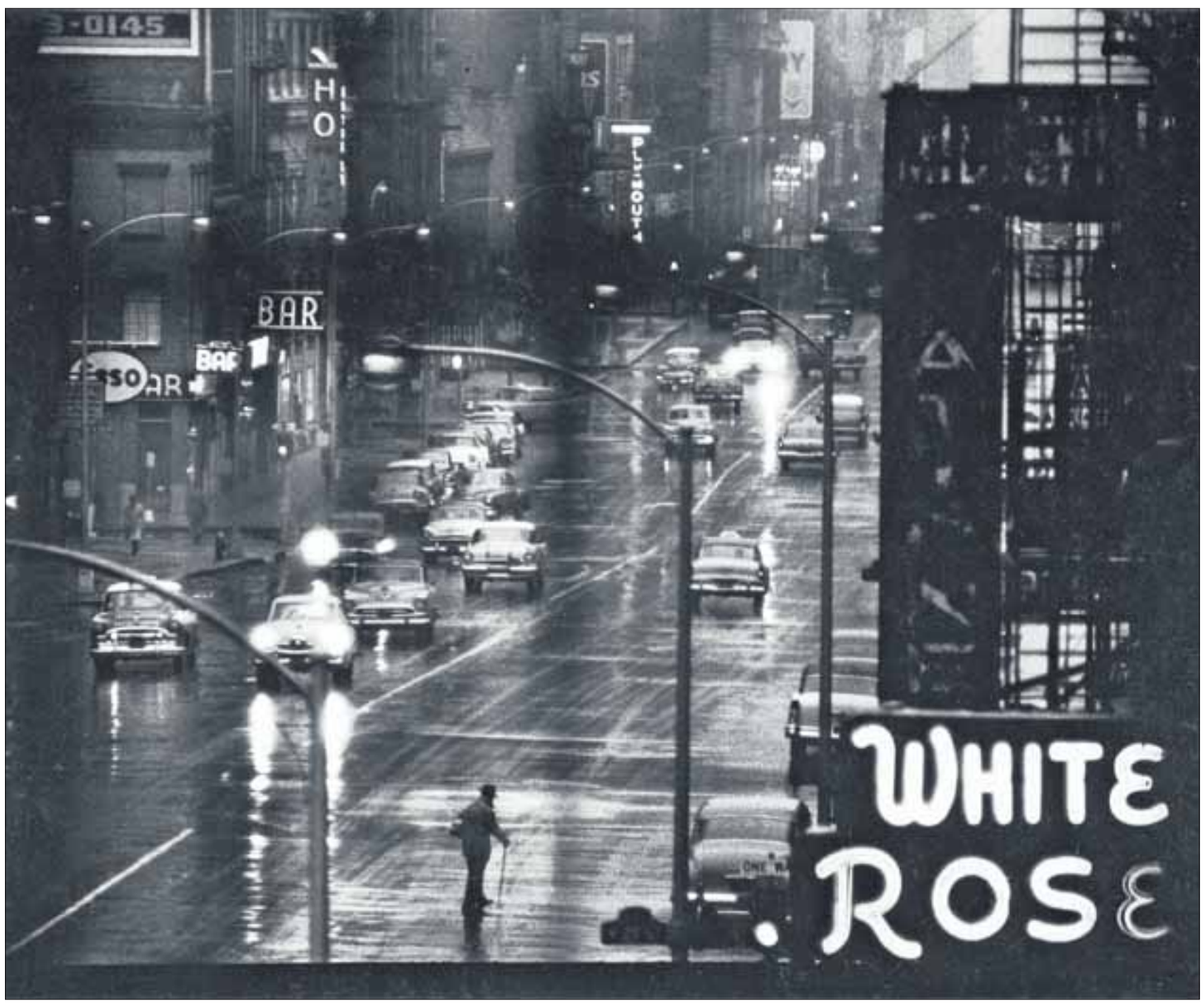

W. Eugene Smiths Blick auf die 6. Avenue von Manhattan. Acht Jahre verbrachte der Fotograf in seinem Loft, fotografierte die Jazzmusiker, die dort spielten, oder auch nur Passanten auf der Straße.
Fotos (3): Courtesy of the W. Eugene Smith Archive at the Center for Creative Photography, The University of Arizona. © The Heirs of W. Eugene Smith.

