

<b>Zeitschrift:</b>	Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
<b>Band:</b>	41 (2000)
<b>Artikel:</b>	Der Musiker in der Kunst ... und im Alltag : ein Interview mit dem ostdeutschen Musiker Günter Sommer
<b>Autor:</b>	Schöb, Gabriela
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-858812">https://doi.org/10.5169/seals-858812</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 11.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Der Musiker in der Kunst ... und im Alltag

Ein Interview mit dem ostdeutschen Musiker

Günter Sommer<sup>1</sup>

Gabriela Schöb

Günter «Baby» Sommer gehört zur Vätergeneration des «DDR-Jazz». Seine musikalische Geschichte beginnt in Dresden, wo er 1943 geboren wurde, einer Stadt mit einer reichen musikalischen Kultur. Staatskapelle, Semperoper, Tage und Zentrum zeitgenössischer Musik nennt er als wichtigste Institutionen und Anregungsquellen. Heute hat er eine Professur an der Dresdner Musikhochschule *Carl Maria von Weber* inne.

## 1. Günter Sommer als Lehrer

Die Professur beinhaltet nicht nur das Unterrichten, sondern auch die Leitung des ganzen Departements Jazz/Rock/Pop. Sommer bezeichnet diese Abteilung als kleine Hochschule in der Hochschule. Parallel zu den Klassiksparten führt die Jazz/Rock/Pop-Abteilung alle Fächer noch einmal. 40 Lehrer unterrichten dort 140 Studentinnen und Studenten. Angeboten werden alle Instrumente, auch eine Kompositionsklasse wird geführt.

Für Sommer war diese Arbeit als Abteilungsleiter ganz neu. Beworben hat er sich nach seinen eigenen Worten «just for fun», weil diese Stelle eine Herausforderung darstellte, die er bisher nicht kannte. Zu seiner Arbeit gehört auch die ganze Administration. Einerseits ist ihm Bürokratisches eine Last, gleichzeitig sieht er in dieser Arbeit aber auch Möglichkeiten, Dinge zu verwirklichen, die ohne diese Infrastruktur nie möglich wären.

40 Jahre lang konnten die Jazzmusiker in der DDR im Schutz der Mauer agieren, ohne sich der internationalen Konkurrenz stellen zu müssen. Sommer

1 Das Interview mit Günter «Baby» Sommer fand am 23. März 1998, anlässlich des Erscheinens der neuen CD des Zentralquartetts statt. Dieses Interview diente als Grundlage für einen Artikel über das Zentralquartett im *Tages Anzeiger*. Nachträglich gab Günter Sommer freundlicherweise seine Einwilligung zur vollumfänglichen Publikation des ausführlichen Interviews in dieser Schrift.

will nun an der Hochschule «ein Fenster öffnen», neue Kurse anbieten, eine neue Richtung einschlagen. Er geht mit seinen Studenten an die Öffentlichkeit, organisiert Vorspiele auch extern und stellt sich so dem breiten Publikum.

## 2. Günter Sommer als Künstler

In den Anfängen war es eine «verbotene Liebe», die Günter Sommer zur Jazzmusik hegte. Er wurde 1943 in Dresden geboren und begann sich just zu einer Zeit für diese Stilrichtung zu interessieren, als dies nicht ins politische Konzept passte. Günter Sommer:

1957, als ich vierzehn Jahre alt war, kam ich zum ersten Mal in Berührung mit Louis Armstrong-Platten. Das war eine Zeit, als in der DDR Jazz eine Musik im Untergrund war. Jazz dokumentierte eine politische Zugehörigkeit derer, die dem sich neu etablierenden System kritisch gegenüberstanden. Die DDR stand damals auf ziemlich schwachen Beinen und war in ihrem Selbstbewusstsein von allem, was aus dem Westen kam, leicht zu erschüttern. Was mit Jazzmusik zu tun hatte, war verboten. Aber nach dem Motto: Was nicht erlaubt ist, macht uns gerade scharf, gab es damals Leute, die sich in Wohnungen trafen und fast konspirativ eine Platte von Benny Goodman anhörten.<sup>2</sup>

Vierzehnjährig begann Sommer, Jazztrompete zu spielen. Nach dem Abitur und einigen nächtlich abgehörten amerikanischen Jazzsendungen entschloss er sich, an der Musikhochschule Dresden klassisches Schlagzeug zu studieren. Zeitgleich spielte er immer auch Unterhaltungsmusik der verschiedensten Stilrichtungen.

Mit Beginn der deutsch-deutschen Beziehungen wurde das kulturelle Klima in der DDR in den 60er-Jahren liberaler. Junge Berliner Schauspieler organisierten ab 1966 die Reihe «Jazz in der Kammer», und in zahlreichen Städten entstanden Jazzklubs. Das Publikum blieb nicht aus, die Säle waren immer voll. In Anbetracht dieser Situation sprach der belgische Pianist Fred van Hove einige Jahre später von der DDR als dem «gelobten Land» der freiimprovisierten Musik. Sommer wurde zuerst Mitglied beim *Friedhelm-Schönfeld-Trio* (1967–1972), dann bei *Synopsis*.<sup>3</sup>

2 Zitat aus: «Patrik Landolt, Hör- und Sehmusik. Günter ‹Baby› Sommer.» In: Patrik Landolt und Ruedi Wyss (Hg.), *Die lachenden Aussenseiter. Musikerinnen und Musiker zwischen Jazz, Rock und Neuer Musik. Die 80er und 90er Jahre*. Zürich: Rotpunktverlag. 1993. S. 129–138.

3 Die meisten Informationen über die «Vorgeschichte» von Günter Sommer sind einer Kurzbiographie (Artikel in Martin Kunzlers *Jazzlexikon*, rororo 1990) und dem in Fussnote 2 erwähnten Artikel entnommen.

