicht hatte, war höchst irritiert. Es ist nicht zuletzt Peter Kowald zu verdanken, dass Pionierinnen der Szene dennoch bei FMP veröffentlichten. Die Bassistin Joëlle Léandre sagt über Kowald: »Er hat mich Anfang der Achtziger nach Berlin eingeladen und ich habe mit ihm und Irène im FMP-Studio gespielt, im Jahr danach habe ich Rüdiger Carl und alle anderen auf dem Workshop kennengelernt (…) Das war sehr wichtig für mich«. Und auch für die anderen Musikerinnen in der Szene.

Im Kapitel »FMP und DDR« geht es um frühe Kooperationen mit Musikerinnen und Musikern aus der DDR, wie Conny und Hannes Bauer, Günther Sommer oder Dietmar Diesner. Unter der Überschrift »FMP und Grenzüberschreitung« wird nicht nur der Abschied von der reinen Lehre des Free Jazz nachgezeichnet, sondern auch die Suche nach neuen Einflüssen. Um dem Wehrdienst zu entgehen, war der Bassist Peter Kowald 1967 nach Belgien und in die Schweiz geflohen. Kowald, der zehn Sprachen beherrschte, erkannte früh den Wert des kulturübergreifenden Arbeitens. In seinen Duetten verschaffte er völlig unbekannten Musiker und Musikerinnen Gehör, darunter waren Nomaden aus der Mongolei und Tibet.

»Gebers hat sich, anders als viele seiner Musiker, früh für die Avantgarde jenseits des klassischen Free Jazz interessiert«, sagt Müller. Zum Workshop Freie Musik im Jahr 1979 lud er die Electronics Group mit den Live-Elektronikern Alvin Curran, Peter Cusack, Hugh Davies und Michel Waisvisz ein. Es sei nicht nur ein künstlerisches Statement gewesen, Gebers habe auch gehofft, die Hörgewohnheiten des Publikums zu verändern. »Der Zuspruch Ende der Siebziger war so groß, dass weniger Besucher durchaus als positiv einkalkuliert waren«, ergänzt Müller.

Diese Aussage, die zunächst elitär anmutet, hat ihre Vorgeschichte: Im Jahr zuvor waren die Konzerte in der Akademie der Künste in Berlin hoffnungslos überfüllt. Gebers befürchtete, dass sich Szenen wie aus den Anfangsjahren wiederholen würden. Im Jahr 1969 hatte ein Workshop mit einem Eklat geendet, als begeisterte Zuschauer in dem Gebäude mit Bierflaschen auf Skulpturen zielten und ihre Kippen in der Ausstellung verteilten. Fortan war es verboten, in den Räumen der Akademie Alkohol zu trinken und zu rauchen. In einer Szene, in der ein hedonistischer und mitunter selbstzerstörerischer Lebensstil geradezu zelebriert wurde, bedeutete dies eine herbe Einschränkung.

> »Als ich in Chicago war, kamen Leute zu mir mit der Taylor-Box und wollten von mir ein Autogramm haben. Und dann kam irgendwann abends in New York ein Typ, der fiel sozusagen vor mir auf die Knie und küsste mir die Hand, weil er meinte, was für tolle Sachen da gemacht worden sind.« Dagmar Gebers

Das Kalkül der Veranstalter ging auf, die Besucherzahlen gingen auf ein verträgliches Maß zurück. Musik abseits des klassischen Free Jazz war fortan ein fester Bestandteil des Festivals. Hugh Davies blieb Dauergast, Ikue Mori und Wolfgang Mitterer tauchten in der Szene auf und Musiker wie Phil Wachsman, Paul Rutherford oder Evan Parker ergänzten ihr Repertoire um elektronische Klangerzeuger. Außerdem erweiterten Gruppen wie das COWWS Quintett, The Owls oder Jailhouse, mit dem Multinstrumentalisten Rüdiger Carl sowie den Künstlern Albert und Markus Oehlen, die westafrikanischen Afrika Djolé oder Musiker wie der Gitarrenbauer Hans Reichel regelmäßig und früh das Repertoire von FMP.

Von rechts: Peter Brötzmann, vermutlich Dagmar Gebers, Peter Kowald, Alexander von Schlippenbach, Derek Bailey, Evan Parker und Buschi Niebergall vor der Akademie der 1972

Bild:
Paul Lovens

In den achtziger Jahren tauchte schließlich mit dem Pianisten Cecil Taylor eine der Größen der frei improvisierten Musik im FMP-Kosmos auf. Diedrich Diederichsen beschreibt dieses Zusammentreffen in dem Kapitel »Musik für deutlich mehr als zweite Kontinente«. Taylor bewegte sich bis zu seinem Tod im Jahre 2018 zwischen Free Jazz, Funk, Soul, europäischer Kunstmusik und den afroamerikanischen Traditionen, die in Blues und Gospel

wurzelten. Zwischen 1986 und 1999 war Taylor regelmäßig Gast in Berlin. Es war Liebe auf den zweiten Blick, aber sie war heftig und von Dauer: »Das Besondere an den zahlreichen Konzerten, Workshops und anderen Aktivitäten, die Taylor während seiner Residency in Berlin bestreitet, ist der Umstand, dass er zwar auch viele neue Kontakte und Erfahrungen verarbeitet, vor allem aber alles, was er während des zurückliegenden Jahrzehnts in seine Kunst integriert hat, nun gewissermaßen Stück für Stück herausholt und als Einzelstück poliert«, schreibt Diederichsen.