Das manische Auge

Die ehrgeizigste Feldstudie, seit es Jazz gibt: Der Fotograf W. Eugene Smith verbrachte acht Jahre in einem Loft, in dem Jazzmusiker probten

Es sollte einer der grandiosesten Momente des Scheiterns und der Krise sein, die jemals dokumentiert wurden – weil er mehr über seine und unsere Zeit, über den Jazz und die Kunst sagt als so manches Meisterwerk. W. Eugene Smith ist 38 Jahre alt und der bedeutendste Fotograf seiner Generation, als er Frau, Kinder, ein Haus im idyllischen Vorort Croton on Hudson und einen hochbezahlten Posten bei der Zeitschrift *Life* verlässt, um in ein abbruchreifes Loft an der 6. Avenue in New York zu ziehen. Von 1957 bis 1965 verbringt der hagere Mann mit dem verfinsterten Blick den Großteil seiner Zeit in dem fünfstöckigen Gebäude mit der Adresse 821 Sixth Avenue. Und trotzdem fotografiert er in diesen Jahren so viel wie nie zuvor. 1447 Rollen Film belichtet er, rund 40 000 Einzelaufnahmen. Fast alle Bilder macht er in den dämmrigen Räumen der ehemaligen Fabriketa-

> Erst kamen Dealer, Zuhälter und Jazzfans ins Loft – dann Prominente wie Norman Mailer

gen, in dem schmalen Treppenhaus mit seinen steilen Holzstiegen oder aus einem zersplitterten Fenster, von dem er auf die 6. Avenue und die 28. Straße hinausblicken kann. Und obwohl er sich in seiner Krise aus dem Leben und der Welt weitgehend zurückzieht, leben auch die manischen Aufnahmen seiner neuen, beengten Welt und die spontane Street Photography aus dem Fenster von jenem genialischen Blick, mit dem er den Lauf der Welt auf einen Augenblick verdichtet.

Doch Smith fotografiert nicht nur. Schon bald, nachdem er sein staubiges Loft mit den provisorischen Rigipswänden bezogen hat, beginnt Smith, das gesamte Gebäude zu verwanzen. Von der Eingangstür bis in den fünften Stock hinauf legt er seine Kabel für die Mikrofone und Bandmaschinen. Und mit der gleichen manischen Energie, mit der er seine Fotografie betreibt, beginnt er seine Umgebung auf Band aufzunehmen. Straßenlärm, Radio- und Fernsehsendungen, Schritte, vor allem aber die Gespräche und Musik all der Nachbarn, Mitbewohner und Besucher, die zu jeder Tages- und Nachtzeit das Gebäude bevölkern.

Ein „ganz besonderes Stück Amerikana“ nennt Smith die Loftszene, denn diese Nachbarn, Mitbewohner und Besucher sind die Jazzmusiker, Künstler und die Randfiguren der New Yorker Boheme, die Dealer, Schnorrer und Jazzfans, die Junkies, Zuhälter und Huren, die den Aufbruch New Yorks zur Kulturhauptstadt des späten 20. Jahrhunderts begleiten. Bald gesellen sich Prominente dazu, Norman Mailer, Salvador Dalí, Henri Cartier-Bresson.

Es sind aber vor allem die Musiker, um die sich hier alles dreht. In den Lofts stehen Klaviere und Schlagzeuge. Im vierten Stock lebt der Musiker und Arrangeur Hall Overton. Weil es nur wenige Probenräume gibt, die keine Stundenmiete verlangen, und nur wenige Privatwohnungen, in denen Klavier und Schlagzeug stehen, wird das Gebäude 821 Sixth Avenue schon bald eines der wichtigsten Hangouts der Jazz-Welt. Zu den Musikern, die hier herumhängen, gehören Thelonious Monk, Charles Mingus, Miles Davis, Roland Kirk, Zoot Sims, Albert Ayler und Ornette Coleman.