Als herausragender Schlagzeuger in der DDR hat Günter Sommer sowohl das Gruppenspiel, als auch das Solospiel vorangetrieben. Vergleichbar dem schweizerischen Perkussionisten und Schlagzeuger Pierre Favre hat auch Sommer, nachdem er Erfahrungen in allen möglichen Stilen gesammelt hatte, begonnen, sein Drumset in sehr persönlicher Weise auszubauen. Immer mehr spielte nicht nur der Rhythmus, sondern auch die Melodie eine Rolle. Mit seinen Solokonzerten, die unter dem Titel *Hörmusik*<sup>4</sup> stattfanden, forderte er das Publikum heraus. Er spielte während des ganzen Programms hinter einem Vorhang, so dass das Zuhören zur ganz neu erlebten Hauptsache wurde.

Als Mitglied der 1973 gegründeten Band *Synopsis* gehörte Sommer gewissermassen der «Urzelle» des DDR-Jazz an. Mit Ernst-Ludwig Petrowsky<sup>5</sup>, Uli Gumpert<sup>6</sup> und Conrad Bauer<sup>7</sup> beschritt er neue Wege im Jazz. 1984 war er wesentlich an der Neuformierung der ehemaligen Gruppe *Synopsis*, diesmal unter dem Namen *Zentralquartett* beteiligt.<sup>8</sup>

Schon früh begann Sommer die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern, die nicht direkt aus seinem «Gebiet» stammten. So spielte er beispielsweise zwei Schallplatten mit dem Merseburger Domorganisten Hans-Günther Wauer ein.<sup>9</sup>

Dieses Interesse für eine Zusammenarbeit mit andern Instrumentalisten, Künstlern und Künsten begleitet ihn bis zum heutigen Tag. So hat er in diversen Kleinformationen gespielt und zum Teil mit diesen auch Schallplatten aufgenommen.

Wenn man sich die akustische Mühelosigkeit seiner Arbeit anguckt – ich hab' unbedingt ein Konzert mit ihm zu hören! – dann ist es kein Wunder, dass er in den Ökonomischen, das Finanzielle, gebraucht und gefragt wird. Und wenn ihm die Freiheit be steht, einen bisschen Durchstehvermögen sind auch heute noch individuellen gefragt.

Wenn man sich die akustische Mühelosigkeit seiner Arbeit anguckt – ich hab' unbedingt ein Konzert mit ihm zu hören! – dann ist es kein Wunder, dass er in den Ökonomischen, das Finanzielle, gebraucht und gefragt wird. Und wenn ihm die Freiheit be steht, einen bisschen Durchstehvermögen sind auch heute noch individuellen gefragt.

4 Von seinen *Hörmusik*-Programmen sind zwei Alben erschienen. *Hörmusik*, 1979; *Hörmusik Zwei*, 1983.

5 Ernst-Ludwig «Luten» Petrowsky: Saxophon, Klarinette. \*1933. Von Spielweisen des Modern Jazz aus in die experimentellen Bereiche des Free Jazz vorgedrungen. Gilt als die zentrale Persönlichkeit der DDR Jazzszene. Spielte auch in diversen internationalen Formationen und konzertierte in vielen Ländern.

6 Ulrich «Uli» Gumpert: Piano. \*1945. Hat einen sehr eigenwilligen Personalstil entwickelt. Die von ihm gegründeten Workshop Ensembles, in denen beinahe alle wichtigen DDR Musiker mitwirkten, hatten auch internationale grosse Ausstrahlung. Interpret von Saties frühen Klavierwerken. Schrieb zahlreiche Theater-, Film- und Hörspielmusiken.

7 Conrad «Conny» Bauer: Posaune. \*1943. Einer der herausragenden europäischen Posau nisten. Spielte mit dem ostdeutschen Quartett FEZ, eine der ersten professionellen Jazzgruppen der DDR. Tritt immer wieder als Solist und seit 1983 mit Performancekünstlern auf.

8 Schallplattenaufnahme: *Günter Sommer et trois vieux amis: Ascenseur pour le 28*, 1984.

9 *Dedication*, 1981; *Verschränkte Konstruktion*, 1986.



tun hatte, war verboten. Aber nach dem Motto: Was nicht erlaubt ist, kann ja auch verboten werden. Und es gab damals keine, die sich ins Vokalensemble graben und fast konzertanten Kompositionen mit hoffnungsvollen Titeln aufsetzen wollten. Mit der Schweizer Free Jazz-Pianistin der ersten Stunde, Irène Schweizer, hat Günter Sommer ein Album mit Schlagzeug und Klavier eingespielt.

Zu intensiver Zusammenarbeit ist es auch mit bedeutenden Schriftstellern<sup>10</sup> und Tänzerinnen gekommen. Sein neuestes Projekt soll eine Zusammenarbeit mit einem Streichquartett werden.

Mit Beginn der deutsch-deutschen Beziehungen wurde das kulturelle Klima in der DDR in den 60er-Jahren liberaler. Junge Berliner Schauspieler 3. Günter Sommer im Gespräch

In einem ausführlichen Interview am 23. März 1998 hat Günter Sommer über seine Arbeit berichtet und seine Gedanken und Ansichten zu verschiedenen Themenkreisen formuliert.

Um die Gesprächsstruktur und Günter Sommers persönliche Ausdrucksart beizubehalten, habe ich eine möglichst genaue Transkription nach meinen Tonbandaufzeichnungen angestrebt. Angleichungen oder Korrekturen habe ich dort vorgenommen, wo die gesprochene Sprache nicht für eine

<sup>10</sup> Zusammenarbeit mit Günther Grass, der Tänzerin und Choreographin Inge Missmahl und anderen. Siehe dazu Sommers Erläuterungen im Kapitel «Über das Zentralquartett und die persönliche Arbeit».

schriftliche Festhaltung taugte. Meine eigenen gelegentlichen Kommentare, Fragestellungen oder Rückfragen habe ich bewusst ausgelassen, da sie allein dazu dienten, das Gespräch in Fluss zu halten. Dafür habe ich, um der besseren Lesbarkeit willen, gelegentlich Übertitel zu einzelnen angesprochenen Themenkreisen gesetzt und zuweilen einen einleitenden Text zu einem Thema verfasst.

