

Jazz im Musiktheater : Fragen zu "Cosmopolitan Greetings" von George Gruntz und Rolf Liebermann

Autor(en): **Nager, Franz Xaver**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **11 (1991)**

PDF erstellt am: **25.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835223>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Jazz im Musiktheater. Fragen zu «Cosmopolitan Greetings» von George Gruntz und Rolf Liebermann

FRANZ XAVER NAGER

Der Oper kommt bekanntlich bei allen wichtigen Entwicklungen der neueren abendländischen Kunstmusik grosses Gewicht zu. Erinnert sei nur an Monteverdi, Mozart und die Zweite Wiener Schule. Die Rolle der Oper bestand in den meisten Fällen weniger darin, dass sie Wandlungsprozesse initiierte, als dass sie neue Trends aufgriff und wesentlich zu deren Durchbruch beitrug. Was nun das 20. Jahrhundert anbetrifft, so gehört zu dessen wichtigsten musikalischen Entwicklungen zweifellos der Jazz. Sie sehen, wo ich hinaus will: Obwohl diese Kunstform inzwischen auch schon gut hundert Jahre auf dem Buckel hat, ist sie im Bereich des institutionalisierten Opernbetriebs ebensowenig über einen Mauerblümchenstatus hinausgekommen, wie in der Musikwissenschaft.

Eine Gemeinsamkeit von Jazz und Oper liegt darin, dass beide gerade jüngst wieder einmal mit Nekrologen bedacht wurden. Was mich dazu bewog, *Cosmopolitan Greetings* als Thema meiner Lizentiatsarbeit zu wählen, war deshalb nicht zuletzt mein Interesse am Gesundheitszustand der beiden «Todeskandidaten», und insbesondere die Frage, ob Jazz und Oper aus ihrer Begegnung neue Kräfte würden schöpfen können. Diese Thematik war es, die bei mir jene kribbelnde Spannung auslöste, welche ein Mediävist wohl verspürt, wenn er die Schlüssel zu den Hinterräumen der Einsiedler Klosterbibliothek in die Hand gedrückt bekommt.

Mit Ihrer kritischen Zwischenfrage habe ich natürlich gerechnet: Kann Gegenwartskunst wissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand sein? Lassen sich zu einem so aktuellen Kunstwerk überhaupt gültige Aussagen machen? Ich gehe davon aus, dass die Musikwissenschaft auch der zeitgenössischen Musik gegenüber eine Verantwortung wahrzunehmen hat. Ein dezidiertes Engagement in dieser Sache wäre deshalb nicht nur ein Beitrag zur Bewässerung dieser musikalischen Sahelzone, sondern könnte den Musikschaffenden unserer Zeit auch jenes qualitativ und quantitativ ins Gewicht fallende Echo liefern, zu dem der journalistischen Berichterstattung heute offenbar die ökonomischen Voraussetzungen fehlen.

Natürlich ist damit zu rechnen, dass solche Beurteilungen aus dem Blickwinkel späterer Betrachter relativiert würden. Gerade die zeitgenössische Rezeption ist es aber, die der Musikwissenschaft das Verständnis eines Werks aus der Zeit heraus erleichtert.

Doch zurück zu *Cosmopolitan Greetings*. Das entscheidend Neue an diesem Werk bestand primär in der Konsequenz, mit der hier versucht wurde, Jazz auf die Opernbühne zu bringen. In diesem Punkt unterscheidet sich dieses Bühnenwerk von früheren sogenannten «Jazz-Opern» wie Kreneks *Jonny spielt auf*, Gershwins *Porgy and Bess* oder Schullers *The Visitation*. Während bei all diesen Werken der Jazz kaum mehr als exotisches Accessoire im Sinne der «Couleur locale» war, sollte nach den Vorstellungen von Gruntz und Liebermann diesmal die Essenz des Jazz ins Musiktheater eingebracht werden. Die Vorgaben lauteten demzufolge: Komposition durch einen waschechten Jazzmusiker, Improvisation, Big Band statt Sinfonie-Orchester, solierende Jazz-Vokalistinnen und Instrumentalisten anstelle von Opernsängern.

