

DAS CIS MACHT DAK!

Sie komponiert, improvisiert und führt Orchester, ist aber auch Solistin von eigener Kontur: die präparierende Pianistin **Eve Risser** – und ihr Ringen um Sensitivität und Autonomie.

VON LEONARD SCHARFENBERG

NACHDEM DER LETZTE TON VOM FLÜGEL verklungen ist, dauert es mehrere Sekunden, bis ein neues Geräusch die Stille durchbricht. Fast wirkt es, als müsste das Publikum erst einmal aufwachen – zurück in diese Welt kommen. Es wird tief durchgeatmet. Leute schütteln Köpfe. Eine ZuhörerIn wispernd ihrem Begleiter zu: »Die sind doch einfach verrückt.« Erst dann brandet Applaus auf.

Eve Risser, die mit ihren beiden Bandkollegen für die ungläubige Stille und anschließend den tosenden Applaus verantwortlich ist, atmet ebenfalls ein wenig durch: Fast eine Stunde lang hat sie ununterbrochen und unter vollem Körpereinsatz improvisiert. Auch sie brauche nach solchen Konzerten erst einmal Zeit, müsse langsam zurückkommen, sagt Risser später. Es ist Juni 2019 beim Festival Jazzdor in Berlin.

Die Musik des Trios En Corps fing ruhig, fast meditativ an. Nur langsam hoben die sorgfältig gewebten Klangteppiche ab – begannen einen wilden Tanz. Es folgten wilde Rhythmen, schrille Dissonanzen und wahnsinnige Läufe, die durch den ruhigen Klangnebel brachen. Die Band dabei wie ein einziges Instrument, gespielt von einem äußerst sensiblen, irren Wesen.

Für Risser steht der Klang über allem. Sie präpariert ihr Klavier mit verschiedensten Materialien und erzeugt völlig unerwartete Geräusche. Wer während des Konzerts die Augen schließt, kann schwer sagen, welche Instrumente gerade gespielt werden.

Neben Risser stehen an diesem Abend auch der Bassist Benjamin Duboc und der Percussionist Edward Perraud auf der applausumspülten Bühne des Berliner Kesselhauses. Alle drei mit geschlossenen Augen, verschwitzt und lächelnd. Seit neun Jahren

improvisieren sie gemeinsam. Im Festivalprogramm wird die Gruppe als Eve Risser Trio gelistet. Risser spricht den Fehler direkt auf der Bühne an: Es ist ihr unangenehm, als Front-Runnerin gesehen zu werden. Im Trio spielten sie alle auf Augenhöhe, sagt sie: »Das ist sehr emotional, wie wir uns da vertrauen.« Der eigentliche Name passe viel besser zum Trio: En corps. »Encore« wie »noch einmal«, aber eben auch »corps« wie Körper: Nicht enden wollendes Schöpfen von Musik aus und mit dem Körper. Nicht Intellekt: Instinkt! Nicht Planung: Gefühl! Denn darum geht es Risser: Sensitivität, Empathie, Körperlichkeit. »Ich repariere ganz viele Dinge aus meinem Leben, wenn ich auf der Bühne stehe«, wird sie nachher sagen. Letztendlich sei Musik immer auch körperlich: »Sex und Musik passieren bei mir am selben Ort.« Nach diesem Satz lächelt Risser kurz, unsicher: »War das zu privat? Naja, egal, es stimmt ja.«

Manchmal klappe das mit der Sensitivität und der Empathie, sagt sie. Manchmal springe der Funke auf das Publikum über und es folge konzentrierte Magie. Heute hat es geklappt. Risser wirkt zufrieden.

Eve Risser hat ein klares Ziel. Ihre Musik soll nicht einfach schön sein, sie soll Bedeutung haben. Als Frau im Jazz hatte die 39-jährige Französin ihre gesamte Karriere lang mit »Jazz-Machos« zu kämpfen – wurde unterschätzt, belächelt, objektiviert. Gegen diesen Zustand spielt sie an, will mit ihrer einzigartigen Improvisation Akzente gegen eine »männlich dominierte Musik« setzen. Risser ist vielfältig. Sie spielt in zahllosen Ensembles und hat selbst zwei Orchester gegründet. In den vergangenen beiden Jahren hat sie sich einen Namen gemacht.