### Die jungen Jazzmusiker und -musikerinnen in Ostdeutschland

«Es ist sehr schwer heute für die jungen Leute. Sie machen daher den Fehler, sehr schnell erfolgreich sein zu wollen – vor allem in kommerzieller Hinsicht, danach richtet sich dann oftmals die Musik aus, die gespielt wird. Die Kriterien sind einfach: wer ist berühmt, wer verdient wie schnell Geld? Studiomusiker wie die Brecker Brothers<sup>11</sup> oder Dave Weckl<sup>12</sup> werden kopiert. Ich versuche, das den Jungen auszureden, und sage ihnen, dass so jede Individualität verloren geht. Wenn sie genauso trommeln können wie Dave Weckl, haben sie eigentlich nur die Chance hinzugehen und zu fragen, ob sie ihn mal ersetzen können. Ich versuche, den jungen Musikern Mut zu machen, noch etwas länger auszuhalten, bis sich mal ein Erfolg einstellt und das Musizieren von einer Seite der eigenen Leidenschaft her anzugehen. Mal zu untersuchen und zu prüfen, wo liegt die. Ich muss die Leidenschaft selbst spüren, die in mir drin ist. Und ein Musiker sollte eine Leidenschaft haben und nach irgendetwas brennen. Das sollte praktiziert werden, ohne das Ökonomische, das Finanzielle so in den Vordergrund zu schieben. Ich glaube mit einem bisschen Durchstehvermögen sind auch heute noch Individuen gefragt.

Wenn man sich die akustische Möblierung unserer Zeit anguckt – ich hab' unlängst ein Konzert mit Michel Petrucciani, einem fantastischen Musiker, und Steve Gadd, einem guten Schlagzeuger und einem gewissen Jackson,

<sup>11</sup> Michael Brecker, Tenorsaxophonist. \*1949 Philadelphia. Seine Band *Steps ahead* erreichte grosse Bekanntheit. Er spielte diverse Schallplatten als Leader ein. Daneben tritt er häufig mit seinem Bruder Randy auf und wirkte gemeinsam mit diesem bei zahlreichen Aufnahmen (auch im Funk- und Discobereich) mit.

Randy Brecker, Trompeter. \*1945 Philadelphia. Wurde mit 17 Jahren Profi und trat mit zahlreichen Jazzgrößen auf, ehe er mit dem Schlagzeuger Billy Cobham und seinem Bruder Michael die Gruppe *Dreams* gründete. 1975 erfolgte dann die Gründung der Brecker Brothers, die an zahlreichen Festivals auftrat. Auch bei Randy Brecker steht die Arbeit als Studiomusiker im Vordergrund. Er und sein Bruder Michael sind aufgrund ihrer Präzision und ihrer schmetternden Riffs sehr gefragt.

<sup>12</sup> Dave Weckl, Studioschlagzeuger, bekannt für seine technische Versiertheit.

einem guten Bassisten, gehört. Hochästhetisches Jazzkonzert, hochvergnüglich. Ich dreh mich um – tausend Leute im Kulturpalast. Das sind aber genau die Leute, die auch ins Philharmoniekonzert gehen. Mit Abendkleid, das ist ein gesellschaftliches Ereignis, Schlips, Krawatte, ältere Herrschaften, und die Musik ist so etwas von hochprofessionell, aber aalglatt, es fehlt die Reibung, es erfüllt die Ansprüche einer Kunstmusik. Und das ist glaub' ich, wo es hingeht. Die Jazzmusik wird auch eine Kunstmusik sein, und die Frage für die Leute wird sein: ‹Gehen wir zum Streichquartett, gehen wir in die Oper oder gehen wir zum Jazzkonzert?› Das macht dann nicht mehr viel Unterschied. Dort glaub' ich, einfach noch eine Hoffnung verstreuen zu müssen, dass es nach wie vor noch – im Theaterbereich sagt man – die ‹Offszene› geben muss, selbst wenn sich die Hochkultur der Strukturen und der Arbeitsweise der Offszene bedient.

Wenn ich Dresden anschaue. Jetzt haben sie *Black Rider*<sup>13</sup>. *Black Rider* wäre vor zwanzig Jahren nie ins Stadtschauspiel gekommen, das ist ein Stoff und eine Arbeitsweise des Off-, des Off-Off-Theaters gewesen. Und da muss jetzt einfach die Off- oder die Alternativszene im musikalischen Bereich neue Möglichkeiten und neue Wege und Spielstätten suchen und auch neues Publikum. Es gibt ja letzten Endes in der DDR auch junge Leute, die unzufrieden sind mit dem, was die Vereinigung gebracht hat. Dieser Schulterschluss gemeinsamen Unbehagens gegenüber staatlich verordneter Kulturpolitik, den es zu unserer Zeit gab, den müsste es jetzt geben, von Unzufriedenen gegenüber den Auswüchsen kapitalistischer Kulturpolitik. Dort versuche ich immer, den jungen Leuten Mut zu machen, in die Keller zu gehen und zu spielen und zu spielen und zu spielen, und wenn da nur zehn, fünfzehn Leute sitzen, es werden dann mal mehr. Die Szene, die soll, die muss erhalten bleiben. Ja, die staatliche Obhut ist weggefallen, jeder ist sich selbst überlassen, und es gilt zu entscheiden, was man machen will.»

#### Wie wirkte sich die Wende auf die Musik in Ostdeutschland aus?

«In DDR-Zeiten teilte die sogenannte Naumannkommission das Land in elf Kulturreiche ein. Alles was darin doppelt vorkam, wurde aufgelöst. Einzig hohe Studentenzahlen konnten die Institute vor der Schließung schützen, so wurde ‹alles› aufgenommen, was zu einer Senkung des Niveaus führte. Jetzt soll die Latte langsam wieder höher gelegt werden. Viele Leute aus dem Westen wollen jetzt in Dresden studieren. Dresden ist als Drehscheibe nach Osten besonders attraktiv.

