

WILLIAM CLAXTON

# Jazz Seen

Der soeben im Taschen Verlag erschienene Band »Jazzlife« ist das fotografische Zeugnis einer gemeinsamen Reise von William Claxton und Joachim-Ernst Behrendt durch Amerika – erstmals mit allen Fotos in Originalformat. William Claxton, der Meister der Jazzfotografie, im Interview.



»Joe« Behrendt und William Claxton auf einer Dachterrasse mit Blick über New York. Aufgenommen von Claxtons Frau, Peggy Moffitt.

»HABEN SIE SCHON eine gebundene Version des Buchs gesehen?« fragt William Claxton, als die Jazzzeit ihn kurz nach dem Frühstück in seinem Haus in Los Angeles am Telefon erreicht. Der Band »Jazzlife«, den der Taschen Verlag Anfang November in einer 696-seitigen Luxusversion auf den Markt bringt, ist für den wohl bekanntesten Jazzfotografen der Welt ein persönlicher Triumph. Das Buch ist das fotografische Zeugnis einer Reise, die Claxton gemeinsam mit dem deutschen »Jazz-Papst« Joachim-Ernst Behrendt 1959-1960 durch Amerika führte. Claxton, geboren 1927, war damals schon ein bekannter Jazzfotograf – nicht zuletzt durch seine 1952 aufgenommenen Bilder des jungen Chet Baker und durch seine im selben Jahr begonnene Arbeit für das Label Pacific Jazz, für die er in Folge über Jahre hinweg beinahe alle Plattencovers gestaltete. 1961 kam das Buch »Jazzlife« erstmals auf den Markt. »In dieser alten Version haben sie die Bilder stark beschnitten, und das hat mich wahnsinnig enttäuscht«, erzählt Claxton. »Diesmal sind die Bilder genau so, wie ich sie aufgenommen habe, und es wurden viel mehr Fotos hinzugefügt, sowohl in Farbe als auch in Schwarz-

Weiß. Es ist nun viel mehr ein Buch über Amerika geworden. Jazz ist das zentrale Thema, aber Amerika, wie es 1960 war, bildet den Hintergrund dafür.«

*jazzzeit: Als Sie sich zu den Arbeiten für »Jazz Life« aufmachten, lag natürlich der Schwerpunkt darauf, Jazz zu fotografieren. Aber wie schmal oder wie breit war dieser Fokus?*

William Claxton: Ich arbeitete mit Joachim Behrendt, und er war sehr offen für jede Musik, die möglicherweise einen Einfluss auf Jazz haben konnte. Wir suchten nach den Wurzeln des Jazz, also besuchten wir Musiker an den entlegensten Orten – in Gefängnissen, in weißen und schwarzen Kirchen, denn dort fand man wirklich die afrikanischen Elemente in der Musik, die spanischen und europäischen Einflüsse und die original amerikanischen Sounds. In den verschiedensten Städten gab es deutsche oder französische Viertel, in denen Pioniere wohnten, die ihr musikalisches Erbe aus Europa mitgebracht und es zu den Urformen des Jazz gemischt hatten. Wir fotografierten auch all diese Leute – es waren keine Jazzmusiker im klassischen Sinn, aber sie spielten ihre alte Musik in einem modernen Stil.

*Welche Rolle spielt die Fotografie für Sie, die Epochen und Bewegungen der Jazzgeschichte für die Nachwelt zu erhalten?*

Fotografie ist das Medium, das Momente einfängt. Ich habe immer versucht, großartige musikalische Momente so gut wie möglich zu erhalten, sowohl in Farbe als auch in Schwarzweiß. Ich hatte immer ein Gefühl für Geschichte, seit ich ein kleiner Junge war und zu fotografieren begann. Ich wusste, dass ich immer, wenn ich den Auslöser drückte, einen Moment einfing, der sich niemals wiederholen würde. Ich bemerkte die Wichtigkeit jeder einzelnen Aufnahme, die ich machte. Ich fotografierte etwa die Marching Bands in New Orleans bei einem Trauermarsch, diese alten Musiker, die teilweise seit den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts gespielt hatten. Und ich wusste, dass es vielleicht das letzte Mal sein könnte, dass diese Leute spielen würden. Ich wusste, dass das wirklich ein wichtiger Teil der Geschichte war, die ich da festhielt. Dieses Gefühl war sehr aufregend für mich.



