



Die Pianistin Simone Dinnerstein auf dem Schoß ihrer Mutter in noch sehr jungen Jahren: „The Fulbright Triptych“, gemalt 1971 bis 1974 von Simon Dinnerstein

Foto © Dinnerstein

Ist Gott in den Noten?

Die Pianistin Simone Dinnerstein spielt Bachs Musik so, wie Beethoven sich seine große Fuge wünschte: freizügig und streng zugleich: exzentrisch, subjektiv und doch formal klar gegliedert.

Dieses kurze Presto ist ein Schock. Sitzen die Orchestermusiker hinter einer Wand aus Glas? Spielt das Klavier überhaupt schon mit? Doch, ja, da ist es, gut versteckt im Streichergeräusch. Prescht dann vor und rast in sein Solo hinein. Die charakteristischen Synkopen des Themas wirken wie mit einem Messer herausgeschnitten. Die Vorhalts-Triller am Ende werden angepeilt, als handelte es sich jeweils um das Zwischenergebnis in einem Staffellauf. Die Finalpunkte und Kadenz kündigen sich an mit einem so seufzend romantischen Rubato, als gälte es Chopin, nicht Bach. Gefesselte Kraft, die aus jeder Phrase sprüht. Und die Basslinie ist immerzu dominant, die linke Hand mindestens ebenso stark wie die Melodie-Hand; wir stellen uns vor, sie stanzt streng die Linien heraus, wir stellen uns vor: Da sitzt ein unsichtbarer Gast mit auf dem Klaviersche-

mel und blättert um, ein fanatischer, alter Oberlehrerknochen aus der Vor- und Frühgeschichte der historischen Aufführungspraxis, der der Pianistin ab und zu warnend auf die Finger klopfen möchte. Ist das erlaubt? Ist das noch Bach? Im Beiheft zum neuen Album der amerikanischen Pianistin Simone Dinnerstein (es kommt am 3. Januar heraus und ist bereits ihr drittes Solo-Recital, das erste, das vom Major-Label Sony ediert wird) findet sich ein Interview, in dem genau diese Frage diskutiert wird. Der Fragesteller stellt sie zum Beschluss dann noch einmal, etwas anders formuliert: „Ist Gott in den Noten präsent?“ Dinnerstein antwortet mit einem Rätsel. „Mein Vater sprach viel darüber“, sagt sie. Dinnersteins Vater ist der Maler Simon Dinnerstein, auf dessen bunt-realistische, pseudonaive und von protestantischer Kargheit imprägnierte Bilder sich die Pianistin gern beruft. Er habe sie das Sehen gelehrt, sagt sie an anderer Stelle. Als Kind habe sie eigentlich mehr Zeit mit ihm in italienischen Kirchen und europäischen Museen verbracht als in Konzerten oder beim Üben daheim am Klavier. Wer das sonstige Kleingedruckte liest, das die Platten und Programme der Dinnerstein zielt, der erfährt noch viel mehr über ihre multiplen künstlerisch-literarischen Beziehungen und vor allem über ihre Ansichten zur Musik. Dass sie, zum Beispiel, befreundet ist mit Marie Warburg und Michael Naumann (die sie ihre „Berlin Family“ nennt); dass sie „nicht Musikerin geworden ist, um Historikerin zu sein“; dass sie (tatsächlich) den Jazz-