FGO Barbara, Paris 16.2.2018

© JEFF HUMBERT

»Ich bin so beeindruckt von Musiker*innen, die von Anfang an wissen, warum sie Musik machen!«, sagt sie. Bei ihr ist das anders. Risser, im elsässischen Colmar geboren, absolvierte eine klassische Querflötenausbildung am Konservatorium in Strasbourg, orientiert sich aber bald um. Die Querflöte weicht dem Klavier. Die Klassik dem Jazz. Doch zugleich stürzt sie in eine Krise – weiß nicht mehr, warum sie überhaupt Musik macht. Bei einem Auslandssemester am Peabody Institute in Baltimore lernt sie dann US-amerikanischen Landschaften kennen. Ihr hätten die schroffe Schönheit und die unendliche Weite sofort gefallen, sagt sie. Bei einem Ausflug nach New Mexico steht sie in einer eingeschnittenen Wüstenlandschaft und trifft eine Entscheidung: Eine verschneite Wüste – also »vollkommene, visuelle Ruhe«: dieses Gefühl möchte sie in die Musik übersetzen. Noch auf dem Heimweg beginnt sie mit einer Komposition.

Ihr Orchester beginnt drei Wochen später zu proben. Heimlich. »Die Lehrenden wollten mich ja immer kontrollieren«, sagt Risser.

Doch nachdem sie kurze Zeit später zu ihrem Examen nicht alleine, sondern zu zehnt auftaucht und ihre eigene Musik spielt, entschuldigen sich einige Dozierende sogar bei ihr: Man habe sie vorher einfach nicht verstanden. Das ist die Geburtsstunde des White Desert Orchestra und mit ihm von Risser's Stil. Sie sagt: »Man will halt Marken in dieser neoliberalen Welt.«

Nach ihrem Examen wird Risser überraschend ins Orchestre National de Jazz aufgenommen. Sie spielt dort fünf Jahre lang. Mit dem White Desert Orchestra gibt Risser erste größere Konzerte, kooperiert mit Künstler*innen aus Deutschland, den USA und Japan und beginnt ihr eigenes Label zu betreiben: Umlaut Records – ein trinationales Projekt mit Künstlerinnen aus Schweden und Deutschland. Mit zwei Freunden gründet sie En Corps.

Das Trio muss mehrmals zurück auf die Bühne, bis der Applaus endlich verebbt. Risser hat schon viel erreicht. Aber sie ist noch nicht fertig, wirkt rastlos. Im Gespräch sprudeln die Ideen nur so aus ihr heraus. Gerade hat sie ein neues Orchester mit einer

Frauenband aus Mali gegründet. Wegen der roten Erde dort heißt es diesmal Red Desert Orchestra. Trotz ihres Erfolgs wirkt Risser nicht selbstgefällig, nicht zufrieden, sondern hinterfragt sich konstant. Nur auf der Bühne, umgeben von wirbelnden Klängen und hypnotisierenden Rhythmen, da wirkt sie ruhig.

Ein halbes Jahr später ist Eve Risser wieder in Berlin – sie gibt ein Konzert auf dem Jazzfest. Diesmal ohne Band und sogar ohne Flügel. Bei ihrem neuen Programm »Après un rêve« spielt Risser auf einem stehenden, geöffneten Klavier, mit gelber Kappe und ebenso gelben Turnschuhen. Sie beginnt ruhig, mit langsamen, gebrochenen Harmonien. Erst nach zehn Minuten kommen schnelle Rhythmen – so konsistent und atmosphärisch, dass sie fast an Techno erinnern. Während des Konzerts klemmt sie immer wieder neue Gegenstände zwischen Saiten oder entfernt sie. Risser's Spiel ist strukturiert. Kein impulsives Experiment mehr, sondern lyrisch-rhythmisch und fein geplant.