13 Nach Carl Maria von Webers *Freischütz*. Text: William S. Burroughs, Musik: Tom Waits.

Die Wende wirkte sich negativ auf den Kulturbetrieb aus. Alle Leute waren plötzlich unterwegs, was vor der eigenen Haustür lag, zählte nicht, das hatte man jetzt vierzig Jahre gehabt. Viele Kultursäle blieben plötzlich leer. Das traf die Künstler finanziell hart. Bisher war die staatliche Unterstützung gross gewesen – ob zehn oder hundert Leute drin sassen, das Geld war immer da, das war nicht die Verantwortung des Künstlers, die hat der Staat übernommen. Auf einen Schlag fiel nun alles weg: die Räume, das Geld. Da trennte sich die Spreu vom Weizen. Wer nicht den Qualitätsmassstäben entsprach, verschwand schnell von der Szene.

«Wer schon Verbindungen nach Westen hatte, stand besser da.»

### Der Stellenwert der Musik in der DDR

«Die Musik hatte den grössten, nicht definierbaren Freiraum, da sie nicht ans Wort gebunden war; und auch nicht ablesbar war, wie die Malerei zum Teil. Es gab kein Gesetz, das festlegte, dass der Ton *f* sozialistisch und *fis* kapitalistisch ist. Die Musik bewegte sich am Rande der scharf kontrollierten Kultur. Die Behandlung der Musik war teilweise eine Formfrage, teilweise eine Frage der politischen Grosswetterlage. Blies ein eisiger Wind, wurden dem Jazz subversive Absichten unterschoben, dann war er eine imperialistische Subkultur. Dann ging's wieder mal aufwärts durch einen dialektischen Umschwung, als nämlich die Ökonomie plötzlich die Philosophie bestimmte und die Devisennot in der DDR-Staatskasse immer grösser wurde. Man hatte schon klassische Musik und industrielle Produkte verkauft, Sportler waren sowieso überall unterwegs, die DDR-Fahnen auf allen möglichen olympischen Hügeln zu hissen – da kam zu guter Letzt die Jazzmusik dran. Die Politik war immer ein gewagter Drahtseilakt zwischen Export und Verbot. Immer mehr hatten ökonomische Probleme Vorrang. Da hatte ich Glück, weil immer wieder Anfragen aus dem Westen kamen, und da kannte man dann auch schon einige Namen aus dem Osten. Dazu gehören bestimmt die vier vom *Zentralquartett*<sup>14</sup>, das sind so die Altvorderen des Jazz in der DDR, es kamen dann noch viele, viele hinzu im Lauf der Jahre, weil es auf der westlichen Seite am Anfang Exotenbonus gab und man mal sehen wollte, wie die aussehen, diese Ostindianer. Mit den Jahren blieben dann nur noch die, die sich nahtlos ins Qualitätsgefüge des Westens einordnen liessen.»

14 Das *Zentralquartett* trat erstmals unter dem Namen *Synopsis* in Erscheinung. Es vereint die Vätergeneration dessen, was heute als «DDR-Jazz» apostrophiert wird. Ernst-Ludwig Petrowsky, Saxophone, Klarinette, Flöte; Ulrich Gumpert, Piano; Conrad Bauer, Posaune; Günter Sommer, Schlagzeug, Perkussion. Vgl. auch S. 281.

*Was tun die alten DDR-Jazzer heute?*

«Einige haben eine Lehrtätigkeit übernommen, andere haben in benachbarte Berufsfelder gewechselt, sie schreiben Hörspielmusiken oder spielen in Hotels die Backgroundmusik für das ‹kuchenfressende Publikum› [lacht]. Wieder andere haben feste Anstellungen zum Beispiel beim Rundfunkorchester gefunden.»

**Der «ostdeutsche Klang»**

*Als typisch für die ostdeutschen Jazzer galt, dass sie, viel intensiver als ihre Kollegen aus dem Westen, Volkslieder und europäische Einflüsse in ihre Musik miteinbezogen. Führen die Jungen diesen Stil weiter?*

«Nein, das gibt es so nicht mehr. Bei uns fing es ja relativ früh an, ich möchte fast sagen, wir waren noch ein bisschen vor den Franzosen, denn Sclavis<sup>15</sup> ist viel, viel jünger. Bei uns entstand Ende der 60er-Jahre, nach dem Hinterherlaufen hinter den amerikanischen Vorbildern, eine Ratlosigkeit. Wir wollten nicht immer nur die Früchte anderer Leute pflücken. Wir lebten ja nicht im New Yorker Umfeld, in dem diese Musik gedieh. Es war sozusagen ein gewisser Diebstahl. Ich habe das auch am eigenen Tun erfahren.

Da kam uns zugute, dass generell in Europa Musikerbestrebungen im Gange waren, sogenannte Independent Labels<sup>16</sup> zu gründen. Ich nenne da in Deutschland *FMP Free Music Production*, *ICP* in Holland und *Incus*<sup>17</sup> in England. Da gab's Emanzipationsbestrebungen vom amerikanischen System. In Amerika selbst passierte das mit der Freejazzentwicklung, die ja Mitte der Sechziger auch nach Europa herüberkam. Anfang der Siebziger gab es Begegnungen zwischen den Musikern, die diese Musik in europäischer Prägung

15 Louis Sclavis, französischer Klarinettist und Saxophonist, der sich mit Volksmusik in ihren verschiedenen Formen auseinandersetzt. Das Interesse des Kreises um ihn breitete sich auf die sogenannte *folklore imaginaire* aus, die Versatzstücke von «wirklicher» und erfundener Volksmusik aus den verschiedensten Kulturen verbindet.