1740 Tonbänder mit rund 4000 Stunden Aufnahmen fand Sam Stephenson, Dozent für Documentary Studies an der Duke University, 1998 rein zufällig im Nachlass von Eugene Smith im Archiv der University of Arizona. Zwölf Jahre lang hat er Filme und Bänder ausgewertet. Noch muss er mit seinen Mitarbeitern gut ein Drittel der Aufnahmen abhören und Tausende von Bildern sichten. Die ersten Ergebnisse wurden nun veröffentlicht – in einem Buch, einer Ausstellung, in Radiosendungen und im Internet. Eines kann man jetzt schon sagen – das „Jazz Loft Project“ ist das ehrgeizigste Forschungsprojekt zum Thema Modern Jazz, das je unternommen wurde.

Der wahre Wert dieses Fundus, sagt Stephenson, sei die oft schlechte Musik auf den Bändern. Und beiläufige Momente wie die Nacht im März 1960, als Smith mit dem Saxophonisten Zoot Sims, dem Pianisten Bill Potts und dem Schlagzeuger Ronnie Free herumhängt. Potts klimpert auf dem Klavier herum.

Sims: „Du steht wohl auf diese ganzen verdammten Kabel und Mikros, Mann?“
Potts: „Ich find’s gut. Ich mag die Bude, Mann. Ich will auch so eine Bude.“
Sims: „Dann lass uns einziehen . . .“
Smith (stößt einen Protestschrei aus): „Arrrrghhhhh!“
Free: „Ich zieh’ wahrscheinlich bald aus.“
Sims: „Du ziehst bald aus? (zu Smith:) War der die ganze Zeit hier, Mann?“
Smith: „Seit ich den Fehler gemacht habe, ihn für ein paar Stunden einzuladen.“
Potts: „Und dann ist er gleich ein paar Jahre geblieben, huh?“
Free: „Verdammt, ich hab’ halt keine Uhr.“
(Gelächter)

Für die Wissenschaft sind solche banalen Momente historische Funde, sagt Stephenson. „Bisher wurde die Geschichte des Jazz vor allem im Blick auf großartige Momente und Leistungen erzählt“, sagt er. „Aber für jeden dieser genialen Momente gab es Tausende, wahrscheinlich Millionen Momente, in denen schlechte, mittelmäßige, uninspirierte Musik gemacht wurde. Nehmen Sie John Coltranes ‚A Love Supreme‘ – das sind 33 Minuten brillanter Musik. Aber wieviel Zeit verbrachte Coltrane damit, herumzududeln, um diesen Punkt zu erreichen? Ungleich viel mehr, und doch bezieht sich die Geschichtsschreibung ausschließlich auf diese 33 Minuten. Smiths Aufnahmen und Bänder geben uns nun eine Ahnung von einer Subkultur, von der Welt abseits der Bühnen und Clubs, dem nächtlichen Leben der Musiker und Künstler, die uns bisher verschlossen blieben. Ganz authentisch, denn die meisten Musiker wussten nicht, dass sie aufgenommen wurden.“

Der Jazz hatte zu diesem Zeitpunkt seine Richtung verloren. „Charlie Parker lastete wie ein Schatten über uns“, sagt einer der Musiker auf den Bändern. „Parker hatte alles gesagt, was zu sagen war, so schien es uns.“ In den Lofts aber formiert sich ein neuer Aufbruch. Ornette Coleman verbringt ganze Tage allein am Klavier. Der Pianist Thelonious Monk probt mit seiner ersten Big Band, die Smiths Nachbar Hall Overton für ein Konzert in der Town Hall 1959 für ihn arrangiert. Was da zwischen den dissonanten Akkorden Monks und den eleganten Linien der Bläsersätze entsteht, ist eine Musik, die sich von der rebellischen Virtuosität des Be Bop befreit und ein neues Musikverständnis schafft.