Höhepunkt der Kollaboration zwischen FMP und Taylor war die auf 1 000 Exemplare limitierte Box »Cecil Taylor – In Berlin 88«, eine Veröffentlichung mit elf CDs und einem 188 Seiten dicken Booklet. Die Aufnahmen (Solo, Duo, Trio und Orchester) stammten allesamt von Taylors Gastspiel in Berlin im Jahr 1988, sie festigten den Ruf des amerikanischen Pianisten als auch den des Labels. Es gab etliche Auszeichnungen und mittlerweile wird die vergriffene Box für 700 Euro oder mehr gehandelt – und wir reden hier nicht über Vinyl.

Die Verehrung, die dem Label in bestimmten Kreisen entgegengebracht wurde, spiegelt sich in einer Anekdote, die die Fotografin und Gestalterin Dagmar Gebers über eine Reise in die USA 1995 erzählt. »Als ich in (…) Chicago war, kamen Leute zu mir mit der Taylor-Box und wollten von mir ein Autogramm haben. Und dann kam irgendwann abends in New York ein Typ, der fiel sozusagen vor mir auf die Knie und küsste mir die Hand, weil er meinte (…), was für tolle Sachen da gemacht worden sind. (…) Du bist von FMP? Da wollten mehrere Leute ein Autogramm haben … (…) Und da ist mir dann bewusst geworden, wie weit das doch in die Welt hinaus gegangen ist.«

Der gute Ruf des Labels war nicht zuletzt Dagmar Gebers Verdienst. Über 30 Jahre prägte sie mit ihren Fotografien das Bild der Free Music Production. Gebers nahm ihre Bilder während eines Auftritts nie auf der Bühne auf, sondern saß immer im Zuschauerraum. Ihre Aufnahmen vermitteln das Gefühl von Nähe und Vertrauen zwischen Musikern und Publikum, das für die Produktionen entscheidend war.

Die Wirkung des Berliner Projekts auf die improvisierte Musik kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Müller spricht von »kommunizierenden Röhren« und bezieht sich vor allem auf die Zeit seit den späten neunziger Jahren, als Jost Gebers langsam das Rentenalter erreichte, den Laden irgendwann dichtmachte und zurück ins münsterländische Borken zog. »Je weniger FMP als Label selbst präsent und aktiv war, desto mehr wirkte es an anderen Orten und durch andere Leute.« Müller nennt beispielhaft die Szene, die sich in Chicago um Peter Brötzmann und sein sagenumwobenes Tentet entwickelte. In der Formation, die von 1998 bis 2013 existierte, spielten die Saxophonisten Mats Gustafsson und Ken Vandermark, die Posaunisten Jep Bishop und Hannes Bauer, der Bassist Kent Kessler, der Cellist Fred Lonberg-Holm oder die Schlagzeuger Michael Zerang und Hamid Drake – allesamt Musiker, die die zweite und dritte Generation des Free Jazz repräsentieren und die heutzutage zahlreiche eigene Projekte betreiben.

Zu den Zeitgenossen oder Nachfahren gehören aber auch Label wie Incus und Emanem (London), ECM (Gräfelfing bei München) oder Intakt (Zürich). Letzteres ist vielleicht am

ehesten dem FMP-Erbe verpflichtet, da es nicht nur alte Aufnahmen von FMP-Musikern und -Musikerinnen wie Irène Schweizer wiederveröffentlichte, sondern Anfang der achtziger Jahre mit dem Festival »Taktlos« ein Veranstaltungsformat ins Leben rief, das sich an dem Total Music Meeting und dem Workshop Freie Musik orientierte. In Österreich wurden mit den Konfrontationen Nickelsdorf und dem Ulrichsberger Kaleidophon zwei Festivals begründet, die es ohne FMP vermutlich nicht geben würde. Die Musik lebt also weiter und mit ihr FMP.

Markus Müller (Hg): Free Music Production. FMP – The Living Music. Wolke-Verlag, Hofheim 2022, 400 Seiten 39 Euro

Die größtenteils vergriffenen Platten/CDs gibt es entweder gebraucht auf diversen Portalen oder als Download bei der von Jost Gebers betriebenen Seite: https://destination-out.bandcamp.com/

© Jungle World Verlags GmbH