Cosmopolitan Greetings ist, um das Projekt grob zu umreissen, ein multimediales Gemeinschaftswerk des Intendanten/Komponisten Rolf Liebermann, des Jazzmusikers George

Gruntz, des Regisseurs Robert Wilson und des Dichters Allen Ginsberg. Als Darsteller agierten drei Tänzer, drei Jazz-Sänger und sechs Jazz-Instrumentalisten. Mit von der Partie waren ferner die Big Band des NDR und zwölf Streicher des Philharmonischen Staatsorchesters. Als Produktion der Hamburger Staatsoper wurde das Werk im Sommer 1988 «ausser Haus», nämlich in einer Montagehalle der stillgelegten Kampnagelfabrik, zur Aufführung gebracht.

Zu meiner Arbeit muss ich festhalten, dass Gruntz meinem Ansinnen von Beginn weg sehr positiv gegenüberstand und mir unbeschränkten Zugang zu seinen Unterlagen und zu den Proben in Hamburg verschaffte. Die von Gruntz und Liebermann in weitgehender Autonomie verfassten Partituren wurden erst auf den Probenbeginn hin fertig, und da diese lediglich als Arbeitsgrundlagen dienten, erfuhren sie während der Inszenierungsarbeit noch etwelche Abänderungen und Präzisierungen. Schon daraus können Sie ersehen, dass sich *Cosmopolitan Greetings* nicht nur in seinem Endresultat, sondern auch in seinem Entstehungsprozess von einer Oper im herkömmlichen Sinn unterscheidet. Lassen Sie mich die einzelnen Phasen der Werkentstehung kurz beschreiben:

1. Als *Ausgangsbasis* für das Werk diente die Biografie der Blues-Sängerin Bessie Smith. Auf der Bühne zur Darstellung gelangte jedoch nicht ihr Lebenslauf, sondern private und gesellschaftliche Probleme, mit denen sie als Frau, als Künstlerin und als Schwarze konfrontiert wurde.
2. Gruntz und Wilson entwarfen zusammen einen *formalen Raster*, der das ganze Werk in 11 «Kneeplays» und 9 «Scenes» gliederte.
3. Als *Texte* für die neun Jazz-Szenen wählte Gruntz aus dem poetischen Gesamtwerk Allen Ginsbergs Gedichte aus, die sich thematisch in bezug setzen liessen zu den angesprochenen Stationen aus Bessie Smiths Leben.
4. Anlässlich eines zweiwöchigen *Workshops* erarbeiteten Gruntz, Liebermann und Wilson im Oktober 1987 die Grundlagen für die Kompositionen und die Inszenierung.
5. Die *Musik* der im Durchschnitt etwa dreiminütigen «Gelenkteile» wurde von Liebermann für ein zwölfköpfiges Streicherensemble geschrieben. Im Zentrum der von Gruntz komponierten Jazz-Abschnitte (je etwa 10 Minuten) standen neun Jazzsolisten (3 Sänger und 6 Instrumentalisten), die teilweise auch von der NDR Big Band begleitet wurden.
6. In einem kollektiven Arbeitsprozess wurden während der abschliessenden fünfwöchigen *Probenzeit* Wilsons inszenatorische Ideen, Liebermanns Streichermusik und Gruntz' Jazz-Kompositionen zu einem Ganzen verflochten. An dieser Ausarbeitung waren auch die Tänzer und Jazzmusiker wesentlich beteiligt.

*

Das Hauptgewicht meiner Arbeit liegt auf der Analyse der Jazz-Szenen. Zu den «Kneeplays» sei hier nur gesagt, dass Liebermann in seinen Kompositionen explizit alles vermied, was auch nur von fern an Jazz hätte erinnern können. Jazz-Szenen und Kneeplays wurden also musikalisch streng voneinander getrennt – quasi nach dem Schachbrettmuster, wie der Berichterstatter der FAZ treffend bemerkte.

