

\*\*\*

Retour nach Chicago, South Side, Hyde Park. Denn dort, wo er aufwächst, befindet sich gleich nebenan die AACM, die Association for the Advancement of Creative Musicians. „Avantgarde-Leute wie Anthony Braxton, Joseph Jarman, Roscoe Mitchell, George Lewis, all diese Musiker, die in den 60ern, 70ern, 80ern groß wurden, waren Teil dieser Organisation. Anfangs war sie noch etwas offener, aber dann beschlossen sie, eine rein afroamerikanische Organisation draus zu machen. Die einzige Verbindung, die ich mit ihnen hatte, war die, dass ich aus der Nachbarschaft kam und hinging, um zu sehen, was das ist. Aber weil sie nicht in die Clubs kamen, weil sie nicht traditionell genug waren, mieteten sie einen Unterrichtsraum von der Uni, und für einen, zwei Dollar konnte man dort das Henry Threadgill Trio erleben oder Pete Coseys Gruppe – er spielte später bei Miles Davis –, natürlich Braxton und die Leute vom Art Ensemble. Mitglied konnte ich nicht werden, weil ich noch zu jung war und vor allem, weil ich weiß war. Aber ich war bei vielen ihrer Konzerte, und einige der Musiker wurden dann richtige Freunde.“

Scott mit Free Jazzern wie Albert Ayler in einen Topf zu werfen, klappt nicht. „Ayler und der Spielstil des späten Coltrane, das kommt zum größten Teil aus der New York School.“ Der AACM-Stil, der ihn sehr geprägt hat, „wurzelte dagegen viel stärker in der Kombination von Komposition und Improvisation und Einflüssen von Neuer Musik und asiatischer Musik. Es geht also um eine andere Art des Denkens. Ayler und der späte Coltrane und Leute wie Charles Gayle, das sind wirklich ekstatisch-spirituelle Spieler, die einer völlig anderen Welt angehören, bezogen auf meine Interessen. Die gehen eher in Richtung einer Art Crossover à la Roscoe Mitchell, der ja auch aus der AACM kommt. Es geht in diese Richtung, aber auch nicht ganz. Es ist immer noch sehr kontrolliert und sehr methodisch.“ Daher stammt auch Scotts Auffassung, dass im „normalen“ Jazz Themen und Soli nicht sonderlich viel miteinander zu tun haben, zum Beispiel ein Thema und dann das Solo bei Charlie Parker, „weil das Solo für sich selber stehen könnte, total unabhängig vom Thema.“

Dass aus dieser zentralen Vorstellung des In- und nicht Nebeneinander von Komposition und Improvisation ein imposantes Gebäude kreativer Aktivitäten erwachsen ist, macht ein Streifzug durch die Hauptprojekte des Gitarristen deutlich. Da ist zunächst das Scott Fields Ensemble, unter dessen Dach unterschiedlichste Besetzungen und er an klassischer Gitarre, akustischer Steelstring oder E-Gitarre zu hören sind, darunter Cellisten, Vibraphonisten, Trompeter, Saxophonisten, Oboisten, Marimba-Spieler, Bassisten, Perkussionisten, Pianisten, Hornisten et al, mal mit oder ohne Dirigenten. Für „We Were The Phliks“ (2007) trafen etwa ein Synthesizer ein Tenorsax und eine chinesische Gouzhang auf Scotts E-Gitarre; auf „Denouement“ (1997/2007) spielten zwei Gitarre/Bass/Schlagzeug-Trios mit- und gegeneinander. Auch das String Octet rangiert als Scott Fields Ensemble, etwa auf „Frail Lumber“. Das Scott Fields String Feartet („Kintsugi“, 2013) besteht aus drei Streichern und Scott elektrisch, und das gleichfalls vierköpfige Scott Fields Freetet musiziert mit Altsax, Bass, Schlagzeug und E-Gitarre („Bitter Love Songs“, 2008).

Und da sind zum einen die Duos, darunter auf dem für Saiten-Freaks unerlässlichen, wunderschönen „What We Talk“ mit Scott an der Nylonstring und Stephan Rath an der Theorbe (2007/2010), da sind die „Minaret Minuets“ (2011) mit Fields, e-g, und Matthias Schubert, ts, oder das akustische Tandem von Scott mit dem Shakuhachi-Bläser Jeffrey Lependorf auf „Everything Is In The Instructions“ (2013). Zum anderen sind da die Steelstring-Têtes-à-têtes von Scott und Elliott Sharp, deren neuestes auf einer 2-Stunden-DVD („Ostryepolya“) für Hartgesottene verewigt ist, live aus dem Loft 2009 und beim Kölner Mozart Festival 2010. Und da ist auch das erwähnte Kölner Multiple Joyce Orchestra, mit dem Fields auf „Moersbow/

OZZO“ (2011) mit wiederum eigenen Kompositionen, hier aber exklusiv als Dirigent, dem japanischen Elektronik-Guru Merzbow huldigt.

