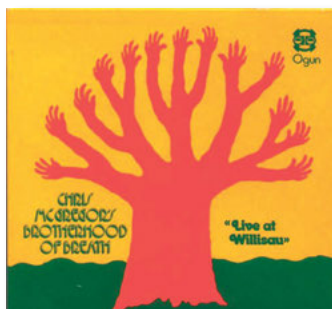


JOHN WOLF BRENNAN UND BROTHERHOOD OF BREATH

Im Rahmen des Nationalfonds-Forschungsprojekts "Cultural relations between Switzerland and South Africa, 1948–1994" der Hochschule der Künste Bern HKB bearbeitete Christian Steulet (1961–2020) den Jazzbereich. In einem seiner letzten Interviews sprach er mit dem Pianisten und Komponisten John Wolf Brennan über den Einfluss von Chris McGregors Brotherhood of Breath auf die Szene. Steff Rohrbach, von der HKB mit Weiterführung der Arbeit beauftragt, hat als Einstieg das unveröffentlichte Interview überarbeitet und in gekürzter Fassung JAZZ'N'MORE zur Verfügung gestellt. In loser Folge sollen weitere Beiträge zum Thema veröffentlicht werden.



CHRIS MCGREGOR'S BROTHERHOOD OF BREATH – LIVE AT WILLISAU

mit Chris McGregor (p), Harry Miller (b), Louis Moholo (dr), Dudu Pukwana (as), Evan Parker (ts), Gary Windo (ts), Mongezi Feza (tp), Harry Beckett (tp), Marc Charig (tp), Nick Evans (tb), Radu Malfatti (tb)
Ogun 1973 (Cover: Niklaus Troxler)

Christian Steulet: Wann hast du Musik aus Südafrika kennengelernt?

John Wolf Brennan: Meine erste bewusste Begegnung mit afrikanischer Musik hatte ich 1973 im Willisauer Mohrensaal. Es war ein Konzert, das später als erste live in Willisau aufgenommene Schallplatte auf Harry Millers Label Ogun herauskam. Harry war Bassist eines wilden, anarchistischen Haufens südafrikanischer, im Exil lebender Musiker, zumeist aus Johannesburg, unter der "Leitung" Chris McGregors. Nur schon der Bandname ist unglaublich: Brotherhood of Breath – Bruderschaft des Atems. Dieses Konzert war und bleibt aus verschiedenen Gründen legendär. Willisau hatte sich schon einen Namen als Mekka des neuen Jazz gemacht, "the classical American music of the 20th century". Und da kam eine Gruppe von jenem Kontinent, auf dem die Black American Musicians ihre Wurzeln haben, eine Band, die Jazz spielte – und andererseits auch eine frühe Form von World Music.

CS: Was war das Spezielle an der Musik?

JWB: Zuerst wirkte sie wie das totale Chaos, Free Jazz! Der zweite Eindruck jedoch war, dass es in diesem Chaos durchaus ordnende Elemente gab. Wobei es zuerst ein Mysterium für mich blieb, wie diese Ordnung funktio-

nierte. Ich war neunzehn Jahre alt und glaubte, ein bisschen was von Musik zu verstehen. Meine musikalische Sozialisation fand mit Rock, mit klassischer und irischer Volksmusik statt. Ich war total fasziniert und fühlte mich wie ein Wissenschaftler, der plötzlich sein Forscher-Gen entdeckt, als Spurensucher geheimer Zeichen. Irgendein Kommunikationssystem musste existieren, aber ich hatte keine Ahnung davon, geschweige denn, wie daraus so funky Musik werden kann.

CS: Brotherhood of Braith war keine rein südafrikanische Band.

JWB: Es war uns klar, dass diese Musik in Johannesburg nicht möglich gewesen wäre. Sie entstand im Exil und ausgerechnet in der Hauptstadt der letzten Kolonialmacht, das verlieh ihr zusätzliche Brisanz. Eine Handvoll südafrikanischer Musiker hatte mit Londoner Kollegen eine gemeinsame Vision entwickelt und brachte diesen unglaublichen Sound hervor. Das hat mich im Gefühl bestärkt, die Grenze zwischen "schwarzer" und "weisser" Musik sei eine künstliche, postkoloniale, kulturell angerennte – und soziale Barrieren liessen sich überwinden, wenn man zusammen Musik macht.

CS: Und diese Barrieren waren bei Chris McGregors Brotherhood of Breath aufgehoben?