In meinen Analysen wählte ich für jede der neun Gruntz-Kompositionen einen andern Ansatzpunkt, also beispielsweise das Verhältnis zwischen Komposition und Inszenierung oder den formalen Zusammenhang zwischen Text und Musik. Ich möchte im folgenden anhand von Szenenausschnitten schlaglichtartig einige Perspektiven aufzeigen, die sich aus der Verwendung des Jazz im Musiktheaterkontext eröffnen.

Die neun Jazz-Szenen ähneln aufgrund ihres Tableaucharakters den Arien und Ensembles der Nummernoper. Rezitativteile gibt es jedoch ebensowenig wie eine durchgehende dramatische Handlung. Aus eben diesem Grund lässt Liebermann *Cosmopolitan Greetings* nicht als Oper gelten. Gruntz vertritt demgegenüber die Auffassung, die Bezeichnung lasse sich insofern rechtfertigen, als sich seine Szenen – zumal, wenn man sie ohne die Kneeploys aufführen würde – in ihren Einzelteilen und in ihrer Gesamtheit an den traditionellen Formen der Oper orientierten.

Was hier anklingt – die Formfrage nämlich – verweist auf einen Hauptaspekt in Gruntz' kompositorischer Arbeit. Als die Free Jazzer ab Ende der 50er Jahre die melodischen, harmonischen und rhythmischen Schranken früherer Jazzformen niederrissen, schlug Gruntz gewissermassen eine entgegengesetzte Richtung ein, indem er unter anderem die Formen der E-Musik für den Jazz fruchtbar zu machen versuchte, also beispielsweise die Suite, das Oratorium oder eben die Oper.

Ein gutes Beispiel für diese Verfahrensweise bietet die fünfte Szene, die Gruntz als Finale des ersten Aktes konzipierte (vgl. Abb. auf den folgenden Seiten).

Die Kernzelle der Komposition bildet das 12taktige Bluesschema, dessen harmonisches Grundgerüst (T, S, D) allerdings stark erweitert wird. Schon in der Graphik kommt die Steigerung auf den Schluss hin deutlich zum Ausdruck. Sie erinnert stark an Mozarts kumulatives Ensemble und Rossinis Crescendo.

Da aus zeitlichen Gründen nicht die ganze, rund 12minütige Szene präsentiert werden kann, sollen hier die folgenden drei Ausschnitte ausgewählt werden.*

1. der Szenenbeginn (Big Band) und die erste Solostrophe des Sängers Mark Murphy (T. 1–30);
2. die erste Solostrophe der Sängerin Sheila Jordan im Duett mit dem Bassisten Mike Richmond (T. 91–102);
3. die erste Solostrophe der Sängerin Dee Dee Bridgewater, begleitet durch Rhythm Section (T. 115–126).

Wie anhand der Tonbeispiele unschwer festzustellen ist, unterscheiden sich die Darbietungen der drei Sänger aufgrund ihrer individuellen Gesangstile wesentlich voneinander. Das Ausmass an interpretatorischen Freiheiten geht dabei weit über die Gestaltungsmöglichkeiten hinaus, die einem Opernsänger normalerweise offenstehen.

Das nächste Beispiel aus der gleichen Szene (T. 151–162) soll eine im Jazz sehr gebräuchliche dynamische Gestaltungsmöglichkeit ins Blickfeld rücken. Die Rolle des solierenden Saxophonisten Larry Schneider entspricht jener der Sänger, nur bedient er sich statt der Stimme eben seines Instruments als Ausdrucksmittel. Die Szene spielt in einer Bar, wo der Saxophonist versucht, mit der Sängerin Dee Dee Bridgewater anzubändeln. Unüberhörbar ist hier die expressive Qualität des Jazz, die auch Komponisten wie Stockhausen oder Henze zur Zusammenarbeit mit Jazzmusikern animierte. Wie die Graphik zeigt, erfolgt mit dem Saxophonsolo ein Bruch im Prinzip der wachsenden Zahl beteiligter Musiker. Diesen vermeintlichen Spannungseinbruch gleicht Gruntz mit einem formalen Mittel aus, das im Jazz als «Breaks» bezeichnet wird. Indem hier die instrumentale Begleitung auf die Markierung der Schwerpunkte reduziert bleibt, wird die Darbietung des Solisten hervorgehoben, wie dies bei der klassischen Musik ähnlicherweise in der Kadenz geschieht.