Sie wird sagen: »Ich mache jetzt das Gegenteil von allem davor.« Am Tag darauf in der Lobby von Risser's Hotel: Risser kommt zu spät, dafür aber sehr gut gelaunt. Sie schlägt einen Spaziergang vor. Unterwegs schimpft sie über Paris: die Menschen, so hyperaktiv und unfreundlich. Kurz später stehen wir vorm Haus der Berliner Festspiele. Hier ist Risser am Abend zuvor aufgetreten. Wir setzen uns auf eine Bank neben dem Eingang. Während des Interviews hört man, wie sich Ensembles für die nächsten Konzerte warmspielen.



© JEFF HUMBERT

Waren sie zufrieden mit dem Konzert gestern?

(Lacht.) Ich weiß nicht, waren Sie es? Es ist wirklich schwer zu wissen, was die Leute über deine Musik denken, weil ja sowieso immer alle nett zu einem sind. Aber bei diesem Projekt geht es auch gar nicht darum. Es ist ein bisschen *strange* und egoistisch, aber es geht wirklich darum, mich selbst herauszufordern. Und gerade ist es mir ziemlich egal, ob es den Leuten gefällt. Weil es eben mich herausfordert. Daran muss ich jetzt arbeiten.

Es fordert sie heraus, wegen des Klaviers?

Ich habe immer meditativ und ziemlich sanft auf dem Flügel improvisiert. Und mache jetzt sehr rhythmische Komposition auf einem stehenden Klavier. Es ist genau das Gegenteil. Vielleicht ergibt das eine Art von Gleichgewicht.

Ist »Après un rêve« komplett durchkomponiert? Oder auch improvisiert?

Es ist komplett improvisiert. Aber mit Struktur. Weil es schwer für mich ist, diese Rhythmen zu spielen, muss ich sie einüben. Doch wenn etwas geübt ist, ist es dann noch improvisiert? Ich weiß nicht. Ich übe Stellen und habe natürlich eine Struktur in meinem Kopf und dann lege ich los und manche Dinge funktionieren und manche nicht. Dann muss man halt im Moment sehen, wie es weiter geht. Wenn ich im ersten Part sehr viel Fragilität gezeigt habe, dann gestalte ich den zweiten Teil wie eine Reise und man wartet und wartet und wartet und irgendwann kommen dann alle Teile zusammen. Die Leute sollten sich gedulden können, um zu verstehen, was ich fühle. Jazz wurde zu lange von denselben Leuten gemacht. Zu oft fängt einfach alles mit einem Crescendo an. Das ist wirklich nicht mein Stil. Ich mag es, die Menschen langsam, aber komplett zu manipulieren. Wenn sie dann irgendwann deine Freunde werden, dann geht es ab: *Let's go party*. Man schmeißt gemeinsam alle Tische um.

Das Publikum möchte ja gern schnell begreifen, wohin die Melodien führen. Bei Ihnen scheinen es alle erst am Ende zu verstehen.

Ja. Ich glaube es ist besser, wenn das Publikum am Anfang den Faden verliert. Denn wenn es ihn dann wiederfindet, ist die Verbindung stärker. Dieser Effekt ist großartig! Viele Gigs beginnen damit, dass dem Publikum schon am Anfang das Hauptthema verraten wird. Manche mögen das, aber ich bin kein Fan davon. Verloren und dann wiedergefunden werden, das ist doch Poesie.

Welche Musiker*innen haben Sie beeinflusst? Ich bin sicher nicht der Einzige, der bei Ihrer Musik hin und wieder an Conlon Nancarrow denken muss.