JWB: Zumindest kam es uns so vor. Das Willisauer Konzert war ein Happening: Alles war offen und besonders hat mich gefreut, dass zu dieser Musik getanzt wurde! Das Jazzpublikum war diesbezüglich sonst strikt: Hier wird Kunst gemacht, man hat andächtig zuzuhören! Tanzen figurierte in der Werteskala weit unten. Für einen, der mit Rock sozialisiert wurde, gehörte Bewegung automatisch zur Musik.

CS: Was hat dieses Willisauer Konzert bei dir ausgelöst?

JWB: Das Konzert dauerte gute zwei Stunden und enthielt alles, was mir in der Musik wichtig war, es hat mein Leben komplett auf den Kopf gestellt. Ich habe relativ spät Klavier zu

spielen begonnen, mit elf Jahren, und ich habe mir damals nicht zugetraut, professionell Musiker zu werden. Ich habe mit 21 in Freiburg Musikwissenschaft studiert, im Vordergrund stand das 18. Jahrhundert. Die Universität war konservativ, sie heisst bis heute "Miséricorde", Barmherzigkeit. Erst nach dem Studium, mit 25, ging ich ans Konservatorium in Luzern. Ich war vorher schon an der Jazzschule Bern, aber erst jetzt traute ich mir eine Musikerlaufbahn zu. Die Saat dazu kam an jenem Brotherhood-Konzert in die Erde.

CS: Wie entstand die Big Band mit dem heute als diskriminierend geltenden Wort "Mohrenkopf"?

JWB: Der Name, der damals noch völlig unproblematisch war, hatte mit dem Mohren in Willisau zu tun, dem "Möhren", wie die Einheimischen sagen. Wahrscheinlich waren einige, die nachher in der Big Band gespielt haben, am besagten Konzert. Alle schienen von der Musik überwältigt. Sie brach wie ein Vulkan auf uns ein – eine Zäsur im Leben vieler. Wir hörten Musik fortan anders, nahmen mehr wahr, was in der Musik passiert. Ein anderer Punkt war die Luzerner Fasnacht – was in Luzern geht nicht auf die Fasnacht zurück?

CS: Wer war dabei und wie war die Big Band besetzt?

JWB: Wir waren 15, 16 Leute: nicht weniger als acht Saxophonisten (René Widmer, Peter Landis, Roli X, Ruedi Bieri, Beat Bieri, Edi Imhof, Beat Grüter, Res Herzog), zwei Trompeter (Peter Schärli und Peter Leimgruber, Bruder meines späteren Duo-Partners Urs Leimgruber), Posaunist Teddy Hochstrasser, ein Akkordarbeiter am Klavier (das war ich), Kontrabassist Mark Albisser und drei Schlagzeuger: Fausto Medici, Peter Lengacher und Dave Doran. Im Untertitel hiess die Band "Afro-Sponti-Jazz in gäbiger 15-Packung". Wir probten wöchentlich im Sedel, dem ehemaligen Gefängnis Luzerns beim Rotsee, spielten beinahe an allen linken Festen. Wir spielten, wenn ich es richtig im Kopf habe, drei bis vier Jahre zusammen. Später brach der grosse Haufen auseinander.



CS: Es wäre möglich gewesen, mit einer reduzierten Band weiterzumachen ...

JWB: Ja, und es ist genau, was in meinem Leben passiert ist, die Entwicklung führte zu kleineren Gruppen. Impetus war ein Quintett mit Violine, von der ich total fasziniert war – und die ja noch heute bei Pago Libre eine wichtige Rolle spielt – und Blockflöte. Das war damals natürlich etwas seltsam. Und da kam die Idee der Kammermusik dazu, mit ganz leisen Stücken. Bei "Mohrenkopf" hatten wir drei Schlagzeuger. Als ich später mit Marco Käppeli spielte, wurde mir bewusst, dass ein Schlagzeuger reicht, wenn er polyrhythmisch spielen kann. Aber die Entwicklung war schliesslich keine Art Teleologie, folgte keinem grossen Lebensplan.

CS: Was bleibt für dich heute von der "Mohrenkopf"-Erfahrung?