16 Meist schlossen sich Musiker in Kollektiven zusammen, um gemeinsam die Herausgabe ihrer eigenen Musik zu organisieren und somit unabhängig von den grossen Firmen zu werden. Das wirkte sich auf die Musik aus, da nun endlich kein kommerziell orientierter Manager mehr dreinredete. In der Schweiz existieren ebenfalls solche Independent Labels, als Beispiele seien *Unit* und *Intakt* genannt.

17 Von Derek Bailey und Evan Parker gegründetes Label.

spielten. Zu nennen wären Peter Kowald<sup>18</sup>, Alexander von Schlippenbach<sup>19</sup>, Peter Brötzmann<sup>20</sup>, die Engländer Evan Parker<sup>21</sup>, Paul Rutherford<sup>22</sup>, Derek Bailey<sup>23</sup>, die Holländer Han Bennink<sup>24</sup>, Misha Mengelberg<sup>25</sup> – Willem Breuker<sup>26</sup> damals auch. Mit denen kam es zu Begegnungen in Ostberlin. Die kamen anlässlich eines Projektes, das Gruppen, die im Westen auftraten, im Austausch auch in den Osten brachte. Diese Begegnungen waren sehr fruchtend für uns. Im gleichen Rahmen wollten wir aber nicht nur die west-europäischen Musiker kopieren, sondern machten uns Gedanken über unsere eigenen Wurzeln. Die Amerikaner haben ihre Wurzeln in Afrika – wo

- 18 Peter Kowald: Bassist. \*1944. Aus dem Wuppertaler Kreis um Peter Brötzmann. Verfolgte auch nach der Ära des Free Jazz kontinuierlich das freie Spiel weiter. Dabei legt er grossen Wert auf die «Humanisierung der Technik». Das «Sprechen» auf dem Instrument ist ihm wichtig.
- 19 Alexander von Schlippenbach: Pianist. \*1938. Gründer des *Globe Unity Orchestra* in dem er freie Musizierpraktiken im Big Band-Kontext weiterentwickelt. Wesentlich sind auch in seinem Klavierspiel die Pole Komposition und Improvisation wirksam, in deren Spannungsfeld er sich immer wieder begibt.
- 20 Peter Brötzmann: Saxophon, Klarinette. \*1941. Gilt als Vater des deutschen Free Jazz. War ursprünglich Maler und lernte dort die Freiheit des persönlichen Ausdrucks, die ihm ermöglichte über alle Schemata hinwegzugehen. Dies wendet er auch in der Musik an. Er ist bekannt für seine heftigen Blasattacken.
- 21 Evan Parker: Saxophone. \*1944. Gilt als kompromissloser Experimentator, der die Saxophontechnik bisher am weitesten vorangetrieben hat. Bevorzugt arbeitet er mit Motiven, wie die *minimal music*, die er in unendlichen Repetitionen unmerklich verändert.
- 22 Paul Rutherford: Posaune, Komposition. \*1940. Erprobt für sein Instrument verschiedenste Spieltechniken, was er als Voraussetzung für die ständige Erneuerung der Musik und des Improvisationsprozesses im besonderen sieht. Arbeitete auch mit Leuten ausserhalb der Jazzszene wie Vinko Globokar, Luciano Berio zusammen.
- 23 Derek Bailey: Gitarre, Komposition. \*1932. Gehört zu den ersten Musikern, die elektronische Mittel zur systematischen Erkundung klanglicher Möglichkeiten beizogen. Er bezieht auch Einflüsse aus der zeitgenössischen «klassischen» Musik in sein Spiel mit ein. Veröffentlichte 1980 das vielbeachtete Buch *Improvisation*.
- 24 Han Bennink: Schlagzeug, Perkussion. \*1942. Verwendet ein sehr persönlich zusammengestelltes Instrumentarium. Kombiniert in seinem Spiel Musikalisches und Theatralisches und erzielt mit besonderen Techniken und Instrumenten verblüffende Klänge.
- 25 Misha Mengelberg: Piano, Komposition. \*1935. Mitbegründer des *Instant Composer's Pool*, der holländische Jazzavantgardisten vereint. Spielte mit dem grossen Erneuerer Eric Dolphy. (Die Dirigenten Karel und Willem Mengelberg waren sein Vater und Grossonkel.)
- 26 Willem Breuker: Saxophonist, Komponist. \*1944. Begründer einer neuen Variante des holländischen Musiktheaters. Szenisch-musikalische Aktionen, die Politik, Aufklärung oder parodistisch-komödiantische Kabinettstückchen ins Zentrum rücken. Breuker bezeichnet dies als «gemeine Musik», bewusst trivial gehalten, auf Dorfplätzen und in Gasthäusern zu spielen, als Alternative zum offiziellen Kulturbetrieb.

sind unsere? Beim Graben kamen wir auf mittelalterliches Liedgut mit harmonisch simplen Strukturen, wie *Tanz mir nicht mit meiner Jungfer Käthen* oder *Im Maien, im Maien*, preussische Märsche und sächsisch-thüringisches Volksliedschaffen. Das waren eigentlich die Dinge, und da haben wir uns zwei, drei Jahre sehr intensiv damit beschäftigt, wie wir uns auch mit Hanns Eisler und Kurt Weill beschäftigt haben. Alles Dinge, die in unserm geografischen und zeitlichen Rahmen liegen, die von uns absteckbar waren. Dieses, gepaart mit einer Energie, die vom Freejazz kam, harmonisch, melodisch, den Puls und die Energie vom Freejazz nehmend, das machte so ein gewisses DDR-Kolorit. Es gab also eine DDR-eigene Spielart, und so klang unsere Musik, obwohl sie mit der gleichen Energie gespielt wurde, nicht gleich, wie die von Brötzmann und Schlippenbach, und das war eigentlich eine sehr wichtige Zeit. Damals entstand die Gruppe *Synopsis*, aus der später dann das *Zentralquartett* wurde.»