Das ist ziemlich witzig. Conlon Nancarrow ist ja jemand, der sehr viele Effekte am Klavier gemacht hat. Wenn Leute meine Musik hören, denken sie direkt an ihn. Ich bekomme das oft mit. Aber ich habe Nancarrow tatsächlich erst durch die Menschen entdeckt, die mir gesagt haben, dass sich meine Musik wie Kompositionen von ihm anhört. Und ich glaube in meinem neuen Programm sind wir uns gar nicht mehr so ähnlich. Ich spiele ja sehr präzise und genau, während Nancarrow so hyperaktiv komponiert hat, dass du überhaupt nicht mehr verstehst, wo sich oben und unten befinden.

Wie steht es um die französische Jazz-Szene?

Was meinen Sie? Französische Menschen? Oder was in Frankreich gespielt wird? Eigentlich antworte ich immer, dass es keine Grenzen in der Musik gibt und deswegen auch keine »französische Szene«. Wenn man es sich genau anschaut, dann wird Musik in einem bestimmten Kontext und in gewissen Machtstrukturen gemacht. Es gibt also eine Mehrheit von Menschen, die ein ganz bestimmtes Musikgenre auf eine ganz bestimmte Art und Weise spielen. Aber, selbst wenn Kategorien existieren, will ich sie nicht zu oft benutzen. Ich reise sehr viel durch Europa und verliebe mich oft in Bands außerhalb von Frankreich. Trotzdem mag ich in Frankreich gerade zum Beispiel das Magnetic Ensemble und die Flötistin Sylvaine Héлары. Sonst höre ich vor allem viel Jazz aus Norwegen.

Weil Sie von Machtstrukturen sprechen: Empfinden Sie die französische Jazzszene denn als privilegiert oder elitär?

Ja. Zumindest die Menschen, die es sich leisten können, aufs Konservatorium zu gehen.



Red Desert Orchestra mit »Eurythmia«

© ROMAIN ALLARD

Und das Publikum?

Ja, total. Im Publikum sitzen keine Gelbwesten. Ich meine: Natürlich gibt es Leute, die aus einer anderen sozialen Klasse kommen und großartige Musik machen: meistens sogar verdammt viel bessere Musik. Aber es sind ganz bestimmte Menschen, die die Entscheidungen treffen. Und es gibt in Frankreich einfach diese Tradition von klassischer Musik und Elitarismus, die sich auch in den Jazz hineinzieht.

Merkt man das der Musik an?

Ja. Ich bemerke das generell im Leben. Das Problem ist: Das dominante Milieu macht dominante Musik und Ästhetik. Wir auf dem Konservatorium kennen diese dominante Musik, weil wir mit Menschen aus derselben sozialen Schicht studiert haben. Ich bin ganz und gar ein Teil davon. Aber ich bin auch eine Frau und war etwas starrsinniger, wollte manche Dinge anders machen. Wenn ich also als Frau Musik machen wollte, dann musste ich manche Dinge anders tun. Ich weiß natürlich nicht, wo das anfängt und aufhört. Es ist dasselbe in der Gesellschaft. Jazz oder sogar nur ein Orchester sind Mikrogesellschaften. Sie produzieren dieselben Dinge. Wenn du also ein Ungleichgewicht in der Gesellschaft hast, dann hast du es auch im Jazz.

Sie haben über Ihre fünf Jahre im Orchestre Nationale de Jazz gesagt, das große Ungleichgewicht hätte Sie gestört. Sie waren dort die erste und einzige Frau seit langem.

Ja, damals hat mich das sehr bewegt. Ich war schlicht zu jung: 25 Jahre alt. Heute würde ich meinen Platz auch in einer dermaßen ungleichen Gruppe finden. Heute wüsste ich, wie man handelt. Aber dieser Kontext war nach einer Weile einfach zu viel für mich. Es kommt auf die Typen an. Jetzt suche ich mir die Männer in meinem Orchester aus. Das sind super-coole Musiker. Ich könnte Tage mit ihnen verbringen und würde mich nicht speziell als Frau fühlen, sondern einfach als Person. Aber damals wurde ich definitiv zur Frau gemacht. Ich war nie gleich. Erst wollte ich das Orchester verlassen, aber ich bin dann doch bis zum Ende geblieben. Nach fünf Jahren wechselt ohnehin die Besetzung.