JWB: Im Hinblick auf unser Gespräch habe ich mir Kassetten alter Aufnahmen angehört und war selbst erstaunt: Bei aller Entwicklung der letzten dreissig Jahre gibt es erstaunlich viele erkennbare Merkmale in meiner Musik. Zum Beispiel bei "Treib", einem meiner Stücke von damals: Es beginnt mit einem Riff, das eher aus der Rockmusik kommen könnte, im zweiten Teil geht es in einen Siebner über – und dieser Sieben-Viertel-Takt taucht später bei Pago Libre immer wieder auf. Das war wie eine Art Schlüssel. Auf der Oberfläche hast du in dieser Art der afrikanischen Musik nur drei oder vier Harmonien und du hast einen durchgehenden Puls. Aber wenn du ein bisschen eintauchst in die Materie, merkst

du, dass da viel mehr rhythmisch passiert als nur vier Viertel. Du kannst zum Beispiel einen ungeraden Takt darin spüren, wie fünf und drei statt vier und vier. Dann wird es schon viel interessanter. Oder sieben und fünf, dann hast du einen Zwölfer. Solche Ideen habe ich beim Wiederhören von "Mohrenkopf" reihenweise entdeckt. Das war mir bei Pago Libre gar nicht bewusst. Eine typische Inspirationsquelle war auch immer die Literatur, Wolf Biermann und andere. Literarische Texte und Theatermusik haben das harmonische, melodische und rhythmische Denken beeinflusst.

CS: Hast du damals direkten Kontakt mit den Musikern um Chris McGregor gesucht?

JWB: Nicht sofort, ich wollte zwar schon ähnliche Musik machen, aber es dauerte sechs oder sieben Jahre, bis ich mich damit auf die Bühne wagte. Jahre später, 1997 war ich für ein halbes Jahr mit einem Stipendium der Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr im Londoner East End. Dort hatte ich das Vergnügen, mit Musikern zu spielen, die auch bei den Brotherhood dabei gewesen waren, Evan Parker oder Elton Dean etwa, zu dem es auch eine lustige Geschichte gibt, die viele nicht kennen: Elton Dean spielte bei Bluesology des Bluesängers Long John Baldry, der bei Alexis Korner begonnen hatte, Rod Stewart war der Sänger, Jack Bruce am Bass und Ginger Baker an den Drums. Als Pianist war ein gewisser Reginald Dwight dabei, der John Baldry und Elton Dean zu Ehren seinen Künstlernamen wählte und als Elton John berühmt wurde. Die englische Metropole war ein wahnsinniger

Hotspot! In der Londoner Zeit habe ich in der Band Hextet mit dem Posaunisten Paul Rutherford und der Sängerin Julie Driscoll gearbeitet, die später Keith Tippett heiratete, mit dem Saxophonisten Peter Whyman und dem Drummer Chris Cutler. Dieser wurde besonders mit den Avantgarde-Rock-Bands Henry Cow und Art Bears und als Initiator der Rock-In-Opposition-Bewegung bekannt. Mit dem Sextett vertonten wir Gedichte von E.A. Poe, Paula Meehan, Theo Dorgan und andern, spielten sie live und nahmen bei Leo Records das – allerdings vergriffene – Album "Through the Ear of a Raindrop" auf.

Damals haben wir viel über die Brotherhood of Breath gesprochen, weil alle irgendwie berührt worden sind durch diesen Einfluss. Das südafrikanische Exil in London war so etwas



IMPETUS: DOWN TO EARTH

mit Ushma Agnes Baumeler (vl/fff)
Jürg Burkhart (as), John Wolf Brennan (p),
Thomas Dürst (b) & Marco Käppeli (dr)
Plainisphere 1983 (Cover: Christof Hirtler)

wie Harlem in New York: ein Humus, ein Biotope für kreative Musik.

CS: Das hat also ein paar Jahre gedauert, bis dieser Samen aufgegangen ist ...

JWB: Ich habe natürlich vorher und während des Studiums Musik gemacht.

CS: Wie muss man sich deine musikalische Biographie vorstellen?

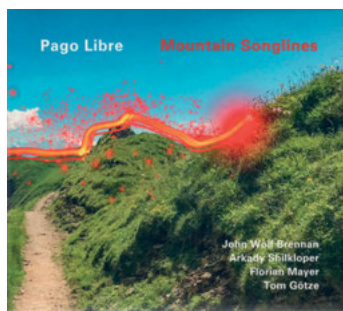
JWB: Meine Herkunft war sicher prägend: Meine Mutter war klassische Sängerin, die am Schluss eines Konzertes jeweils noch drei irische Volkslieder als Zugabe sang. Mein Vater war ein sehr guter klassischer Amateurpianist. Er führte das Hotel Albana in Weggis und konnte alles spielen, Beethoven, Bach, Chopin. Ich habe mich total gegen diesen Kanon gewehrt und sah mich in einer anderen Richtung. Die Freude am Komponieren, an der Architektur eines tollen Streichquartetts-Stücks oder einer bewegenden Sinfonie, die hatte ich jedoch immer.