pianisten Jacques Loussier schätzt; dass sie sich das Programm zu ihrem Album selbst zusammengestellt hat wie einen Klappaltar, zentriert um die Englische Suite g-Moll, deren Präludium wie eine Bearbeitung eines Concerto Grosso wirkt: darum herum sortiert zwei Bachsche Konzerte, in denen Bach sich selbst und andere bearbeitet hat, sowie drei Choralbearbeitungen Bachs, für Klavier arrangiert von den großen Pianisten Ferruccio Busoni, Wilhelm Kempff und Myra Hess. Schließlich erfahren wir, dass Simone Dinnerstein das Wort „Authentizität“ für einen „Fetisch“ hält. Ist es nötig, dies alles zu wissen, um Dinnersteins Bachspiel zu hören und zu begreifen? Nein, natürlich nicht. Sind überhaupt persönliche Betroffenheitsbeichten der Interpreten, wie sie heutzutage in fast jedes Booklet hineingedruckt werden, zu etwas nütze? Auf gar keinen Fall! Jedoch, die Personality-Show, die rund um das Phänomen Dinnerstein wölkt, ist eine durch und durch (Pardon) „authentische“ Show, nichts daran von einem PR-Manager inszeniert. Auch ist Interpretieren immer auch eine Form von Übersetzen, eine Übertragung von einer Sprache in die andere. Spielt Simone Dinnerstein Klavier, so übersetzt sie ihres Vaters Weg, die Welt zu betrachten und abzubilden, auf das Musikmachen: Das betrifft die Dialektik von Gegenständlichkeit und Transzendenz ebenso wie den Widerspruch von Naivität und Komplexität, die perspektivische Tiefe und die darin verborgene Vielfalt der Zitate und Bezüge. Eines der Bilder von Si-

mon Dinnerstein, das sogenannte „Fulbright Triptych“, entstand zwischen 1971 und 1974, er malte daran, als seine Tochter geboren wurde. Die ganze Familie ist darauf abgebildet, Vater, Mutter, Kind, nach dem Muster der Heiligen Familie, freilich nur auf den Seitenflügeln; im Mittelpunkt des Altars aber steht der Arbeitstisch des Künstlers, mit Blick nach draußen. Dies ist die Leerstelle, die gefüllt werden will, ein Sinnbild für den Schöpfungsprozess. Ganz links ist die Pianistin selbst zu sehen: ein properes splitter nacktes Jesuskindlein auf der Mutter Schoß. Gott ist, dies wäre also vielleicht die probate Antwort auf die „unanswered question“, also nicht nur in den Noten und den Bildern, sondern überall, Mensch geworden, wo Menschen sich das wünschen. Simone Dinnerstein spielt das f-Moll-Klavierkonzert BWV 1056 von Johann Sebastian Bach mit einer Subjektivität und so viel Exzentrik, so viel Ausdruckswut und Manierismus, bei einer derart klugen und bedächtigen Klarlegung der formalen Strukturen, wie es unsere Ohren schon lange nicht mehr gewöhnt sind. Der Flügel rauscht wie ein Hammerklavier oder gar wie eine große Orgel (etwa in dem von Wilhelm Kempff arrangierten Choralvorspiel BWV 734 oder, gleich danach, im Präludium zur Englischen Suite BWV 808); aber manchmal duckt sich das Klangbild auch, es verschlankt und versüßert sich, als wäre es das eines Cembalos (zum Beispiel im letzten Satz des Klavierkonzerts d-Moll BWV 1052). Und immer wirkt es unerhört stark, berstend lebendig. Verglei-

chen wir diese erstaunliche Lesart mit unseren bisherigen Lieblingsaufnahmen der Bachschen Konzerte, dann stellen wir fest: Weder wird die elegante Zierlichkeit von Angela Hewitt erreicht noch die kühle Klassizität von Murray Perahia. Dinnerstein wirkt vergleichsweise wild, ungezähmt. Kann sein, das liegt daran, dass sie in Phrasierung und Farbgebung doch hörbar von der „authentischen“ Aufführungspraxis zehrt. Und nicht umsonst ist ein Teil der Staatskapell-Musiker, von denen sie begleitet wird, personalidentisch mit Teilen der Akademie für Alte Musik. In Dinnersteins Lesart der g-Moll-Suite tauchen dann noch ganz andere Referenzgrößen auf: Die Musette etwa spielt Simone Dinnerstein ganz ähnlich übertrieben spitzig-verspielt wie einst Glenn Gould. Und ihre Sarabande wölbt sich wie das Himmelszelt in unendlicher Langsamkeit, (noch langsamer als Gould), als ein Gebet zum Mitsingen. ELEONORE BÜNING