* Die besprochenen Beispiele wurden beim Referat durch Abspielen von Tonbandaufnahmen verdeutlicht.

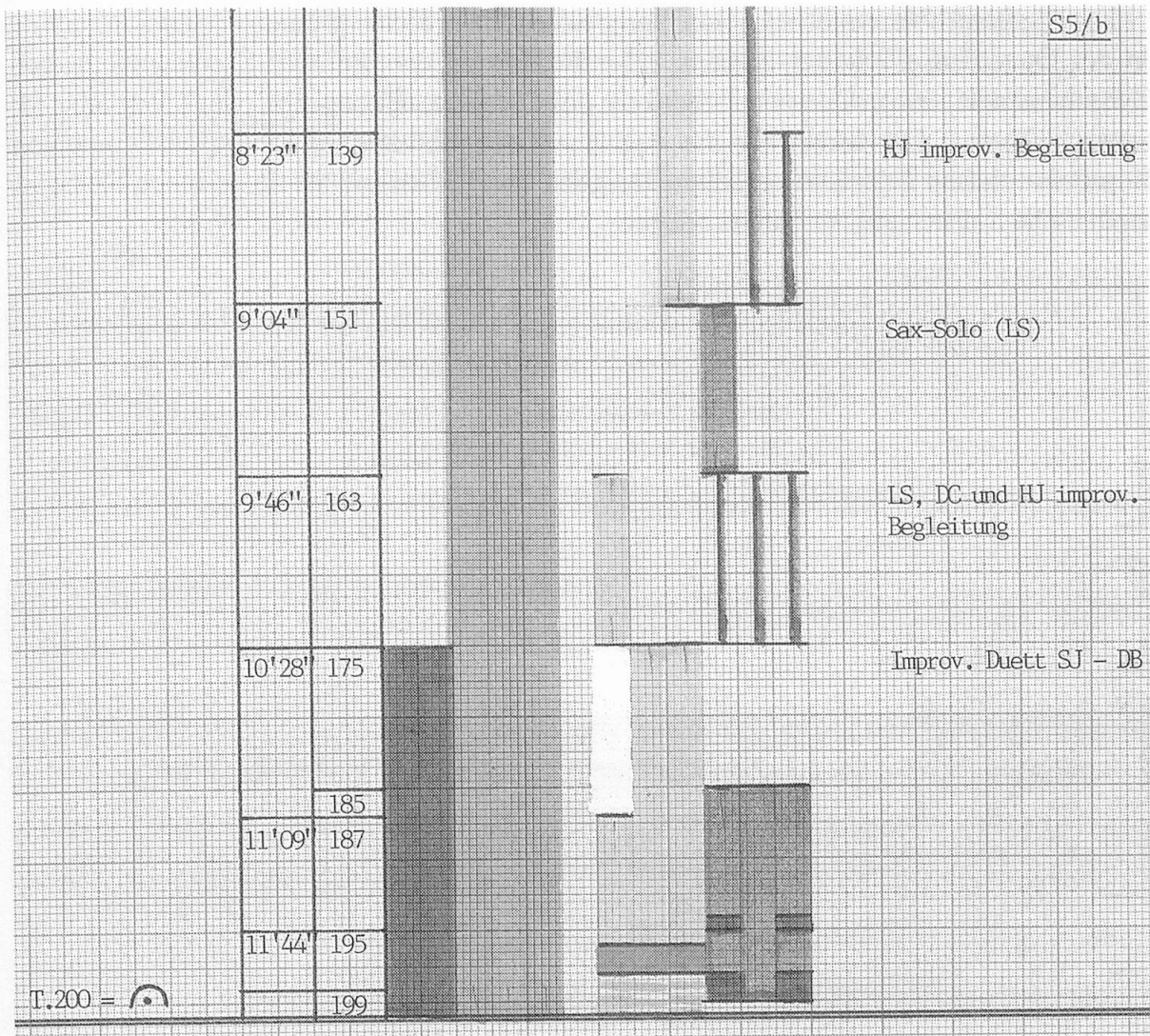
SCENE 5: 7TH AVENUE EXPRESS

4/4 MM ♩ = 72

S5/a

Zeit: 12'04"