Monk: „Niemand soll hier vom Blatt spielen. Nimm einen Takt und lass sie dran arbeiten.“
Overton: „Das wird hart, Mann.“
Monk: „Es ist immer ganz gut, den Typen das zu sagen. Dann kriegen sie’s schon hin.“

Um das ganze Ausmaß des Jazz Loft Projects zu verstehen, muss man die Vorgeschichte erzählen. W. Eugene Smith war nicht bloß ein legendär brillanter Fotograf. In den USA hatte er Kulturgeschichte geschrieben. Im Zweiten Weltkrieg brachte er mit seinen Bildern von der pazifischen Front den Amerikanern den Krieg so nahe wie noch kein Fotograf zuvor. Die Aufnahmen von Soldaten im Kampf, von den Toten, den Explosionen und den leeren Blicken der Kämpfer hatten eine neue Qualität, die den Weg für die Fotojournalisten im Vietnamkrieg ebnete.

Ein wichtiger Teil dieser Qualität war Smiths selbstzerstörerischer Ehrgeiz, für ein gutes Foto sein Leben zu riskieren. So wie bei der Schlacht um Okinawa, als er am 23. Mai 1945 von einem Granatsplitter in den Kopf getroffen wurde, der seine beiden Wangen und seine Zunge durchstieß und eine ganze Reihe Zähne ausschlug. Im Lazarett sagte er damals: „Ich habe vergessen, mich zu ducken, aber ich habe eine wunderbare Aufnahme von denen gemacht, die das nicht vergaßen. Da hat sich meine Regel, immer dann stehenzubleiben, wenn sich die anderen ducken, wohl gerächt.“

Zurück aus dem Krieg entwickelt Smith dann eine neue Form des Foto-Essays, fotografiert für *Life* legendäre Strecken über einen Landarzt, eine Hebamme sowie den Arzt und Philosophen Albert Schweitzer. Es ist der Auftrag für einen Essay über die Industriestadt Pittsburgh, die in Smith eine tiefe Lebenskrise auslöste. Was 1955 als dreiwöchiger Job beginnt, endet nach zwei Jahren und rund 20 000 Aufnahmen in einer tiefen Depression. „Smith hatte ungefähr 2000 Bilder, von denen er glaubte, dass sie unbedingt veröffentlicht werden müssten“, sagt Stephenson, der auch ein Buch über Smiths Pittsburgh-Projekt geschrieben hat. „Er wollte ein Werk schaffen, das gleichbedeutend mit den Symphonien von Beethoven oder Bartók sein sollte. An diesem Ehrgeiz musste er scheitern.“ Damals befand sich die Medienlandschaft zudem im Umbruch: „Das Fernsehen veränderte die Zeitschriften und die Fotografie. Die Bildredakteure der großen Magazine wollten keine meditativen Schwarzweiß-Essays mehr. Sie suchten nach farbigen Blickfängen, nach plakativen Einzelbildern.“

Im Untergrund der Jazzwelt findet Smith ein Refugium, in dem sein unstillbarer Ehrgeiz hinter einem Schleier aus Alkohol, Amphetaminen und manischem Arbeitseifer ungehemmt flottieren kann. Das Fluidum der Musik und des Lebens in diesem Untergrund gibt ihm die Freiheit, sich treiben zu lassen. Tagelang sitzt er an seinem Fenster und fotografiert das Geschehen auf der Straße unter ihm. Dann macht er wieder willkürliche Tonbandaufnahmen. Aus wissenschaftlicher Sicht ist das nicht unbedingt schlüssig: „Wir wissen immer noch nicht, nach welchen Kriterien Smith seine Bilder und Tonbandaufnahmen machte“, sagt Stephenson. „Wir wissen, dass er nie ausging, nicht in Jazzclubs, nicht zum Essen, nur manchmal ins Theater. Er hatte ja nicht viel Geld, und was er hatte, gab er für Alkohol, Drogen und seine Ausrüs-