Johann Sebastian Bach: Konzert f-Moll BWV 1056, Konzert d-Moll BWV 1052, Englische Suite g-Moll BWV 808, Choralvorspiele BWV 639 („Ich ruf zu Dir“), BWV 734 („Nun freut euch, lieben Christen gmein“) und BWV 147 („Jesus bleibet meine Freude“). Simone Dinnerstein, Kammerorchester Berlin.

Sony 8869 7727282

Lauter die Glocken

Motörhead machen wieder mächtigen Rock 'n' Roll

Los Angeles liegt im Sterben. Ursache war eine Art schleichernder Suizid: Die Stadt, die einmal das Prädikat „Rock Capital“ verliehen bekam und davon seltsamerweise noch immer zehrt, hofierte einst ein paar der prächtigsten Exemplare aus dem Figurenfundus der modernen Pop- und vor allem Rockindustrie. Aber über allem Siechtum thront Ian „Lemmy“ Kilminster, Bassist und Sänger der Band Motörhead. Der Wahl-Kalifornier (eigentlich kommt er, wie Robbie Williams, aus Stoke-on-Trent, England), der angeblich immer noch in einem Zweizimmer-Apartment gegenüber dem Rainbow Bar & Grill wohnt, vereint viele Figuren aus dem etwas begrenzten Rock'n'Roll-Kabinett als gewaltiger Superlativ: der meiste Bourbon, die meisten Frauen, die härtesten Drogen, die lautesten Konzerte.

Ausgerechnet er hat mit Motörhead nun wieder ein Album herausgebracht, das als Herzschriftmacher für die LA-Szene fungieren könnte: „The World Is Yours“ ist, nun, da lässt sich einfach nicht drum herum reden, ein Motörhead-Album. Rock 'n' Roll also. Röck 'n' Roll auch – wenn's denn sein muss. Schnell jedenfalls, hart, dreckig, punkig und balladenfrei. Musik, die so nur an einem aufgedunsenen Ort wie Los Angeles entstehen kann. Die Songs tragen sinnfällige Titel wie „Born to Lose“ (großer Auftaktprügler), „I Know How to Die“ (großer Folgeprügler), „Brotherhood Of Man“, „Outlaw“ (beides große Mittelprügler) oder „Bye Bye Bitch Bye“ (Finale, prügelt auch). Die Melodien klingen wie eine Ladung rostigen Altmetalls in einem Betonmischer, die Gitarrenriffs und -soli waren das letzte Mal Ende der Achtziger modern. Grauenhaft, sollte man meinen. Tatsächlich ist „The World Is Yours“ ein mächtiges

Rock 'n' Roll-Album und verschleißt sich damit Fragen nach avantgardistischer Klangästhetik, kompositorischer Fortschrittlichkeit oder kluger Melodieführung. Groß wird die Musik, wenn sie die Kraft entwickelt, alle theoretischen Traktate mit einem einzigen wuchtigen Akkord wegzufegen. Und genau das gelingt. Das Album zeichnet sich durch den unbedingten Willen, den unbändigen Drang aus, die Nische „Everything louder than everything else“ zu behaupten. Das ist in seiner Präpotenz natürlich redundant oder reaktionär. Das ver-