	Zeit	Takt	NDR	GG	MR	AN	MM	SJ	DB	LS	DC	EJ
(Einleitung)	0'00"	1										
	0'40"	7										
<u>A</u>	1'21"	19										MM singt 5 Strophen
	2'02"	31										
	2'43"	43										
	3'23"	55										
	4'04"	67										Bühnen-Combo übernimmt Begleitung von NDR Big Band
<u>B</u>	4'45"	79										Bass-Solo
	5'29"	91										Duett SJ – MR (Bass) SJ singt 2 Strophen
	6'15"	103										
Modulation von G nach F	6'59"	115										DB singt 3 Strophen
	7'42"	127										DC: improv. Begleitung



Graphik: Formaler Aufbau der 5. Szene (Blues)

Legende:

- NDR Big Band des Nord-Deutschen Rundfunks
- GG George Gruntz (Piano)
- MR Mike Richmond (Kontrabass)
- AN Adam Nussbaum (Schlagzeug)
- MM Mark Murphy (Gesang)
- SJ Sheila Jordan (Gesang)
- DB Dee Dee Bridgewater (Gesang)
- LS Larry Schneider (Tenorsaxophon)
- DC Don Cherry (Trompete)
- HJ Howard Johnson (Tuba)

Die Big Band übernimmt in Gruntz' kompositorischem Konzept einerseits Funktionen, die in der Oper dem Orchester zufallen (also Begleitung der Solisten, Szeneneinleitungen, Zwischenspiele usw.), andererseits wird sie dazu benutzt, dynamische oder klangliche Akzente zu setzen. Die Musik für die Big Band ist praktisch vollständig auskomponiert. Improvisatorische Freiräume erhalten lediglich zwei Musiker, die in je einer Szene als zusätzliche Solisten auf der Bühne agieren.

Handwritten musical score for a Big Band. The score is organized into systems for different instrument groups:

- AS 1, AS 2, TS 1, TS 2, Bari:** Saxophone and Baritone sections. The AS and TS parts feature complex rhythmic patterns and melodic lines. The Bari part has a more melodic and harmonic role.
- M.M. I = 104:** A tempo marking is present.
- Tp/Flh:** Trumpet and Flute parts, showing various melodic and harmonic lines.
- Tromb.:** Trombone parts, including four staves, with various rhythmic and melodic contributions.
- Perc.:** Percussion part, including a snare drum (dr.) and other rhythmic elements.
- P, bass, dr.:** Piano, Bass, and Drum parts, providing harmonic and rhythmic support.
- KORR.:** A keyboard part, likely for piano accompaniment.

The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *sub p*, *dg+*, *Ab*), and articulation marks. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Notenbeispiel 1: Szene 8 (Ausschnitt aus der Partitur T. 1–6)

- T. 1 Habanera aus Carmen; Das Motiv ist aufgeteilt auf verschiedene Stimmen (Trompeten und Posaunen)
- T. 2–4 Vorspiel aus Carmen (Saxophone)
- T. 5 ff. Vorspiel aus Meistersinger (Trompeten)

Im Vorspiel zur 8. Szene verwendet Gruntz die Big Band im konventionellen Sinne des Orchesters. Das Besondere dieser Szene liegt darin, dass Gruntz hier nicht nur formell, sondern auch inhaltlich auf die Oper Bezug nimmt. Die 26 Takte der Introduction (Notenbeispiel 1,

Auszug) böten Gelgenheit zu einem Ratespiel von der Sorte «Erkennen Sie die Melodie?». Folgende neun Opernthemen werden zitiert: das Habanera-Ostinato (Blech, Takt 1 ff.) und das Vorspiel aus *Carmen* (Saxophone, Takt 2 ff.), das *Meistersinger*-Vorspiel (Blech, Takt 5 ff.), der *Walkürenritt*, das Allegro marziale aus *Aida*, das Komturmotiv aus *Don Giovanni*, die Habanera-Melodie aus *Carmen*, das «O terra addio»-Thema aus *Aida* und der Anfang der Gralserzählung aus *Lohengrin*.