#### *Wo ist dieser DDR-Klang heute zu finden?*

«Das ist bei den einzelnen Musikern geblieben. Die haben alle einen persönlichen Spezialstil entwickelt. Da muss man unbedingt erwähnen Joe Sachse<sup>27</sup>, ein Gitarrist, oder Dietmar Diesner<sup>28</sup>, das ist auch ein Nennenswerter, oder Conrad und Johannes Bauer<sup>29</sup>. Die andern Musiker sind eigentlich vom akustischen Ameublement aufgesogen. Es gibt noch eine gute Gruppe die nennt sich *Fun horns*, alles nur Bläser, die spielen ziemlich eigenständige Musik. Die ganz jungen Leute, die so um die zwanzig herum, sind schon eher kommerziell ausgerichtet. Vielleicht ist einfach die Reibung nicht mehr da, die ideologisch-politische. Wir haben ja dieses kleine Land durchreist. In einem Monat war man da von oben nach unten durch. Oben gab's das Wasser, unten die Tschechoslowakei, im Westen war's zu Ende, nach Polen hatten wir, leider muss ich sagen, keine Kontakte. Wir hatten sie immer gesucht, aber die Polen wollten von uns Ostdeutschen nichts wissen, da sie

27 Helmut «Joe» Sachse: Gitarre. \*1948. Kombiniert als progressiver Gitarrist die Energie des Rock mit den vielfältigen Möglichkeiten des Jazz. Galt als «erster» Gitarrist der DDR.

28 Dietmar Diesner: Saxophon, Klarinette. \*1955. Gehört zur zweiten Generation des Jazz in der DDR, die zwar an die Erfahrungen des Free Jazz anknüpft, jedoch den Weg weitergeht. Diesner reflektierte seine praktischen Erfahrungen auch immer wieder in musikwissenschaftlichen Artikeln zum Thema Improvisation und praktischen Schriften zur Erweiterung der Spieltechnik auf dem Saxophon.

29 Johannes Bauer: Posauist. \*1954. Bewegt sich im Grenzbereich zwischen Jazz und improvisierter Musik. Bruder von Conrad Bauer, mit dem er auch im Duo auftritt.

schon wieder eine starke Beziehung nach Amerika und in den Westen hatten. Namyslowski, Stánko, Urbaniak, die Ursula Dudziak<sup>30</sup>, die sind gewissermassen über Ostdeutschland hinweggesprungen und in einem Club in Hamburg, Paris oder, dank der starken jüdischen Vereinigung, in New York gelandet. Die hatten schnell den Anschluss in den Westen, und die Ostmark hat sie finanziell nicht interessiert, und in ihrem Musizieren waren sie sehr stark amerikanisch ausgerichtet. So waren wir eigentlich ein bisschen isoliert, und mit dieser Isolation ist der Druck entstanden, sich hörbar in die Welt hinauszuäussern.»

### Über das Zentralquartett und die persönliche Arbeit

*Seit 25 Jahren gibt es das Zentralquartett ohne persönliche Wechsel. Wie kommt diese Kontinuität zustande?*

«Wir hatten nie persönliche Probleme miteinander. Wir sind alle privat freundschaftlich verbunden. Es gab auch immer wieder Partikelgruppen wie das Duo Gumpert-Sommer, oder andere Betätigungsfelder, wo wir uns begegneten. Zudem sind alle immer ihren individuellen Neigungen nachgegangen. Petrowsky hat im *Globe Unity Orchestra* und bei George Gruntz mitgespielt. Conny Bauer hat seine Solotätigkeit intensiviert, der Uli Gumpert hat Satie gespielt, hat Literaturkonzerte gemacht, und ich hab' mit meinen Dichtern und Denkern gearbeitet. Ich habe ja mit vielen Schriftstellern ziemlich intensiv gearbeitet. Mit Günter Grass, der Christa Wolff, Christoph Hein, mit Schauspielern. Für mich war die Partnerschaft zum Wort eine Zeitlang ziemlich spannend.

30 Zbigniew Namyslowski: Saxophonist. \*1939. Integrierte in seine Themen immer auch Elemente und Zitate aus der polnischen Volksmusik, und brachte ungerade Taktarten zum Swingen. In den Improvisationen plädiert er aber dafür, geradlinig und amerikanisch zu spielen.

Tomasz Stánko: Trompeter. \*1942. Zählt zur ersten Generation europäischer Musiker, die als Antwort auf den amerikanischen Freejazz neue Möglichkeiten eines eigenen musikalischen Ausdrucks suchten und fanden. Stánko gehört zu den führenden polnischen Jazzmusikern.

Michał Urbaniak: Violinist. \*1943. Erweiterte die Möglichkeiten der Violine im Bebop. Erzielte mit den Alben seiner Gruppe «Fusion» zum Teil Verkaufszahlen, die sonst nur im Rockbusiness üblich sind.

Ursula Dudziak: Sängerin. \*1943. Bekannt für ihre instrumentale Stimmführung. Zusammenarbeit mit Krzysztof Komeda und ihrem Mann Michał Urbaniak sowie andern experimentellen Sängern und Sängerinnen (Jeanne Lee, Lauren Newton, Bobby McFerrin). Hatte grossen Erfolg in Amerika.

Jetzt ist es der Tanz. Wie das Ping-Pong-Spiel mit Musikern geht, weiss ich seit 25 Jahren. Aber wenn auf der andern Seite einer mit einem Buch und seinem Sprachrhythmus steht, ist das für mich als Rhythmiker sehr spannend. Da kommt die semantische Ebene des Trommeln zum Tragen, die ist zentral. Der Ausgangspunkt ist derselbe wie in Afrika: eine Mitteilung machen – trommeln, tanzen – trommeln, das war ja so nah beieinander, erst später haben sich diese Disziplinen selbstständig entwickelt. Kausal gehören sie zusammen. Da kommt dazu, dass ich mich nicht als Schlagzeuger sondern als Musiker und Geschichtenerzähler empfinde. Die semantische Ebene – der Ton ist die eine, der Rhythmus die andere Geschichte, aber was erzählt es denn? Das ist mir ganz deutlich geworden, als der Grass nicht mehr wusste, wer denn eigentlich die Geschichte erzählt: er lesend, oder ich trommelnd. Dieser plötzliche Rollentausch. Ich kriegte auch die Texte, und genau so, als würde ich den Text erzählen, so habe ich gespielt, und das war eine unheimlich gute Erfahrung.

