



PETER ADAMIK

## »Du hast den Blues in dir«

William Parker im Berliner Pierre-Boulez-Saal. Von Berthold Seliger

**Duschen im Sound:**  
William Parker beim An-  
zetteln der Revolution

Wie die meisten Schwarzen Menschen in Amerika litt meine Mutter an »posttraumatischem Klavensymptom« – den Überresten dessen, was infolge der Sklaverei in allen Teilen Amerikas von Generation zu Generation vererbt wird. Beständige Nachwirkungen, die über 300 Jahre hinweg weitergegeben wurden – markante Symptome der Unsicherheit, der Wut und der Anpassung. Man hatte ihr erzählt, dass breite Nasen, wie man sie bei Schwarzen Menschen oft findet, den spitzen Schnäbeln der Weißen unterlegen seien, und so setzte sie mir, bevor ich schlafen ging, eine hölzerne Wäscheklammer auf die Nase. Sobald sie die Schlafzimmertür geschlossen hatte, nahm ich sie wieder ab und versuchte, den Traum weiterzuträumen, den ich in der Nacht davor gehabt hatte.« Mit diesen Worten erklärt der legendäre Musiker, Komponist, Schriftsteller und Pädagoge William Parker, 1952 in der New Yorker Bronx geboren, seine Komposition »Before I Went to Sleep, Mother Would Put a Clothes Pin on My Nose«, eine Auftragsarbeit des Berliner Pierre-Boulez-Saals, wo sie am 13. April vom Komponisten sowie der Geigerin Biliana Voutchkova, der Cellistin Judith Hamann und dem Sänger und Sprecher Ernie Odom uraufgeführt wurde.

Was aber träumte der kleine Junge, der William Parker einst war, und was sind

seine heutigen Träume? Parker beginnt solo mit einer eindringlichen, mit dem Bogen gestrichenen Melodie auf dem Kontrabass. Ein Zittern und Wimmern, schließlich kommen Fragen auf, mal mehr ausformuliert, mal nur in zwei oder drei Tönen hingeworfen – wie lebe ich mein Leben als Schwarzer Mensch in einer immer noch rassistischen Gesellschaft? Welche Rolle spiele ich? Und vor allem: Welche Rolle spielen die bis heute nachwirkenden Folgen von mehr als 300 Jahren Sklaverei in den USA? Violine und Cello setzen ein, es kommt zu melancholischen kammermusikalischen Szenen, die immer wilder und verzweifelter werden, die Stimme beginnt mit einem tiefen Stöhnen, ehe die ersten Worte formuliert werden: Es ist der Titel der Komposition, also die von der Mutter auf seine Nase gesetzte Wäscheklammer; aber schon der zweite Satz formuliert ein bewusstes Aufwachen aus diesem Zustand: »Every morning I would wake up singing the Blues!« Es ist eine Selbstermächtigung, der Klangraum des Blues als Möglichkeit der Verweigerung, vorgegebene Zustände einfach hinzunehmen. Im Gespräch nach dem Konzert formuliert William Parker, was der Blues für ihn bedeutet: »Ich spiele Blues-basierte Musik. Ganz einfach: Weil das die Musik ist, von der ich komme. Meine Wurzeln sind im Blues. Das gilt für jedes Schwarze amerikanische Leben, egal wo: Du hast den Blues in dir!«

Diese Komposition gleicht einer Tour de Force durch private Geschichte (und Geschichten) und der Geschichte der Gesellschaft. Da gibt es den Vater, der in einer Fabrik im übertragenen Sinne versklavt wird, den Nachbarn, der »keine Zeit für Experimente hat«, und die Nachbarschaft, in der die Kinder vielstimmig schreien und zu viele Menschen sterben – »too many dying in the neighbourhood«, und dazu schlägt Parker einen wütenden, robusten Bass, wie ihn nur der einzig legitime Nachfolger von Charles Mingus spielen kann.