Motörhead, The World Is Yours
EMI 4984354

strömt mehr Testosteron als ein Rudel Australier auf dem Oktoberfest. Und selbstverständlich wirkt Lemmy gelegentlich wie ein alternder Tanzbär, wenn er skandiert, dass Rock 'n' Roll „die wahre Religion“ sei. Aber wenn man überhaupt noch jemandem die Platitüden über Alkohol, Sex, Gewalt und Hass in die Themen dieses wie jedes anderen Motörhead-Alboms abnimmt, dann ihm. Ob Lemmy Kilminster, der an Heiligabend fünfundsiebzig wird, nun tatsächlich nur das macht, was er will, oder ob er seine Kunstfigur einfach nur bis zur Gänze ausspielt, ist dabei unerheblich. Ein Retter muss nicht unbedingt echt sein. Seine symbolische Kraft reicht aus. JAKOB BIAZZA

Das Weltliche hat den Beat

Martin Grubinger kombiniert Schlagzeugimprovisation mit gregorianischem Gesang

Nur knapp dreihundert Jahre, etwa von der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts bis ins frühe zwanzigste, währte die Epoche der etablierten Dur-Moll-Tonalität. Letztere ist eben so wenig ein zeitloses Naturgesetz, wie es die Zentralperspektive in der Malerei war. Hinzu kommt, zumindest hierzulande, die Dominanz des deutsch-österreichischen Repertoires, vor allem des neunzehnten Jahrhunderts, von Ludwig van Beethoven bis Richard Strauss. Was vor, nach und neben diesem Fundus liegt, das gilt vielen als Nebenschauplatz der Musikgeschichte. Dass diese Sicht allzu eng und einseitig ist, versteht sich. Moderne, Vorbarock und die außerdeutsche, auch außereuropäische Musik sind nicht minder faszinierend, eben nur manchmal anders. Wobei mitunter die Avantgarde wie der Exotismus sogar fast geringere Verstehenshürden stellen als, beispielsweise, die Sakralkunst des Mittelalters. Keineswegs wenige Musik-Experten räumen verlegen-bereitwillig ein, zur hochartifizialen Vokalpolyphonie der Renaissance schlicht keinerlei Zugang zu haben. Freilich haben so unterschiedliche Komponisten wie Anton Webern, John Cage, zeitweilig Pierre Boulez und auch Steve Reich bekundet, mit den komplexen Kanonkünstlern der frankoflämischen Schule mehr anfangen zu können, als mit der Espresso-Ästhetik von Klassik und Romantik. Und die unerhört vielschichtigen Perkussions-Traditionen indonesischer Gamelan-Ensembles und afrikanischer Trommler haben durchaus erregende Prozesse ausgelöst: Das räumlich und zeitlich Entfernte rückt produktiv näher als das scheinbar Vertraute. Ganz abgesehen von den vielfältigen Attraktionen von Jazz und Rock: Schumanns „Von fremden Ländern und Menschen“ bleibt in je-

dem Fall eine herausfordernde Devise, mag auch der Brückenschlag über Epochen und Kulturen heikel sein. Dass der extreme Kontrast tönender Welten überaus animierend sein kann, erweist sich immer wieder. Auf diesem Hintergrund hat das neue Album „Drums 'N' Chant“ des jungen österreichischen Schlagzeugers Martin Grubinger seine Meriten – gerade, weil diese Produktion sich nicht in modischem Crossover erschöpft, sondern polarisierend Archaisches und Aktuelles zusammenbringt: rund tausendjährige gregorianische Gesänge mit durchaus divergenten Perkussions-Instrumenten und -Techniken. Weder wird mit diesem Projekt ein Amalgam der heterogenen Elemente angestrebt, noch eine Interaktion in Gang gesetzt: Die Sphären bleiben sogar in der technischen Produktionsabfolge isoliert. So sind die Aufnahmen des Gesanges der Benediktiner münchener in der mainfränkischen Abtei Münsterschwarzach geradezu „historisch“ zu nennen, sie stammen nämlich aus dem Jahr 1981; an ihrer musikhistorisch-stilistischen Authentizität ist kaum zu zweifeln. Über diese altherwürdige sakrale Basis wurden nun Schicht für Schicht die Einspielungen von 2010 gelagert: Schlagzeugparts auf gängigen hiesigen, aber auch auf afrikanischen, arabischen und lateinamerikanischen Instrumenten, dazu kommen eine Oboe (ge-