Davor waren Sie in Konservatorien.

Ich habe eine sehr institutionalisierte Ausbildung hinter mir, klassische Flöte. Lustig, oder? Nach der Schule bin ich nach

Strasbourg ans Konservatorium und habe Flöte, Piano, zeitgenössische und improvisierte Musik studiert. Aber mit der Flöte war es bald vorbei. Ich hatte einen neuen Lehrer, der wirklich sehr versuchte, mich mit dem Instrument zu versöhnen, aber es war zu spät. Ich habe das Instrument nicht gemocht, es aber viele Jahre lang erzwungen. Je weniger Flöte ich gespielt habe, desto freier habe ich mich gefühlt. Das coole war, dass all die schlechten Erfahrungen mit Musik, alles was ich nicht mochte, zu meinen Flöten-Erfahrungen gehörte: zu den 15 Jahren mit schlechten Lehrern und klassischer, notierter Musik. Und als es dann endlich vorbei war, gab es ein Klavier, gute Lehrer und improvisierte Musik. Also kenne ich beide Seiten. Hätte ich nur ein Instrument gelernt, ich weiß nicht, ob ich es nochmal geschafft hätte, mich für die Musik zu motivieren. Ich war so müde von klassischer Musik. Das ist einfach nichts für mich.

Übers Klavier also zum Jazz?

Angefangen hat es eben, als ich mit der Flöte aufgehört habe. Zeitgenössische Musik zu studieren, das ging einfach mit Klavier viel besser: Du hast auf einmal 88 Noten und die kannst du alle gleichzeitig spielen. Und dann hatte ich in Strasbourg einen sehr guten Lehrer, der mir davon erzählte, dass manche Leute auch Zeug in ihr Klavier legen. Ich fand das sofort sehr cool. Ich mag es, Dinge mit meinen Händen zu machen: zu zeichnen, zu basteln. Also habe ich nach Objekten gesucht, die passen. Und das geht wirklich nur mit Instinkt. Du fühlst das Material und stellst dir vor, wie es sich im Piano anhört. Denn du kannst ja nicht den ganzen Bastelshop aufkaufen, um es auszuprobieren. Nein, du musst raten. Einmal war ich für eine Aufnahme in Japan und dort gibt es einen riesigen Bastelladen. Ich habe einen ganzen Tag darin verbracht und nur nach Materialien gesucht. Dann wurde mein Koffer geklaut. (Lacht.)

Welche Objekte haben sich bewährt?

Was ich oft benutze, sind Chlortabletten und manchmal Marmeln. Außerdem noch Röntgenpapier. Das ist ein fantastisches Material, um coole Effekte zu machen. Das lege ich dann vorm Spielen auf die Seiten. Ich muss mich auch immer erinnern, wo ich das alles hingelegt habe, sonst verfehle ich die Noten. (Lacht) Ich habe dann zum Beispiel ein F, das doing! macht. Das Cis macht dak! Und das G taka-ts! Ist schon ziemlich verrückt.

Haben Sie keine festen Noten für die Objekte?

Nein, nie. Ich lege sie dahin, wo ich denke, sie zu brauchen. Natürlich auch je nach Tonart. Und dann muss ich es mir einprägen, auch während ich spiele.

Bei dem Konzert gestern Abend, das von Arte live mitgeschnitten wurde, sah man immer wieder ein kleines mysteriöses Pendel, das regelmäßig gegen die Saiten schlug. Was genau war das?

Mein Geheimnis? Haben die das gefilmt? Wirklich? (Lacht.) Scheiße, das ist mein Trick. Es ist ein Vibrator. Ein sex toy.

Wie sind Sie darauf gekommen?