Die letzte Erfahrung war, dass auf der andern Seite der Tänzer/ die Tänzerin ist und keine akustische Information kommt. Ich spiele auf der Seite wie bei einem Solo, aber dort drüben ist die Bewegungsenergie. Wo setzt eine Bewegung an, wo führt sie hin, was bringe ich unter darin? [Spricht rhythmisch] Geht sie *jata tata tatata*, oder geht sie *jamtata tamtata tam* oder geht's *ja ta ta tam*? Bewegungsenergie verarbeiten. Dies ist derzeit eine sehr spannende Erfahrung, gerade jetzt, wo ich viel mit Tänzern zusammenarbeitete.

Früher war es ja so, dass man sich schwer getan hat, aus der eigenen vorgegebenen Enge herauszutreten und beispielsweise einen Blues zu spielen. Man wollte ganz streng bei dem bleiben, was man selbst als richtig erachtete. Trotzdem hat jeder von uns Musikern in sich riesig viele verschiedene Anteile. Ich habe Anteile von Marschbands, ein Schalmeienorchester, wo ich Schalmei geblasen habe, dann hab' ich U-Musik gemacht, dann hab' ich Dixieland gespielt, dann hab ich Rock'n'roll gespielt, bevor dann eine Konzentration auf die freie Musik kam, wo es nahezu verpönt war, einen Akkord zu spielen, einen reinen, klaren Rhythmus zu spielen – all diese etablierten Dinge sollten ja eigentlich zertrümmert werden. Dort hat man jede Terz jede Quinte, jede Sexte vermieden. Trotzdem hat das jeder von uns sein Leben lang mit sich herumgetragen. Mit zunehmendem Alter ist man ein bisschen souveräner sich selbst gegenüber und ist bereit, sich zu hinterfragen. Und da kann man ruhig im Sinne des Karikierens schon mal gucken, was denn da war, und in diesem Sinne muss man die Breite von dem verstehen, was das Zentralquartett heute so spielt.»

### Wie arbeitet das Zentralquartett?

«Das Zentralquartett arbeitet so, dass ich für die ‹Hitpiece›-Geschichten verantwortlich bin. Ich sag' den Freunden einfach: ‹Ich hab' wieder zwei oder drei Hits, ... Jungs [lacht], was habt ihr denn?› ‹Naja, willste die ganze Platte allein machen?› Ich sag: ‹Nö, ich denke, wir sollten jeder was dazu beitragen›, und dann versucht der eine oder andere in dem Gebiet, wo er sich kompositorisch wohlfühlt, etwas aufzuschreiben, einen Grundgedanken aufzuschreiben. Eine Idee, die wird richtig notistisch skizziert, und wenn wir uns dann abgefragt haben, rundherum, dann sagen wir: ‹Gut, jetzt haben wir Material, 10 bis 12 Stücke, lasst uns mal zusammen kommen und sehen, wie das klingt.›»

Bei dieser CD war das ganz anders. Mit Patrik<sup>31</sup> hab ich das vorweg besprochen: Wir hatten einen Konzeptgedanken. Wir wollten eine Konzeptplatte machen. Ich habe diesem Konzept den Namen *Expected – Unexpected* gegeben. Auf der einen Seite sollte man das hören, was man vom Zentralquartett eben erwartet, was es eben so spielt, kräftig, erdig und auf der anderen Seite Überraschungsgeschichten, die man eben nicht erwartet vom Zentralquartett, wie *Dinner Music*, *Sarabande*. Da sind ein paar Dinge drauf, die ich einander richtig getrennt gegenüberstellen wollte, aber leider konnte sich diese Gegenüberstellung nicht durchsetzen. Dann war der von mir ausgegrabene Titel *Careless Love*, der auch dem Patrik Landolt, unserem Produzenten, so gut gefallen hat. Und da wir uns nicht einig wurden und sich meine Idee nicht durchsetzen konnte, kam dann der Gedanke, dann nennen wir die CD doch *Careless Love*, was in dieser Fassung, wie wir es spielen, richtig eine ungewöhnliche Fassung ist. Es ist ein altes Traditional und von vielen Leuten interpretiert und in unterschiedlichsten Fassungen gespielt, und ich glaube unsere Fassung kann man einfach noch gut und gern denen von Armstrong oder Donovan dazu stellen. Sie hat so dieses Lachen und Weinen in sich, so diese Spielweise, wie dies beim Zentralquartett oft der Fall ist, diese dixielandmässige Auffassung von Kollektivimprovisation, aber schon auf der Basis. Da merkt man nach dem Thema, da geht das dann so ziemlich in die freie Geschichte hinein, sozusagen zusammengehalten durch Rhythmus und Begleitfigur von Uli Gumpert, und darüber können die Bläser dann ihren Freiflug machen, und das ist im Zentralquartett immer wieder praktiziert, dass ausgehend von einem bestimmten Material eine Öffnung stattfindet, aber auch wieder das Zurückkommen, was natürlich das normale

31 Patrik Landolt, Produzent bei der Plattenfirma Intakt, Journalist bei der *Wochenzeitung WoZ*, Publizist im Jazzbereich, hat auch dieses Interview mit Günter Sommer ermöglicht.

Ziel der Jazzimprovisation ist. In der Färbung, wie wir das machen, wird das Zentralquartett erkennbar. Wer die Musik mehrfach intensiv gehört hat, sollte das eigentlich, wenn's mal im Rundfunk kommt, wiedererkennen. Also der Gumpert hat uns mit der *Sarabande* und der *Dinner Music* bei dieser Produktion sehr überrascht.