> Im Untergrund konnte Smith seinen Ehrgeiz hinter einem Schleier aus Alkohol ausleben

tung aus. Er hat ja andauernd seine Kameras und Tonbandgeräte auf den neusten Stand gebracht.“

Leicht war die Arbeit nicht für Stephenson und seine Mitarbeiter. „Wir wissen ja meist gar nicht, wer da redet“, erzählt er. Smith hat die Bänder oft nur flüchtig oder gar nicht beschriftet.„Jetzt, nach Jahren, erkennen wir Stimmen wieder. Aber es war schon sehr mühsam.“

Doch dann stoßen sie auf Momente wie jene Nacht im Januar 1964, die auch ohne Namen Einblick in die Subkultur ihrer Tage gibt. Ein paar nicht identifizierbare Musiker und eine Frau nehmen Peyote, rauchen Pot und reden über Miles Davis’ Album „Côte Blues“.

„Jeder Solist hat sein eigenes Tempo.“
(Mann pfeift anerkennend) „Wow, die haben wirklich was Neues ausprobiert.“
„Oh, das ist die freieste Musik, die ich je gehört habe.“
(Die Gruppe blickt auf die Straße hinunter) „Weißt du, an was mich das erinnert? Als sei ich ein Arzt oder so und würde in ein Aquarium schauen und wir studieren diese Leute . . . wie Mäuse. Oder sie sind einfach wie wir. Bastarde. Die sind nicht so hip wie wir. Die haben keine Chance. Die machen sich mit Corned Beef und so Dreck fertig. Die wissen nichts.“
„Hey, wir sollten Pot besorge. Ich liebe einfach alles gerade. Das ist wunderbar.“ ANDRIAN KREYE

THE JAZZ LOFT PROJECT, *Alfred A. Knopf, New York, 2009. 288 Seiten, 25,95 Euro. Die Ausstellung ist bis zum 22. Mai in der New York Public Library for the Performing Arts zu sehen (40 Lincoln Plaza, New York, Info: nypl.org/locations/lpa). Ausschnitte aus den Bändern und die begleitenden Radiosendungen finden sich im Internet unter: beta.wnyc.org/shows/jazz-loft/*

Geschichte wird geprobt: Pianist Thelonious Monk und seine Band bereiten sich auf das historische Town-Hall-Konzert im Februar 1959 vor. An der Tür lehnt Smiths Nachbar, der Arrangeur Hall Overton.

HEUTE

FEUILLETON
Abrissunternehmen Moderne
Prominente Bauten stehen vor ihrer Zerstörung – trotz Denkmalschutz Seite 13

FILM
Wandern im Nebelmeer
Peter Jackson verfilmt Alice Sebolds „In meinem Himmel“ Seite 12

LITERATUR
Tschechische Lokomotive
Jean Echenoz’ Roman über die Sport-Legende Emil Zátopek Seite 14

MEDIEN
Mit tausend Beinen
Die Schauspielerin Isabella Rossellini besucht Jean-Luc Godard Seite 15

WISSEN
Glück fürs Herz
Wer optimistisch und zufrieden ist, bekommt seltener Infarkte Seite 16

www.sueddeutsche.de/kultur

Leiden am Urheberrecht

Warum eine Popsängerin nicht „Jesus Christ Superstar“ singen darf

Die kanadische Elektroclash-Ikone Merrill Beth Nisker, bekannt als „Peaches“, provoziert mit einem outriert-sexuellen Selbstbewusstsein. Am Berliner Hebbel-Theater wollte sie ein Elektro-Rap-Recital mit der gestrafften Version von Andrew Lloyd Webbers Erfolgsmusical „Jesus Christ Superstar“ auf die Bühne bringen. Webbers deutsche Urheberrechtsvertreter haben dies nun – laut *Guardian* schon im Vorfeld – verhindert. Peaches, die sich als Musikerin wie als Performance-Künstlerin versteht, äußerte sich auf Twitter maßlos enttäuscht darüber: „Die Rechteinhaber sagen, das Projekt sei für sie in der konzipierten unkonventionellen Form ohne Interesse.“