FLUTE

BASS-CLAR. (in Bb)

13

25

USE PED. A LOT

Soco

2 2 2

2 2 2

2 2 2

Notenbeispiel 2: Szene 7 (Ausschnitt aus der Partitur T. 1–32)

Dem grossen Orchesterklang möchte ich nun zwei leise Duopassagen gegenüberstellen. Die erste stammt aus der Einleitung zu Szene 7 und zeigt Bassklarinetten und Tenorsaxophon in einem kontrapunktischen Satz (Notenbeispiel 2). Die Ersetzung der in der Partitur vorgesehe-

nen Flöte durch das Tenorsaxophon ist übrigens ein Beispiel für die Mitsprache der Musiker, ergab sich diese doch erst während der Proben auf einen entsprechenden Vorschlag des Solisten Larry Schneider hin.

Die Bassklarinetten beginnt solo. Das Saxophon setzt bei Takt 5 mit einer improvisierten Gegenmelodie ein und exponiert ab Takt 13 – im Unisono mit dem Piano – das Thema, aus dem später der Gesangspart entwickelt wird. Das Beispiel eignete sich vorzüglich dazu, nochmals das expressive Potential der im Jazz entwickelten Instrumentaltechnik vor Ohren zu führen. Natürlich sind überblasene Töne u.ä. auch in der neueren E-Musik gang und gäbe. Der entscheidende Unterschied besteht aber darin, dass diese Ausdrucksmittel bei der E-Musik in den Kompetenzbereich des Komponisten, im Jazz aber in jene des Interpreten fallen.

Auch im nächsten Ausschnitt geht es um Interpretation, diesmal allerdings im Sinne der freien Improvisation. Die 3. Szene, aus der das Hörbeispiel stammt, thematisiert die Bedrohung des ökologischen Gleichgewichts. Aus diesem Grund verwendet Gruntz ausschliesslich Gesangsstimmen und naturnahe Instrumente, also Holzflöte, Marimbaphon, Kontrabass und Doussn'gouni (ein afrikanisches Saiteninstrument). Der Einbruch des Industriezeitalters in die Idylle des Szenenbeginns kommt durch das Hinzutreten neuer visueller und akustischer Elemente zur Darstellung. Wilson bringt eine wachsende Anzahl Statisten auf die Bühne, deren mechanische Bewegungen einer strengen Choreographie unterworfen sind. Das dazu rezitierte Ginsberg-Gedicht wird konsequent in seine Einzelwörter und -silben zerlegt und zusätzlich elektronisch verfremdet.

Im weiteren Szenenverlauf erweist sich Gruntz als optimistischer Zeitgenosse: Die stark durch kindlich-spielerische Elemente geprägte Musik vermag die drohende Gefahr zu bannen. Die technologische Entwicklung wird jedoch insoweit akzeptiert, als sie sich mit der Natur in Einklang bringen lässt. Konkret heisst das, dass Gruntz im Duett des Szenenschlusses der afrikanischen Holzflöte ein Produkt des technischen Fortschritts, nämlich die moderne Querflöte, zur Seite stellt.

Die einzige Vorgabe des Komponisten für dieses Duett bestand in der Instrumentenwahl und einer approximativen Zeitangabe (etwa 1 Minute), die jedoch in den meisten Aufführungen um nicht weniger als das Vierfache überschritten wurde. Mit der Art und Weise, wie die beiden Musiker Don Cherry und Larry Schneider in diesem Schlussabschnitt jeweils musikalisch miteinander kommunizierten, Ideen voneinander aufgriffen und weitersponnen und schliesslich zu einem stimmigen Schluss fanden, lieferten sie ein Musterbeispiel hoher Improvisationskunst, die das Publikum allabendlich zu Begeisterungstürmen hinriss.