Und last not least sind da die Fields-Projekte, über denen andere große Namen prangen. So legte Scott 2002 gemeinsam mit Michael Formanek, db, und Michael Zerang, dr, „Mamet“ vor, improvisierte Reaktionen auf Arbeiten des Chicagoer Theaterautors David Mamet. Wenig später erschien die erste von bisher zwei CDs, die sich der musikalischen Auseinandersetzung mit oder der Re-Imagination von Stücken Samuel Becketts widmen. „Beckett“ (2007) und „Samuel“ (2009) werden gespielt von Scott Roller, cello, Matthias Schubert, ts, John Hollenbeck, perc, und Fields, e-g. Geplant sind eine dritte Beckett-CD und die Realisierung eines Beckett-Multimedia-Projekts.

\*\*\*

Der Begriff der re-imagination entstammt einem (letztlich nicht voll realisierten) Tanz- und Video-Projekt („The Bach Project“, 2003) des Videokünstlers Douglas Rosenberg und der Choreographin Li Chiaoping. „Sie wollte, dass ich ihr Musik schreiben sollte. Also schrieb ich ‚Fugu‘. Dann schrieb ich noch was anderes für sie, und dann kam ihr Auftrag, eine der Bachschen Cello-Suiten zu re-imaginieren. Sie hatte ein Projekt, für das sie fünf Avantgarde-Musiker angeheuert hatte, um je eine der Suiten zu ‚re-imaginieren‘, wie sie das nannte. Und sie hatte eine Cellistin, die eine der sechs Suiten original interpretierte. Mein Problem als Komponist war nur, dass Bachs Cello-Suiten perfekt sind. Egal, was du mit ihnen machst: Sie werden schlechter.“

Wo Bach als Quelle Probleme machte, erweist sich elf Jahre später Joseph Haydn als zugänglicher: „Ich glaube, dass dieser Vorgang, etwas sehr Vertrautes zu nehmen und dann zu verändern, immer schwierig ist, weil das Original immer im Bewusstsein haften bleibt. Und mit den Haydnischen ‚Sonnen-Quartetten‘ war das leichter zu machen, weil die mir sehr vertraut waren. Jedenfalls war es beim Haydn leichter, etwas Originales daraus zu machen... Es gibt in Brühl ein Haydn-Festival, und die wollten, dass mein String Feartet etwas von Haydn re-imaginiert, und wir wählten die sechs Sonnen-Quartette, die Haydn als Prototypen all dessen komponiert hatte, was Streichquartette fortan sein sollten. Für die Musik Haydns war es durchaus möglich, etwas von den Originalen bewahren zu können... Ich habe aus jedem Quartett je ein Stück gemacht, macht sechs Stücke. Und ich habe nach Möglichkeiten gesucht, einiges an Originalmaterial zu behalten, es aber so zu verkleiden, dass es modern wird, sich aber nicht anhört, als hätte man Alte und Neue Musik einfach zusammengeschustert. Es ist eine Menge Improvisation drin und Solo-Sections, alles so gemischt, wie ich das normalerweise mache.“ Im Booklet zu den in Kürze erscheinenden Fieldschen Sonnen-Quartetten (CD-Titel: „Haydn“) sagt er: „Als klassischer Gitarrist hatte ich ständig Mühe, nicht den Fokus zu verlieren. Immer wieder fragte ich mich, ob es wirklich nötig ist, noch eine geringfügig abweichende Version dieser Kompositionen zu spielen. Also musste ich Techniken entwickeln, die sehr unterschiedliche Aufführungen der Musik zulassen. In einem typischen Fields-Stück, etwa einem Fieldschen Haydn, können notierte und improvisierte Teile frei vermischt, Loops ausgedehnt und verkürzt und notierte Teile unabhängig voneinander gespielt werden. Die Musiker können per Handzeichen Einsätze geben, um von einem Abschnitt zum anderen zu wechseln, Dynamiken und Tempi verändern, um ein Solo kampflos oder die momentane Struktur der Komposition modifizieren. Trotz dieser Variablen sind meine ‚Kompositionsbausteine‘ festgeschrieben, und viele Passagen sind von traditionellen Werken nicht zu unterscheiden. Auch wenn die jeweiligen Aufführungen verschieden klingen, entstammen sie doch der gleichen Komposition.“