Ich hatte verschiedene Herzen. Da war sicher der Impuls durch die Brotherhood of Breath und die improvisierte Musik. Doch mich faszinierte eben auch die Rockmusik und Anfang der 1970er-Jahre schon der Prog-Rock mit komplexen Strukturen und ungeraden Metren. Eine Sackgasse: Musik, bei der jeder Takt anders konstruiert ist, lässt keine Freiheit zu – ich wollte ja improvisieren.

Nachdem ich Chris McGregors Brotherhood of Breath gehört hatte, wollte ich mich vom Pop befreien. Also gründete ich zusammen mit Peter Schärli, Kumpel aus der Swiss Jazz School, das Free-Jazz-Duo Freemprovisation. Mit diesem Duo haben wir viel gespielt – und zwar etwa nach dem Prinzip, wir würden was falsch machen, wenn am Ende des Konzertes noch jemand im Publikum sässe – eine ziemlich elitäre und arrogante Haltung, unsere "Selbstbefreiung". Aber die Reise ging Richtung Jazz, den ich zu studieren begann: von John Coltrane, Ornette Coleman und Miles Davis rückwärts in der Geschichte. Allmählich setzte sich das Puzzle der Jazzgeschichte zusammen und Brotherhood of Breath liess sich in einen grösseren Zusammenhang stellen. Ich konnte den Fragen nachgehen, wo und wie sich die Musik verschiedener Kulturen befruchten kann und wo nicht, was gemeinsam entstehen kann und vielleicht wieder zurückfliesst.

CS: Wie hat sich Brotherhood auf dein Schaffen ausgewirkt?

JWB: 1979 habe ich das Quintett Impetus gegründet. Hier ist zu hören, wie sich das afrikanische Virus bei mir entwickelt hat. Ich begann, eine neue Verbindung von klassischer Kammermusik, Jazzrhythmik und Volksmusik zu suchen und diese später mit Pago Libre zu perfektionieren. Damit habe ich meine musikalische Identität gefunden. Im Rückblick ist jedoch viel von der Brotherhood-Polyrhythmik geblieben. Zwar hatte "Mohrenkopf" drei Schlagzeuger und Pago Libre spielt ganz ohne, aber es stimmt, was ein amerikanischer Musikkritiker meinte: "Pago Libre has no drummer, but in fact they have four percussio-



PAGO LIBRE: MOUNTAIN SONGLINES

mit Arkady Shilkloper (HrN, Alphorn), Florian Mayer (vl), John Wolf Brennan (p), Tom Götz (b) Leo Records, 2020

nists!" Wir haben in Pago Libre das rhythmische Spiel als "drumless quartet" so auf die Spitze getrieben, dass man ein Schlagzeug kaum vermisst. Die polyrhythmische Erfahrung manifestiert sich darin, dass ein Stück gleichzeitig als ganz einfache Rhythmik, aber auch mit Mischformen, die sich daraus ergeben, gehört werden kann.

Erst rückblickend sieht man "quasi unterirdische" Verbindungen. Wenn ich zurückdenke, ist für mich die Kontinuität in der Arbeit evident – also der Saft, der den Wurzeln und den Ästen innewohnt. Diese Konfluenz (Zusammenfluss) ist mir heute viel bewusster als vorher.

CS: Siehst du, ergänzend zum schon Erwähnten, eine weitere Signifikanz bei African Music?

JWB: Wenn du die Spielmuster rein harmonisch analysierst, bleibt meistens nicht viel – wie bei einer harmonischen Analyse von "I Can't Get No Satisfaction": Am Schluss hast du zwei Akkorde, aber das Wichtigste verpasst, wenn du so argumentierst. Bis und mit Dollar Brand, wie Abdullah Ibrahim einst hiess, hatte die afrikanische Musik oft maximal drei harmonische Stufen – vielleicht mal eine vierte. Das ist aber nebensächlich und nicht essenziell. Der Spirit zählt, was "zwischen den Zeilen" zu hören ist, und die polyrhythmische Struktur darunter spielt immer eine Rolle, egal, wie einfach die Akkorde sind. Was zählt, ist das Melodische, Melodien, die ins Ohr gehen und hängen bleiben. Das ist das Kennzeichen – und in der Verbindung mit dem anarchistischen Free Jazz, das war für mich eine unglaublich faszinierende Mischung!