*

Lassen Sie mich abschliessend eine kurze Bilanz ziehen. *Cosmopolitan Greetings* war vor allem ein Versuch, den Jazz im Rahmen einer professionellen Produktion und mit einem für Operninszenierungen an grösseren Häusern üblichen Budget auf seine Musiktheater-Tauglichkeit hin zu untersuchen. Dieses Experiment förderte eine Reihe von Erkenntnissen zutage und zeigte ein paar vielversprechende Perspektiven auf:

1. In den Bereichen Theater und Tanz existiert – im Gegensatz zur Oper – seit Jahrzehnten eine vielfältige Alternativszene, welche auch den etablierten Kunstformen Schauspiel und Ballett neue Impulse vermittelt hat. Etwa dem Tanztheater Pina Bauschs oder dem Aktions-

theater der Gruppe La Fura dels Baus ist es darüber hinaus gelungen, ein neues Publikum anzusprechen. Dass dieses auch für das Musiktheater zu gewinnen ist, hat Liebermann bewiesen: Die 21 Vorstellungen von *Cosmopolitan Greetings* waren innert weniger Tage ausverkauft.

2. Der Jazz als «demokratische» Kunstform lebt vom kreativen Input aller beteiligten Musiker. Dieses Prinzip fand in der Hamburger Produktion seinen Niederschlag in einer kooperativen Arbeitsweise, die sich sowohl auf die Probenarbeit wie auf das Endresultat sehr positiv auswirkte.

3. Der Einsatz von Jazz-Sängern eröffnet dem Musiktheater sehr spannende Perspektiven:

– Der individuelle Stil der Jazz-Interpreten ermöglicht eine Personencharakterisierung, wie sie etwa Reimann in seinem *Lear* mit kompositorischen Mitteln erreicht hat.

– Die Vielfalt der Gesangstile bietet – wie ich mit den ersten drei Beispielen anzudeuten suchte – eine reiche Ausdruckspalette: Kann man sich bei der Emotionalität von Dee Dee Bridgwaters Bluesgesang sehr wohl einen veristischen Interpretationsansatz vorstellen, so ruft umgekehrt die Artifizialität von Mark Murphys Scat-Stil geradezu nach einer Darstellung im Sinne des Brechtschen Verfremdungseffekts.

– In welchem Ausmass sich der Einsatz improvisierender Sänger und Musiker auf die Arbeit des Regisseurs auswirken kann, lässt sich leicht erahnen: Nicht nur würde der Ablauf des Bühnengeschehens vom Diktat einer rigiden Partitur befreit, sondern der improvisierende Sänger könnte auch seine Interpretation den dramaturgischen Intentionen des Regisseurs anpassen. Das bedeutet nichts anderes, als dass die Prämissen der Operninszenierung auf den Kopf gestellt würden: Ausrichtung der Musik auf die Inszenierung statt Primat des Notentexts.

In einem derartigen Musiktheater, wo natürlich das Problem der «Werktreue» weitgehend entfällt, würde sich die eben beschriebene Prämissenverschiebung nicht auf die Sänger beschränken; auch der Charakter einer instrumentalen Milieuschilderung beispielsweise liesse sich den Intentionen der Inszenierung anpassen.

4. Der Jazzmusiker seinerseits könnte vom Einsatz im Musiktheater ebenfalls profitieren. In einem gut 100jährigen Prozess hat der Jazz in seinem Bestreben nach Erweiterung der Ausdrucksmittel wohl heute seine Grenzen erreicht. Die Funktionalisierung dieser Mittel im Dienste eines musiktheatralischen Werks vermöchte dem Jazzmusiker sicher neue Impulse zu vermitteln. Zum thematischen Ausgangsmaterial und zur Interaktion mit den Mitspielern träte als zusätzliche Inspirationsquelle die Bühnenhandlung.