Wir erleben Szenen aus dem Alltag Schwarzer Menschen: der Anwalt, der seinem Klienten empfiehlt, auf »schuldig« zu plädieren, auch wenn er unschuldig ist. Machtverhältnisse werden angesprochen: »They control the world, I control my world.« Dazu ein sanft fragender Walking Bass, der in einen Blues überführt, mit Fingerschnipsen: »1619 Blues, 1719 Blues, 1819 Blues, 2023 Blues.« In allen Tempi, in allen Tonarten, alt oder neu, es ist immer der Blues, der »in der DNA der Schwarzen Menschen liegt«, wie der Musiker anschließend bemerkt wird.

Parker wendet sich im Lauf seiner Komposition grundsätzlichen Fragen zu. Wo kann er die Musik seiner Träume finden? (Also: Wo können wir die Musik unserer Träume entdecken?) Wo ist die Musik? William Parkers Antwort ist so einfach wie radikal: »Man did not invent

music. It was here when man arrived.« Die Musik war bereits da, als die Menschheit auf der Erde ankam. Und wer diese Weisheit für Blödsinn hält, möge sich die vor einem Jahr von der NASA veröffentlichten Sounds eines schwarzen Lochs im Zentrum der Perseus-Galaxie anhören oder, vielleicht naheliegender, die Liebesgesänge der Amselhähne im Frühjahr auf dem Balkon oder in den Gärten studieren. Für Parker ist Musik eine spirituelle Aktivität, und die Geigerin Biliana Voutchkova entlockt ihrem Instrument an dieser Stelle gut zwei Minuten lang zauberische Klänge, die eher an Trommeln erinnern, an Regentropfen auf einer Conga vielleicht oder an leise Glockenklänge, und die zum Schönsten gehören dürften, was im Pierre-Boulez-Saal je zu hören war: Momente voller Intimität und Allgemeingültigkeit. »Yes, I think of freedom«, antwortet der Sprecher Ernie Odom erst entschieden, dann flüsternd auf dieses wunderbare Solo.

»Tabak, Baumwolle, Zuckerrohr, Reis – mit gebrochenen Rücken und zerschundenen Händen« haben die Schwarzen Sklaven geerntet, was die weißen Sklavhalter reich machte, so Parkers Text. »Der Zuwachs an Wohlstand und Macht Europas baute (...) in einem noch immer nicht anerkannten Maß auf dem Fundament der ökonomischen und politischen Beziehungen Europas zu Afrika auf, bei denen natürlich der massive, jahrhundertelange

transatlantische Handel mit Sklaven im Mittelpunkt stand, die zu Millionen eingesetzt wurden, um Zucker, Tabak, Baumwolle und andere Marktfürchte auf den Plantagen der Neuen Welt anzubauen«, kann man etwas weniger poetisch bei Howard W. French in seiner soeben erschienenen Globalgeschichte »Afrika und die Entstehung der modernen Welt« (Klett-Cotta) nachlesen. »Allein aus dem Handel und Besitz von Sklaven in Amerika konnte man mehr Wert schöpfen als aus allen Fabriken, Eisenbahnstrecken und Kanälen des Landes zusammen.«

Gerade weil der dem Spirituellen in der Gefolgschaft von John Coltrane, Sun Ra und Albert Ayler zuneigende William Parker gleichzeitig ein politischer Denker und Aktivist ist und als solcher historische und aktuelle gesellschaftliche Probleme artikuliert, geht seine aktuelle Komposition weit über eine Art Gospelgottesdienst hinaus. Es geht um Sklaverei und Unterdrückung, um Krieg und Gewalt. Aus dem selbst und von früheren Generationen Erlebten wachsen konkrete Forderungen: »You don't own the land! It belongs to the earth. And it is not, and it is not, and it is not for sale!« (stöhnende Glissandi der Streichinstrumente). Eindringlich gerät die musikalische Beschreibung des 4. April 1968 in Memphis, Tennessee, dem Tag der Ermordung von Martin Luther King. Fiktive Träume inklusive der Anrufung von Crazy Horse oder der schönen Farben der Musik von Duke Ellington oder Ayler beziehen sich auf Kings berühmte, am Tag vor seiner Ermordung gehaltene Rede »I've been to the Mountaintop«, in der er sagte, das »promised land«, das »gelobte Land« gesehen zu haben (und dieses Land gehört zur Erde und steht nicht zum Verkauf, wie Parker kurz vorher deklamieren ließ). »The job of the artist is to incite political revolution« (»die Aufgabe des Künstlers ist, eine politische Revolution anzuzetteln«), schrieb Parker 2006 in seinem Essay »Who Owns Music?« Er begreift die 60er Jahre rückblickend als eine Art goldener Ära politischer und ästhetischer Revolte und nennt John Coltrane, Malcolm X, Cecil Taylor, Albert Ayler und Martin Luther King in einem Atemzug.