Ich arbeite schon eine ganze Weile viel mit Sexspielzeug. Fürs Klavier eignet es sich. Gezeigt hat es mir Michael Zerang, der Schlagzeuger aus Chicago. Er hat immer mit Vibratoren experimentiert. Auch sonst machen das viele.

Wie ist Red Desert Orchestra entstanden, Ihr Projekt mit der Band aus Mali?

Ich wollte wieder eine Funktion in der Musik sehen. Traditionelle Musik ist eigentlich die funktionellste Musik, dachte ich. Wir benutzen sie ja für Feste, Hochzeiten und im Alltag. Man muss dazu tanzen oder singen können. Also dachte ich, es wäre spannend, sich mit traditioneller Musik auseinanderzusetzen, ganz egal welcher. Zu Afrika habe ich, wie viele Franzosen, eine komische Beziehung. Auf der einen Seite ist da dieses riesige schuldbeladene Erbe der Kolonisation, das man nicht anfassen will. Und auf der anderen Seite finde ich viele afrikanische Musikgenres sehr interessant und spüre ein großes Verlangen nach dieser Musik. Vielen Menschen in Frankreich geht es so. Es gibt auch sehr viele afrikanische Musiker*innen, die nach Frankreich gekommen sind. Nicht genug, aber viele. Diese Kulturen sind also teilweise sehr nah, so dass ich mich mit afrikanischen Musiker*innen aus Paris treffen und austauschen wollte. Man hat mir gesagt, dass ich zu Sébastien Lagrave muss. Er organisiert das Festival Africolor in Paris und kennt sehr viele Leute. Aber er ist weiß. Naja, vielleicht muss man bei einem weißen Typen anfangen. Auf jeden Fall hat er mir geraten: Wenn du ein Projekt mit Afrika planst, dann musst du auch dort hingehen. Es sei komisch, wenn man nicht den Ort und Kontext kennt, an dem die Musik entstanden ist. Meine Reaktion war: Ich will nicht dort hin. Mali ist eine ehemalige Kolonie. Dieses Thema wollte ich nicht anfassen. Andererseits: Sébastien hatte Recht. Also bin ich letztendlich hin.

Haben Sie dann in Mali die Kaladjula Band zufällig kennengelernt?

Nein, so ist es nicht. Weil es zu dieser Zeit sehr gefährlich war, musste ich in der Hauptstadt bleiben. Dort stellte mir Sébastien Naïny Diabaté vor, eine sehr berühmte Griot. Deren Gesänge basieren auf einer sehr alten Tradition, die viel mit Wissen über die Vorfahren zu tun hat. Eigentlich sind nur Männer Griots. Aber Naïny Diabaté ist eine sehr starke Person. Sie spielt die Bolon, eine Art Bass-Kora. Es ist Frauen verboten, Bolon zu spielen, aber sie hat entschieden, es trotzdem zu machen. Jetzt hat sie mit ein paar befreundeten Frauen eine Band gegründet: die Kaladjula Band. Und auch ich wollte nur mit Frauen spielen, weil ich im Jazz schon mit viel zu vielen Männern gemeinsam gearbeitet habe. In der traditionellen Musik in Mali gibt es ähnliche Probleme. Wir haben also gleich ein paar Gemeinsamkeiten entdeckt. Ich habe sofort gesagt: Hey, lass uns zusammenarbeiten. Jetzt haben wir ein Doppel-Orchester gegründet und treten in Europa auf.

Und die Band war da gleich einverstanden?

Ja. Da kommt wieder ein Ungleichgewicht hervor: Es ist für die Kaladjula Band sehr schwierig zu reisen. Bei dieser Art von Projekten tut sich aber plötzlich ein großer Freiraum auf. Außerdem benötigen die Frauen wirklich Geld. Sie wissen, dass sie in Europa ein Vielfaches mehr als daheim verdienen können. In so einer Situation sagt man nicht nein. Aber weil es dieses krasse Ungleichgewicht gibt, müssen wir sehr vorsichtig sein. Ich habe angefangen, mich selbst sehr viel politisch zu hinterfragen und über Austausch nachzudenken. Ich will bei so einem Projekt nicht zu viele Fehler machen. Mache sie aber dennoch.