„Drums 'N' Chant“ Martin Grubinger, Mönche der Benediktiner-Abtei Münsterschwarzach.
Deutsche Grammophon DG 477 8797

spielt von Albrecht Mayer) sowie Trompete und Flügelhorn, die türkische Flöte Ney und sogar die Stimme eines türkischen Sufisängers. Es wird also keineswegs eine Live-Session simuliert. Auch ist kein „Sakro-Pop“ intendiert. Vielmehr handelt es sich um eine durch und durch synthetische Medien-Produktion. Was keineswegs ausschließt, dass die höchst variable Perkussionsvirtuosität von Martin Grubinger und die seiner Mitspieler erheblichen Drive produziert. So hört man sowohl neben- als auch übereinander die kargen lateinischen Gebetsmelodielinien und mitunter fast frenetische Rhythmusraster, mal brachial, mal filigraner, auch schier minimalistisch in sich kreiselnd. Fast könnte man von einer Art innermusikalischer Ökumene sprechen, darin der universalistische Anspruch der katholischen Kirche mit globalen Perkussionsritualen vereint scheint. So etwa ließe sich die überwältigende Botschaft der Eigendeutung dieses Albums interpretieren. Wird einem da schon leicht mülmig, so vollends bei der zusätzlichen Inanspruchnahme der islamischen Sufi-Mystik. So einfach also lassen sich tausend Jahre Musikgeschichte, frühes Mittelalter und Gegenwart, konträre Ästhetiken und Religionen auf einen Nenner bringen: Im Unter- und Hintergrund psalmodiert es dunkel, in der Oberschicht hämmert und glitzert es. Man fragt sich bisweilen, was dabei als Dekor für was dient. Eine gewisse „Fusion“ entsteht zudem eher akustisch: Ein „nackterer“ Klang sowohl des Vokalen wie des Instrumentalen hätte gerade in der Trennschärfe die gegensätzlichen Welten eindringlicher einander zuordnen lassen. Wohlfeiler parareligiöser Kuschelklang allerdings entsteht nicht. Grubingers Schlagzeug-Equilibristik bleibt weltlich virtuos. Gott sei Dank. GERHARD R. KOCH

Jazz in Japan

Schuftende Könnerschaft

Latin Quarter? Gestandene Jazzfans wissen, dass in diesem New Yorker Nachtclub sich seit 1942 die Besten des Metiers die Klinke in die Hand gaben. New Latin Quarter? Noch gestandene kennen die Filiale, die 1959 in Tokio eröffnet wurde und bald zur ebenbürtigen Attraktion aufstieg. Aber damit ist immer noch nicht erklärt, warum eine CD namens „New Latin Quarter Presents: Vol. 1 Jazz & Blues Collection“ (Whitehouse Records), auf der die Töne manchmal scheppern wie uralte Schellackplatten oder dumpf klingen wie in akustisch miserablen verräucherten Musikellern, vor kurzem über Nacht auf Platz neun der Billboard-Chart schnellte.

Es muss an der Atmosphäre liegen, die jede dieser 1962 und 1964 aufgezeichneten Live-Nummern ausstrahlt. Schon der Auftakt erzeugt wohlige Gänsehaut: Wo hört man heute noch jemanden derart lässig höflich „Relax and have a good time“ sagen? Was tut's, wäre der Conferencier kein Tokioter, der amerikanische Coolness so perfekt imitiert wie Japan damals alles Westliche kopierte? Die Stars jedenfalls sind waschechte Westimporte – und atemberaubend cool wie heute niemand mehr.