\*\*\*

„Ein großer Teil meiner Arbeit besteht in der Suche

nach Möglichkeiten, die Improvisationen und das geschriebene Material wirklich in ganz unterschiedlicher Weise miteinander zu vermischen. Und wenn ich beides miteinander vermische, so dass nicht mehr klar wird, wo das Notierte aufhört und das Improvisierte anfängt, sondern ineinanderfließt, dann, glaube ich, gibt der Hörer nach gewisser Zeit auf, herausfinden zu wollen, was nun improvisiert ist oder nicht, so dass er, was er hört, [endlich] als Musik erleben kann... Du spielst nicht mehr ‚Donna Lee‘, erst das Thema, dann das Solo über die Changes - es ist tatsächlich eine völlig andere Sache.“

Vereinfachend gesagt sind es zwei Faktoren, die die Fieldsche Kompositions- und Spielweise zumindest ansatzweise verständlich machen: das Dembski-System und das modulare Komponieren. Der Komponist Stephen Dembski, ein Schüler des Mathematikers und Komponisten Milton Babbitt, „der das Zwölfton-System bis ans Ende des Machbaren getrieben hat“ (SF), zog die Konsequenz und fand eine Möglichkeit der Vereinfachung des seriellen Schreibens in seinen „circles“ [Zyklen], in denen die Interaktion zweier chromatischer Zwölftonreihen zur Erzeugung eng miteinander verbundener atonaler Skalen in vorzugsweise größeren Besetzungen genutzt wird. Noch für „OZZO“ wendet Fields Dembskis System an, aber ansonsten nicht mehr – wie zehn Jahre lang – ausschließlich.

Der zweite Faktor ist das modulare Schreiben, wie er es 1996 in „48 Motives“ und, für größere Besetzung, 2001 in „96 Gestures“ und dann auch in „OZZO“ realisiert hat. „Der Kern der Methode ist der, dass die Komposition aus einer Gruppe von Modulen besteht, deren Beziehungen zueinander berechenbar variieren. Bei der Aufführung wählt und schichtet ein improvisierender Dirigent spontan Module in beliebiger Anordnung. Der Dirigent benutzt dafür das Fingeralphabet ebenso wie traditionelle Dirigiergesten, um Module ebenso auszuwählen (pro Aufführung werden nie alle gespielt, und sie können beliebig wiederholt und kombiniert werden) wie Instrumentierung, Dynamik, Tempi und andere musikalische Attribute. Außerdem kann der Dirigent die Spieler anweisen, über die Themen der Module, Tonhöhen und rhythmische Strukturen zu improvisieren. Das Ergebnis ist eine Komposition, die von Aufführung zu Aufführung radikal anders ausfällt und trotzdem immer die gleiche bleibt... In solchen Stücken weiß keiner der Spieler, ob, wann und womit er an die Reihe kommt.“ Kurzum: „Die Musiker sind ins Gesamtgeschehen auf völlig andere Weise eingebunden.“

Eingebunden. Auf völlig andere Weise. Das ist, wahrlich, auch Scott Fields selbst. Die „Haydn“-CD mit dem Feartet war Ende März abgemischt. Im April war das Feartet mit dem neuen Bratschisten mit neuen Fields-Kompositionen im Studio. Im Mai gibt es wohl Aufnahmen für eine weitere CD mit dem akustischen Ensemble und Scott an der klassischen Gitarre. Und im Juli wird er in New York mit Geistesbruder Elliott Sharp die dritte Duo-CD aufnehmen.

Für die, sagt Scott, muss er noch fleißig schreiben, „diesmal nicht ganz so schwierige, eher leichtere Sachen.“

Alexander Schmitz

Foto: Scott Fields mit Jeffrey Lependorf: Carl Ludwig Hübsch

CD-Tipps für Scott-Fields-Einsteiger:

Dénouement (mit Hamid Drake, Michael Zerang, Jeff Parker, Jason Roebke, Hans Sturm), Clean Feed, 1999  
Scott Fields/Stephan Rath „What We Talk, Neos, 2007/2010

Scott Fields Ensemble „Fugu“, Clean Feed, 2010  
Scott Fields Multiple Joyce Ensemble „Moersbow/OZZO“, Clean Feed, 2011  
Scott Fields & Matthias Schubert „Minaret Minuets“, Clean Feed, 2011  
Scott Fields/Jeffrey Lependorf „Everything Is In The Instructions“, Ayler, 2013