Wir hören dazu eine faszinierende, an die Neue Wiener Schule erinnernde Trauermusik des Streichtrios mit einzelnen Pizzicato-Tönen und kleinteiligen, fragenden musikalischen Figuren. Ein aufwühlendes Cellosolo (Judith Hamann) mit dissonanten Intervallen leitet über zu einem »neuen Morgen«, an dem »ein neuer Tanz« begonnen werden soll. Ein langer Schrei um Hilfe – »help me!« – ertönt. »Warum soll ich mein Leben geben für Rechte, mit denen alle anderen schon geboren werden?« lautet die rhetorische, von allen Musikerinnen und Musikern übereinander getürmte Frage. »Why?«

»Give me back my drum, give me back my song!« rapt Ernie Odom über eine bluesige Bass-Line, ehe das Streichtrio in dissonanten Klagegesängen die Forderung begleitet: »I have to ask you to look the other way!« Und: »Freedom can be lost. Blow up the city – rebuild the city!« Und schließlich: »It's time to rise up!« Die Welt ist aus den Fugen geraten, und für William Parker können die Probleme weder mit Geld noch mit Kapitalismus, Imperialismus, Rassismus oder Klassismus gelöst werden, ganz im Gegenteil: All dies führte ja geradezu in die Katastrophe, in der zu leben wir gezwungen sind: »That's what broke it.«

Die große, fast einstündige Beschränkungscollage endet mit der von bewegten und bewegenden Bassfiguren begleiteten Forderung: »It is time to build a new drum and change the world. Free music to free people!« Musik, die uns wild im Kopf herumswirrt. Musik, die uns aufweckt. »Cosmic music.«

Auch im Booklet zur Box »The Music of William Parker – Migration of Silence into and out of the Tone World«, zehn zwischen 2018 und 2020 aufgenommene Alben mit unterschiedlicher Besetzung, spricht der Künstler davon, dass er seine Musik mache für Menschen, die »Freiheit suchen«, und damit meint er ganz sicher nicht das einschlägige »Freiheitsgedenke« (Hegel), das diesen Begriff mit Selbstverliebtheit und Ellbogenmentalität verwechselt. Ganz im Gegenteil, Parker meint mit den Freiheitssuchenden ausdrücklich all jene, »die Hass, Rassismus, Sexismus, Gier und Lügen in ihrem Leben eliminieren wollen«. Und er ruft die einzelnen zum Kampf gegen die Verhältnisse auf: »I say each moment is a new beginning giving us another chance to live, to change.« Auf dem Cover der Box und im Booklet sind Gemälde abgedruckt, die »Migrant Workers« zeigen. Das ist die politische Seite von William Parker. Ästhetisch vertritt Parker die Theorie einer »Universal Tonality«, also die Idee einer »universellen Tonalität«, der »Vorstellung einer Bruder- und Schwesternschaft durch Klang«. Es geht um die »Vermischung von Klang« bei gleichzeitiger Bewahrung der Autonomie innerhalb der Kultur dieses Klangs.