Ich habe die *Careless Love* als Hitnummer eingebracht und dann den *Säuferblues*, der absolute Rausgeher, der da hinten ist. Das ist einfach eine Sache, wo die ältern Herren mal 'n bisschen übermütig werden, aber es verbreitet eine Freude, eine Spielfreude, die Musik – so kompliziert sie ist – wird plötzlich leicht oder sogar fast tanzbar, wenn man so will.

Man könnte natürlich jetzt von der Kritikerseite her den Vorwurf des Eintopfes, des kunterbunten Durcheinanders machen. Dem wollte ich eigentlich mit dieser Trennung in *Expected* und *Unexpected* entgehen.»

#### Zu den Stücken

«Der *Napfblues* ist ja letzten Endes der Reingeher. Hat ja nicht nur mit dem Berg hier zu tun, den's gibt, sondern auch in der Doppelbedeutung als Napf, als Geschirr. ›Wer einmal aus dem Blechnapf frisst...› Der Napf, das Napfgeschirr des Underdogs, der Gefangenen also, dort wo alles nach unten gezogen ist und auf das Elementarste gebracht ist, archaisch, rauh – Gebiet und Geschirr. Das sind alles Dinge, die wir alle ... Also es musste keiner von uns Hungers leiden, aber im künstlerischen Sinn kannten wir schon Existenznöte von DDR-Zeiten her. Da gab es schon Ansatzpunkte, modifiziert als Spielverbote, aber man lernt, was es bedeutet in ziemliche existentielle Niederrungen zu gehen.

Ach, so ein schönes Lied, die *Wilhelmshöhe*, ist noch drauf. Die *Miniaturen*: Das ist ein Kompositionsprinzip, das ich jetzt auch mit den Streichern angewendet habe. Ein Kompositionsprinzip in der Weise, dass es eine – ich nenne das ›Entscheidungsmusik‹ ist. Man entscheidet sich für ein Material, das dann vom Anfang bis zum Ende des Stücks durchgehalten wird. Über eine Strecke von einer Minute oder zwei Minuten. Das heisst, es ist eigentlich das Gegenstück zur Entwicklungsmusik. Symphonik ist eine typische Entwicklungsmusik, wo sich etwas entwickelt, sozusagen zum kulminativen Höhepunkt, zur Durchführung; die Sonatenform bis hin zur Reprise, die Musik wird durchgearbeitet und entwickelt. Und das ist eben eine Entscheidungsmusik, die irgendwo anfängt und mit dem gleichen Material mit dem sie angefangen hat, auch aufhört. Dann kommt die Frage der Verteilung, dass jeder eine bestimmte Rolle zugewiesen bekommt, ein bestimmtes Material zugewiesen bekommt, und dieses sind eben die *Miniaturen*. Die *Miniaturen* habe ich, gerade vom Namen her, ja ziemlich ausgewalzt. Es gibt die *Fünf Miniaturen*, *Fünf andere Miniaturen*,

*Fünf Miniaturen für Streicher und Perkussion...* Die gibt's unzählige Male, immer wieder neu, also die Arbeitsweise ist immer die gleiche, aber das klangliche Ergebnis ist durch die unterschiedliche Besetzung und unterschiedliche Instrumentierung immer wieder anders. Die Kulmination dieser Arbeitsweise ist jetzt gerade auf einer neuen CD erschienen, da heisst es dann *26 Aphorismen*. Die hab' ich in Griechenland aufgenommen mit einem griechischen Saxophonisten, Floros Floridis, und dem Bassisten Peter Kowald.»

Günter Sommer war in Schwung. Bei einer Tasse Tee wurden auch nach dem offiziellen Interview noch einige Gedanken weiterverfolgt. Im Moment besteht die Idee, alle früheren Aufnahmen des *Zentralquartetts*, die zumeist bei *Amiga* erschienen und heute nicht mehr greifbar sind, zu sammeln und bei *Intakt* herauszubringen – im Sinne einer Rückschau. Spannend wäre dies auf alle Fälle: anhand eines Beispiels die Jazzmusik in der DDR zurückverfolgen zu können und damit auch die zahlreichen Wechselbeziehungen von Musik und Politik, von Kunst und Alltag.

#### 4. Auswahldiskographie

Günter Sommer wirkte bei ca. 70 Schallplattenaufnahmen mit, eine Beschränkung wurde deshalb notwendig.

- Peter Brötzmann, Barre Phillips, Günter Sommer: *Réservé*. FMP CD 17. 1989.
- Gianni Gebbia, Peter Kowald, Günter Sommer: *Cappuccini Klang*. Splasc(h) CD 383. 1992.
- Sylvain Kassap, Didier Levallet, Günter Sommer: *Cordes sur ciel*. EPC CD 883. 1990.
- Maggie Nicols, Irène Schweizer, Joëlle Léandre, Günter Sommer: *Taktlos – The Storming of the Winter Palace*. Intakt LP 003. 1988.
- Ernst-Ludwig Petrowsky, Conrad Bauer, Uli Gumpert, Günter Sommer: *Zentralquartett. Careless Love*. Intakt CD 050. 1988.
- Ernst-Ludwig Petrowsky, Conrad Bauer, Uli Gumpert, Günter Sommer: *Zentralquartett. Pli*, Intakt CD 037.
- Ernst-Ludwig Petrowsky, Conrad Bauer, Uli Gumpert, Günter Sommer: *Zentralquartett. Zong* CD 2170019. 1990.
- Irène Schweizer, Günter Sommer: *Schweizer-Sommer*. Intakt CD 007.
- Günter Sommer: *Sächsische Schatulle. Hörmusik III*. Günter Sommer solo. Intakt CD 027.
- Cecil Taylor, Günter Sommer: *Riobec*. FMP CD 02. 1989.