*

Erlauben Sie mir zum Schluss eine persönliche Stellungnahme. Im heutigen Sprachgebrauch ist «Opernmuseum» offenbar ein negativ besetzter Terminus. Das halte ich für falsch, weil ich die Existenz von Museen positiv werte. Auf die Möglichkeit, ein Meisterwerk wie Puccinis *Madama Butterfly* in der mustergültigen Inszenierung von Joachim Herz zu geniessen, würde ich sehr ungern verzichten.

Ich meine aber, dass die Opernintendanten in ihren lobenswerten Bemühungen, auch Zeitgenössisches zu spielen, bisher das musiktheatralische Potential der Jazz- und Rockmusik verkannt haben. Leider überliessen sie das Anzapfen dieser Quelle – wohl eher aus Desinteresse denn aus Grosszügigkeit – den zeitgenössischen Operettenlieferanten von Andrew Lloyd-Webbers Gnaden.

Das Verhältnis von Jazz und E-Musik hat sich in den letzten Jahren stark gewandelt. Das entscheidende Novum sehe ich dabei in der Zweigleisigkeit von Musikern wie Keith Jarrett, Tony Coe oder – um auch ein Schweizer Beispiel anzuführen – Alfred Zimmerlin. Warum, wo frage ich mich, soll es nicht möglich sein, dass ein Musikliebhaber mit gleichem Wohlgenuss heute in die Tonhalle und morgen in den Jazzklub geht, wenn ein Musiker wie Barry Guy, der als Bassist zur Stammbesetzung von Christopher Hogwoods Academy of Ancient Music gehört, gleichzeitig Leader des London Jazz Composers' Orchestra ist, das zu den wichtigsten Grossformationen der Post-Free-Jazz-Ära zählt? Und, warum muss es so sein, dass Kommilitonen den Raum verlassen, wenn ich im Rahmen eines Seminars über das Schweizer Musiktheater im 20. Jahrhundert ein Referat über das *Film Music Project* des Aargauer Komponisten und Jazzmusikers Christoph Baumann halte?

Der Stellenwert des Jazz als hochstehende Improvisationskunst kann heute ernsthaft nicht mehr in Frage gestellt werden. Seine Entdeckung durch das Musiktheater dürfte für beide Seiten positive Folgen haben. Die gleiche Prognose, meine ich, liesse sich wohl auch für eine Liaison von Jazz und Musikwissenschaft stellen.

Zusammenfassung / Résumé

Das als multimediales Gemeinschaftswerk konzipierte Bühnenstück «Cosmopolitan Greetings» des Intendanten und Komponisten Rolf Liebermann, des Jazzmusikers George Gruntz, des Regisseurs Robert Wilson und des Dichters Allen Ginsberg wurde 1988 in Hamburg uraufgeführt. Nager besuchte die Proben und verfasste eine in Zürich eingereichte Lizentiatsarbeit über das Stück. Im vorliegenden Text wird gezeigt, dass eine echte Verbindung von Jazz und «Oper» zu neuen Impulsen sowohl für das Musiktheater wie auch für die Entwicklung eines funktionalen Jazz beitragen kann. Der individuelle Stil der Jazzinterpreten und die «demokratische» Tradition der Improvisation und die damit einhergehende Auflösung des festen Werkbegriffs in der hergebrachten Gattung «Oper» zeigen mögliche Perspektiven eines neuen, lebendigen Musiktheaters auf.

La pièce «Cosmopolitan Greetings», conçue comme un ouvrage commun par le directeur d'opéra et compositeur Rolf Liebermann, le musicien de Jazz George Gruntz, le metteur en scène Robert Wilson et l'écrivain Allen Ginsberg a été créée à Hambourg en 1988. F. X. Nager a assisté aux répétitions et a rédigé et présenté à Zurich un travail de licence consacré à cette pièce. Nager montre qu'une véritable union du jazz et de «l'opéra» peut contribuer à donner de nouvelles impulsions tant au théâtre musical qu'au développement d'un jazz fonctionnel. Le style individuel des musiciens de jazz et la tradition «démocratique» de l'improvisation, liés à la dissolution du concept d'œuvre dans le genre traditionnel de «l'opéra», peuvent mener à un nouveau type de théâtre vivant.