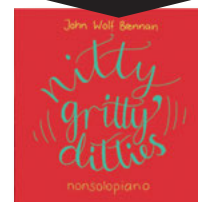
CS: Gibt es abschliessend so etwas wie ein Bild zur Faszination, die Afrika auf uns ausübt?

JWB: Dazu eine kleine Anekdote, die etwas davon veranschaulicht: 2001 hat Caritas Schweiz das 100-Jahre-Jubiläum im KKL Luzern gefeiert. Hier präsentierten sich zwei Ballette, das Ballett Zürich mit Direktor Heinz Spoerli und eine Dance Company aus Südafrika. Die absolut perfekten Zürcher virtuos, mit Tänzern, die nicht Mann, nicht Frau schienen, sondern androgyn wirkten. Fast glaubte man, die Tänzer seien gar nicht mehr mit der

Erde verbunden – sie schwebten geradezu. Dann kam diese südafrikanische Company, ein Feuerwerk, eine Kraft und Ausstrahlung – fast wie bei Brotherhood. Mir ist dabei aufgefallen, dass die Tänzer immer und immer wieder mit der einen Hand den Boden berührten. Später hatte ich Gelegenheit, den Leiter der Südafrikaner nach der Bedeutung dieser Geste zu fragen. Er schaute mich mit grossen Augen an: "Das ist der Dank an die Mutter Erde! Sie ist es schliesslich, die uns trägt." Da wurde mir mit einem Schlag ein gewichtiger kultureller Unterschied bewusst: hier das sehr europäische Streben, der Erde zu entfliehen, Grenzen zu sprengen, virtuos, verinnerlicht, fast körperlos – und im totalen Kontrast dazu die Afrikaner: "Hallo! Wir stehen dankbar da, tief verbunden mit Mutter Erde, die uns trägt, wir sind und wir tanzen down to earth!". Ich glaube, das ist auch die Kraft, die uns damals so befeuert hat, "Mohrenkopf" zu gründen. ■

www.hkb.bfh.ch/de/forschung/forschungsprojekte/2019-530-411-310/

JAZZ'N'MORE-TIPP



JOHN WOLF BRENNAN
"Nitty Gritty Ditties" nonsolopiano
John Wolf Brennan (p & div. Instr.),
Anna Murphy (voc in 4 Songs)
(CD – Leo Records/leorecords.com)

"Let's get down to the nitty gritty" heisst so viel wie "Gehen wir der Sache auf den Grund" oder "Kommen wir zur Sache". Das gelingt dem in der Inner-schweiz lebenden Iren John Wolf Brennan ganz vorzüglich. Aus vordergründig einfachen Melodien holt er das Wesentliche heraus, ohne die Substanz zu verraten. Er hat hier ein Album mit wunderbaren Melodien gestaltet, die in einem weiten Bogen durch die Welt des Pop, Rock, Folk, Jazz und der Klassik ein appetitliches Gesamtkunstwerk ergeben. In Irland gibt es die "Nursery Rhymes", Liedchen für Kinder, deren Unersättlichkeit an neuen Songs hier vollauf befriedigt werden dürfte. Brennan zieht ein beträchtliches Register an verschiedenen Instrumenten hinzu – "nonsolopiano" eben – und lässt uns auf vier Songs auch von der Stimme Anna Murphys bezaubern. Die Palette der neu und originell interpretierten Songs reicht von den Stones bis zu bis Paul McCartney und Tom Waits, von Bela Bartók bis Ravi Shankar, von Pat Metheny bis Chick Corea (natürlich "Children Songs"), Abdullah Ibrahim, Charlie Haden, Carla Bley, Kenny Wheeler und anderen mehr. Erstaunlich, an welchem roten Faden Brennan durch diese Vielfalt führt. Zum Auftakt kombiniert er "We Love You" von den Stones mit Mani Matters "Eskimo", aber auch sonst sind die Kombinationen recht abenteuerlich. So geht es etwa in sechs Minuten vom irischen Traditional "Too-Ra-Loo-Ra-Loo-Ral" über "Equus" von Aram Khachaturian zu "Blue in Green" vom Gespann Bill Evans-Miles Davis. Diese 33 homöopathischen Pillen in Form von "praktisch veranlagten Liedchen" – eine Anspielung auf die "Nitty Gritty Dirt Band" ist unverkennbar – kann man in einzelnen Dosierungen nach dem Prinzip einer Juicebox oder entlang des roten Fadens durch das ganze Album geniessen. Es ist immer auf hoher Ebene unterhaltsam. *Ruedi Ankli*