Diese »Universal Tonality« hat nichts mit dem unsäglichen Geschwafel zu tun, mit dem Politiker (so etwa der Bundespräsident oder die Kulturstaatsministerin), Kulturfunktionäre und andere wenig wohlmeinende Propagandisten gerne davon sprechen, dass Musik eine »universelle Sprache« sei, die alle Menschen verstehen würden – eine Feststellung, die in etwa so klug ist wie die Behauptung, Chinesisch sei eine Sprache, die alle Menschen verstehen. Als ob nicht zu jeder Sprache, und eben auch zur Sprache der Musik, Vokabeln, ein semiotisches

System, grammatische Regeln, ein Lautbild und vieles andere gehören würden, was erlernt werden muss. Natürlich meinen all diejenigen, die den Allgemeinplatz von der »Sprache der Musik, die alle Menschen gleich gut verstehen«, so gerne verwenden, die Musik der europäischen Klassik. Schließlich sind Menschen in Tokio, Manaus oder Kinshasa doch stets begeistert, wenn Beethovens Neunte aufgeführt wird – quod erat demonstrandum. Es geht ihnen letztlich um den Kanon abendländischer Musik, um das angeblich überlegene Konzept von Harmonie und Melodie. Dass diese Behauptung eurozentristisch, paternalistisch und letztlich kulturkolonialistisch ist, wird schlicht ignoriert.

Was aber meint dann ein Musiker wie William Parker, der völlig unverdächtig ist, etwas mit den Ideologien der abendländischen Kultur zu tun zu haben und der sogar den Begriff »Jazz« grundsätzlich ablehnt? »Sie verwenden den Begriff »Jazz«, um Autos zu verkaufen, es gibt ein Basketballteam oder eine Bank, die »Jazz« heißen.« »Who cares what jazz is if we have no respect for life, if the world is dying.« »Jazz« ist für Parker lediglich eine Art Label, das bequem ist für Journalisten oder Musikprofessoren, das für ihn aber keine Bedeutung hat. Er möchte, dass seine Musik ohne Schubladendenken gehört wird, einfach als Musik – denn »Music is the Healing Force of the Universe«, zitiert Parker im Publikumsgepräch nach dem Konzert den berühmten Albumtitel von Albert Ayler aus dem Jahr 1969.

Und dennoch dürfte William Parker der alten Jazz-Utopie zuneigen, »nach der das improvisierende Kollektiv ein Modell einer besseren Gesellschaft regelrecht vor-spielt« (Felix Klopotek). Gerade Parkers erklärte Vision von »Community«, von Gemeinschaft sowie von der Beziehung zwischen Kunst, Politik und sozialer Transformation gründet in seinen frühen Jazz-Einflüssen: Ornette Coleman, John Coltrane, Albert Ayler, Cecil Taylor (mit dem und vielen anderen Musikerinnen und Musikern er 1988 in der legendären Berliner »Werkstatt« die Grenzen improvisierter Musik auslotete und erweiterte), aber auch den Schriftstellern des Black Arts Movement.

Parker sieht seine Aufgabe als Komponist darin, »allen Musikerinnen und Musikern die Freiheit zu geben, abzuheben und sich spontan auf den Moment einzulassen, der tanzt wie die Vögel über den Baumwipfeln«, wie er es im Programmheft seines Berliner Konzerts formuliert. »Ich stamme aus einer Tradition mündlicher Überlieferung. Es sind Geschichten und Gedanken, die durch Musik transportiert werden, welche sich mitunter als Klang manifestiert.«

Im ausufernden zweiten Teil seines Berliner Konzerts, »Flexible Showers

of Sound«, ebenfalls ein hier uraufgeführtes Auftragswerk des Pierre-Boulez-Saals, geht William Parker einen radikalen Schritt weiter. Diese Komposition basiert ausdrücklich auf seiner Idee der »universellen Tonalität«. Parker hat Musiker unterschiedlichster Traditionen und Kulturen eingeladen, mit ihm zu seinem Text »Intuitive Tomorrow« zu improvisieren: Wu Wei, den Virtuosen an der chinesischen Mundorgel Sheng, die Geomungo-Virtuosin Kim Jin Hi an dieser traditionellen koreanischen Zither (die auch von aktuellen koreanischen Rockbands wie Jambinai verwendet wird), die israelische Musikerin Ariel Bar an der Mundharmonika, den Improvisationskünstler Leo Chang, der Vokalklänge, Gongs und Becken mittels Elektronik verstärkt und verzerrt, den Niederländer Klaas Hekman an allerlei Blasinstrumenten sowie last but not least die türkische Vokal- und Improvisationskünstlerin Cansu Tanrikulu.