Nat King Cole ist der Erste. Er singt Sinatras „The Way You Look Tonight“. So metallisch statt sanft, so treibend und fordernd hat man ihn, den Lieblingssammler der fünfziger Jahre, selten, vielleicht noch nie gehört. Wie Cole sich dem Giganten Frankie stellt, so fordert Nancy Wilson die Ikone Judy Garland heraus. Sie singt deren „The Man that Got Away“ und schafft es mit Tempodopplung und Stakkato, aus dem Schatten der Showtragedin Nummer eins herauszutragen.

Es wurde, das hört man sofort und an jedem Ton, hart gearbeitet damals in New Latin Quarter, keine Mätzchen, kein Vegas-Pomp. Aber die konzentriert schuftende Könnerschaft, die heute unter dem Etikett „Unplugged“ zu Ausnahmekonzerten einige weniger Stars geworden ist, für die Auserwählte wahnwitzige Preise zahlen, tönt auf den Uraltaufnahmen derart entspannt und selbstverständlich, dass man von nun an bereit ist, alle Legenden über die phänomenale Gelassenheit und unachahmliche Perfektion der Jazzgrößen von einst zu glauben.

Da ist zum Beispiel Julie London, das blonde Eis-Riff mit dem erotischen Glühflüstergesang. Mitten im lasziven Geplänkel von Bobby Troups „Daddy“ geht sie auf Zurufe des Publikums ein – des männlichen Teils. In ihrer Reaktion sind alle Männer gleich, wird der Millionär mit Vorzugstisch am Bühnenrand zum „Boy Next Door“ und umgekehrt. Warum sie und Troup auch gesuchte Schauspieler der Sophisticated Comedies waren, hört man bei beider Duett „Like it or not“. Kaum ist nach den ersten Tönen klar, dass die Sängerin erkaltet ist, machen sie und Troup daraus eine Lehrstunde über Taktverzögerung, Phrasierung, Improvisation und ironisch funkelnden Geschlechterkampf.

Wenn gleich darauf Bobby Troup sein „Route 66“, die Kennmelodie dieser Ära, bringt, gibt er nicht den Starkomponisten, sondern den Musiker, der zur Not – aber wie! – auch singen kann. Louis Armstrong krächzt und bläst „All of Me“, als wäre er gerade mal auf einen Sprung im New Latin Quarter; Sammy Davis Jr. verzichtet bei „The Lady is a Tramp“ zugunsten vibrierender Präzision auf sein sonstiges Glamourgetöse, und die Mills Brothers singen den damals schon völlig ausgelagerten „Basin Street Blues“ mit schnörkellosem Dreiertakt vom Supermarktregal zurück in die Klassikervitrine.

Chubby Checker? „Let's Twist Again“, sein Welthit zum Modetanz wird gelegentlich noch als Kuriosum in Discos gespielt. 1962, während jede Jukebox der Welt den geschneigelteten Twist dudelte, sang er in Tokio „Georgia on My Mind“, kehlig, rau und mit hörbarem Respekt vor dem Originalinterpreten Ray Charles. Neben dieser Überraschung gibt es noch eine für deutsche Hörer: Caterina Valente. Sie singt Ella Fitzgeralds Zugnummer „How Deep is the Ocean“. Nach maßvollem, genüsslich ausgegenemem Beginn zieht das Tempo an, der Bassist schlägt sein Instrument wie eine Gitarre und sie scattet federleicht durch die Oktaven.

Wer das gehört hat, wird Caterina Valente jedenfalls nie mehr eine Schlagersängerin nennen und es auch verstehen, weshalb Ella Fitzgerald seinerzeit erklärte, die Valente sei die einzige Kollegin, deren Konkurrenz sie fürchte. Wie die First Lady des Jazz – also Fitzgerald – im New Latin Quarter sang, wird übrigens auch noch zu hören sein. Denn die vorliegende CD ist die erste einer Serie, mit der man die jetzt erst wiederentdeckten Live-Aufnahmen aus Tokio veröffentlicht wird. Wir sind gespannt wie lange nicht mehr. DIETER BARTETZKO