Welche Fehler?

Neokolonial zu denken. Zu dominant zu sein.

Fehler zu vermeiden geht demnach gar nicht ...

Ich denke: nein. Es geht nicht. Aber wir tun unser Bestes. Ein Freund von mir, der aus dem Senegal kommt und mir geholfen hat, arbeitet viel an solchen Projekten, sagt, das Projekt sei gar nicht so übel. Ich glaube ihm gerne. Wir tauschen uns gut aus und achten darauf, alles ausgewogen zu mischen. Sie treten in unsere Musik hinein, wir in ihre. Wir tragen alle Kostüme.

Alle in Kostümen aus Mali? Ist das nicht kulturelle Aneignung?

Nein, das wäre ja auch falsch. Wir tragen Kostüme, die dieselbe Farbe haben. Das sieht cool aus. Wenn du einfach deine eigene Kunst durchdrückst und nicht merkst, dass du Teil eines Systems bist, dann ist es wie blind durch die Welt zu gehen. Für mich ist es ok, diese soziale Klasse, diese Hautfarbe, dieses Land zu verkörpern. Aber man muss sich eben bewusst sein, dass all dies einen determiniert. Ich habe großes Glück. Einfach das Glück, in einem reichen Land geboren zu sein. Was machst du dann damit? Vielleicht könnte unser Projekt mit der Kaladjula Band besser sein, auch musikalisch. Doch es gibt Projekte, in denen alle supergut spielen, doch das Geschehen auf der Bühne sich total falsch anfühlt. Wir haben ein Programm mit der Kaladjula-Band, das »Kogoba Basigui« heißt, ist ein sehr ausgeglichenes Projekt. Es ist ein Austausch. Das andere Programm heißt »Eurythmia«. Das sind meine Kompositionen. Ein bisschen aufbauend auf meinem Solo beim Jazzfest. Ich habe die Kompositionen für Orchester mit Balafon und Jembe arrangiert. Die Musik ist sehr ruhig und relaxt.

Spielt das Red Desert Orchestra auch in Mali?

Das haben wir probiert. Es gibt dort ein Jazzfestival. Aber wir sind 16 Personen auf der Bühne. Das ist ziemlich schwierig zu organisieren.

Sie haben gesagt, Sie wollen, dass ihre Musik sinnvoll ist. Glauben Sie, das Red Desert Orchestra könnte nützlich im Kampf gegen Rassismus und neokoloniale Gewalt sein?

Nein. Für mich ist das eher auf Frauen fokussiert. Es ist ein bisschen wie Fußball. Wenn ich auf einmal internationalen Frauenfußball im Fernsehen sehe, dann trifft mich das sehr emotional. Das sind Dinge, die ich so nie gesehen habe, Dinge, die sich ändern. Die Diskriminierung steckt im System. Es ist ein sehr starkes Symbol, afrikanische und europäische Frauen gemeinsam zu sehen. Denn eine Kollaboration zwischen Afrika und Frankreich in der Musik gibt es auf beiden Seiten eigentlich nur zwischen Männern.

Sie haben ja gesagt, es mache etwas mit der Musik, wenn eine Gruppe geschlechtlich nicht ausgeglichen besetzt ist. Nach ihrem Konzert gestern sind Joachim Kühn und Michel Portal gemeinsam mit der hr-Bigband aufgetreten. Auf der Bühne standen ungefähr 20 Musiker – alles Männer. Wie fanden Sie es?