Peaches steht damit unfreiwillig in der Tradition einer jüngeren Urheberrechtsproblematik, die vor allem von sehr gut verdienenden Rechte-Erben ausgelöst wurde. Bereits im Februar 1966 verschickte Dr. Franz „Bubi“ Strauss, der Sohn von Richard Strauss, ein Schreiben an Regisseure und Intendanten, in dem er auf den neuen Paragraph 14 des Urheberrechts hinwies: „Der Urheber hat das Recht, eine Entstellung oder eine andere Beeinträchtigung seines Werkes zu verbieten, die geeignet ist, seine berechtigten geistigen oder persönlichen Interessen am Werk zu gefährden.“ Franz Strauss hatte sich über Wieland Wagners „Salome“-Inszenierung in der Wiener Staatsoper echauffiert: „Das geht doch net, dass man die Salome wie eine Sau absticht!“ Und so ließ Strauss vom Mainzer Musikverlag B. Schott’s Söhne ein Rundschreiben verschicken mit dem Inhalt, er wolle in Zukunft „die jeweilige Aufführungsgenehmigung bei Inszenierungen durch Gastregisseure von seiner Zustimmung zu dem in Aussicht genommenen Regisseur abhängig machen“.

Auch den Regisseur Peter Mussbach traf der Bannstrahl der Strauss-Erben. Sie untersagten dem Ulmer Theater, ihn für eine Salome-Inszenierung zu engagieren. Zuvor allerdings hatte sich Mussbach mit seiner Lesart von Wagners „Götterdämmerung“ gerichtlich durchgesetzt und eine Stärkung des Urheberrechts für Regie bewirkt. Kurioserweise hat er in der Eigenschaft als Librettist später selber die Berliner Uraufführung von Ruzickas Hölderlin-Oper untersagen lassen wollen – was ihm nicht gelang. Vielleicht wäre es der Kunst zuträglich, die Urheberrechtsfrist von 70 Jahren zu verkürzen . . . HELMUT MAURÓ

Zweite Reihe

Vier Kandidaten für die Spar- und Generalintendanz in Bremen

Es ist eine kurze Liste ohne Glanz und große Namen, auf die sich die Findungskommission für die neue Generalintendanz in Bremen geeinigt hat: Res Bosshart, der zuletzt am Theater Meiningen als Intendant gescheitert war und jetzt eine Kulturberatungs-Agentur in Berlin leitet; Cornelia Preissinger, künstlerische Betriebsdirektorin der Oper Hannover; Michael Heicks, Intendant in Bielefeld; und Michael Börgerding, langjähriger Chefdramaturg am Thalia Theater Hamburg und aktuell Leiter der dortigen Theaterakademie. Einer dieser vier soll die unrühmliche Ära des zum Ende dieser Saison vorzeitig ausscheidenden Intendanten Hans-Joachim Frey vergessen machen, der dem Haus einen Schuldenberg hinterlässt. Dass auf der Shortlist renommierte Namen fehlen, hat sicherlich mit der kargen finanziellen Ausstattung des Vier-Sparten-Hauses zu tun. Mit einem Etat von 24 Millionen Euro für Oper, Schauspiel, Tanz und Jugendtheater gehört das einst berühmte Haus kaum mehr zur zweiten Liga. Entsprechend finden sich nur Kandidaten aus der zweiten Reihe. Die größten Chancen hat vermutlich Michael Börgerding, der in Bremen lebt und seine Kontakte aus der Ära Ulrich Khuons in Hamburg mitbrächte; aber er hat keine Opernerfahrung. Antreten kann der neue Generalintendant frühestens 2011. Bis dahin führen die vier Spartenleiter das Haus gemeinsam. tlb