Dieses »Kollektiv« pflügt sich durch Parkers Mammutvorlage, es kommt zu schönen Dialogen, gerade zwischen der elektrisch verstärkten Geomungo und der chinesischen Erhu, einer zweisaitigen Röhrenspießbläute, oder zwischen den verschiedenen Flöten und Blasinstrumenten, die Parker spielt, und der grell orteigenden Sheng. Dazu einzelne Soli, etwa der Mundharmonika, mit Orgeltönen des Bass-Saxophons. Und die Vokalakrobatin Cansu Tanrikulu treibt die Aufführung durch die Rezitative des Parkerschen Texts voran. Das hat mitunter Längen, aber immer, wenn Parker zur laut trötenden Taepyeongso greift, einer wegen ihres schrillen Tons üblicherweise nur im Freien gespielten koreanischen Oboe, wenn dann alle Instrumente gemeinsam spielen und grandiose Steigerungen erzeugen, erleben wir eine herrliche Vielfalt möglicher Töne, ein schillerndes und auf magische Weise zusammengehöriges Tableau wunderbarer fremder und vertrauter Sounds – eine wahrhaft »planetarische« Musik, die Elemente der Musik aus aller Welt aufgreift und zu etwas Neuem erweitert. Und in diesen Momenten hebt der Berliner Pierre-Boulez-Saal mit William Parkers kosmischer Musik förmlich ab und segelt wie ein überirdisches Raumschiff davon – »Space is the Place!« (Sun Ra)

Parkers Spaceship mit seinen von dem großartigen Weltbürger-Musikerkollektiv erzeugten »flexiblen Soundduschen« soll in der Zwischenzeit mal in Rojava, mal in der Bronx und in Chongqing gesichtet worden sein, nichts Genaueres weiß man nicht. Diejenigen, die das Raumschiff nicht rechtzeitig betreten haben, sondern im Konzertsaal zurückgeblieben sind, erleben, wie die Musik nach gut einer Stunde etwas wegläusert. William Parker irgendwann auf seine rote Armbanduhr blickt und feststellt, jetzt sei es genug.

**William Parker – Audio-Stream des Konzerts im Pierre-Boulez-Saal, zum Nachhören auf boulezsaal.de/online**

**William Parker: »The Music of William Parker – Migration of Silence into and out of the Tone World« – 10er-CD-Box-Set (Centering Records/AUM Fidelity)**

**William Parker: »Universal Tonality – Live 2002, veröffentlicht 2022 (Centering Records/AUM Fidelity). Sämtliche Veröffentlichungen auch auf willamparker.bandcamp.com**

**Cisco Bradley: »Universal Tonality – The Life and Music of William Parker« (Duke University Press, Durham 2021, 416 Seiten, Paperback circa 32 Euro**

**Berthold Seliger, Jahrgang 1960, ist Konzertagent und Autor. Er schreibt regelmäßig im Feuilleton der jungen Welt, zumeist über Musik. Zuletzt veröffentlichte er 2019 »Vom Imperiergeschäft. Wie Großkonzerne die kulturelle Vielfalt zerstören« (Edition Tiamat). In der Ausgabe vom 25./26. Februar 2023 erschien von ihm an dieser Stelle »Fluss ohne Ufer« – Augustin Hadelich spielt mit dem Rudolf-Sinfonieorchester Berlin unter der Dirigentin Karina Canellakis das Violinkonzert von György Ligeti**

Uwe ■ Von Rattelschneck