Es ist hart, so eine Gruppe zu sehen, die so wenig divers ist. Ich habe mittlerweile wirklich ein Problem damit. Wenn ein Ensemble absolut nicht gemischt ist, dann fühlt sich das irgendwie tot an. Also bin ich auch gestern nach einer halben Stunde gegangen. Es ist eine sehr körperliche Reaktion auf etwas Hochpolitisches. Ich weigere mich, an so etwas teilzunehmen. Es passiert oft, dass Frauen nach Konzerten zu mir kommen und sich bedanken. Sie erzählen, dass sie immer mit ihrem Mann zu Konzerten gehen und wie langweilig das ist. Und dann sagen sie: »Heute war es anders. Und es war wunderbar mal eine Frau auf der Bühne zu sehen«. Als ich jünger war, fühlte ich mich selbst seltsam, weil ich mir mich nie als Jazz-Musikerin vorstellen konnte. Zu Menstruieren, Kinder und gleichzeitig einen Job zu haben, bei dem man eine Bühne betritt und sehr gute Musik spielt? Niemals. Das war nicht drin. Und jetzt gibt es Frauen, die sich bei meinen Konzerten freuen. Jetzt habe ich eine Funktion. Eine Mini-Funktion in einer Mini-Welt, aber ich fühle mich schon viel sinnvoller.

Ist es mit Geschlechtergerechtigkeit im Jazz schlimmer als in anderen Szenen?

Ja. Deswegen ist es ja so einfach und so nötig, das zu tun, was ich da tue.

Wie politisch ist Ihre Musik?

Ich vertraue Musik nicht mehr als allen anderen Ausdrucksformen. Doch wir müssen alle etwas finden, um uns auszudrücken und um etwas zu verändern. Menschen sind Aktivist*innen in verschiedenen Kontexten. Wenn es politisch ist, mehr Frauen auf die Bühne bringen zu wollen, dann bin ich politisch. Ohne Grund trete ich nicht auf. Wenn ich nur spiele, was und wie die Leute es wollen, dann kann ich auch zu Hause spielen, weil ich ja sowieso Musikerin bin und sowieso spielen muss. Aber Arbeit auf der Bühne, das braucht Bedeutung. In Frankreich ändern sich die Dinge langsam. Ob ich dazu beitrage, weiß ich nicht. Aber gestern habe ich mir gedacht: Selbst wenn es ein schlechtes Konzert wird, bin ich die einzige Frau an dem Abend, die ihr eigenes Projekt macht. Das ist mir sehr wichtig. Ich will Selbstvertrauen geben. Das ist vergleichsweise einfach für mich. Und ich fühle mich sinnvoll. Es fängt immer mit einem persönlichen Problem an und breitet sich



Hardangervidda, Norwegen

dann aus, wird globaler. Du kannst nicht nur wegen deines kleinen persönlichen Problems kämpfen. Aber es ist ein guter Anfang.

Was war das schlechteste und was das beste Konzert, was Sie je gegeben haben?

Das beste Konzert ist schwierig. Ich mochte das Konzert gestern wirklich. Das Beste war wahrscheinlich auf einem Festival in Saalfelden mit dem White Desert Orchestra. Da war eine supergute Stimmung. Und es waren sehr viele Musiker*innen dort, die ich selbst viel gehört und bewundert habe. Wie zum Beispiel das Fire! Orchestra von Mats Gustafsson. Und wenn dir solche Leute, mit deren Musik du aufgewachsen bist, dann sagen, dass sie deine Kompositionen mögen ... Diese Anerkennung ist sehr schön. In Frankreich komme ich mit meinem Zeug schlicht nicht auf Festivals. Für mich sind schlechte Konzerte die, bei denen ich das Gefühl habe, dass die Leute mich ohne Grund eingeladen haben. Dann ist es bedeutungslos und ich fühle keine Spannung und keinen Druck. Da könnte ich auch meiner Großmutter an Weihnachten was vorspielen. Manchmal passiert das, weil man noch eine Frau im Programm braucht. Das ist ja sehr gut, nur passt es dann oft einfach nicht, weil es völlig egal ist, welche Frau man da einlädt. Aber auch dann gibt es immer einen Bühnentechniker, dem es gefallen hat. Mit dem kann man nachher bei einem Bier darüber reden. |

Partiturbblatt von »Eclats«