Trauerzug in New Orleans  
Foto: William Claxton, aus »Jazzlife«

*Die Tragödie in New Orleans muss bei Ihnen viele Erinnerungen wachgerufen haben.*

Absolut. Ich hatte so viel Glück, eine Periode in ihren höchsten Momenten festhalten zu können, mit ihren Feiern und musikalischen Festen. Die ganze Tragödie führte uns vor Augen, wie kurzlebig und verwundbar wir alle sind. Diese Periode damals wird nicht wirklich wiederholt werden.

*Trägt Fotografie auch zu einem Mythos über Jazz bei?*

Ich glaube nicht so sehr an einen Mythos. Fotografie nimmt das, was musikalisch passiert, auf, und verstärkt es. Sie fügt der Musik eine zusätzliche Dimension hinzu. Denn du kannst die Fotos anschauen und die Musik dazu in deinem Kopf hören. Fotografie macht die Musik scheinbar besser.

*Fallen gute Fotos immer mit guter Musik zusammen?*

Nicht immer. Manche Fotografen schaffen es nicht, den Moment einzufangen, und das Bild hat sozusagen den Punkt der Musik verfehlt. Es ist eine sehr sensible Sache, wenn man versucht, die Musik und das fotografische Bild in Einklang zu bringen. Einen Trompeter beim Trompetenspielen abzulichten, ist eine ziemlich einfache Übersetzung. Aber um das ganze Joie de Vivre, das Glücksgefühl und die Soulfulness ins Bild zu bekommen, muss man Jazz eine lange Zeit studieren. Und man muss ihn visuell studieren, so lange, bis das Visuelle fast so wichtig wird wie die Musik.

*Nach welchen Elementen suchen Sie in einem Bild?*

Bevor ich irgend etwas fotografiere, ob es nun eine Person, ein Ort oder ein Ereignis ist, versuche ich immer, mein Motiv so lang wie möglich zu beobachten, bevor ich überhaupt die Kamera zur Hand nehme. Wenn ich Musiker so betrachte, schaue ich, wie sie stehen, wie das Licht sie trifft, wie ihre Körpersprache ist, was die Besonderheiten jedes Bandmit-



Philly Joe Jones (links) und Larence Marable, Falcon Lair, Beverly Hills.  
Foto: William Claxton, aus »Jazzlife«

glieds sind. Wenn ich mit dieser Beobachtung fertig bin, sind sie schon daran gewöhnt, dass ich mich sehr nahe bei ihnen aufhalte. In ihren Augen bin ich fast nicht mehr existent – sie lernen mich kennen, und ich versuche zu erreichen, dass sie mich mögen und dass sie mich nicht als Eindringling wahrnehmen. Das ist meine Technik, um der Musik sehr nahe zu kommen.

*Schreiben Sie gewissen Dingen – etwa einem Tenorsaxofon oder einer Trompete – besondere Bedeutung zu?*

Ich bin mir der Schönheit der Instrumente sehr bewusst. Es geht um das Design und darum, wie jeder Musiker sein Instrument hält. Jeder Tenorsaxofonist hält sein Instrument anders, um seinen eigenen Sound zu bekommen, jeder Trompeter ebenso. Das gibt mir eine große Bandbreite an körperlichen Aspekten, die ich in einem Foto festhalten kann. Wenn man den Ausdruck der Musiker einfangen kann – die Art, wie ihre Körper stehen, wie sie das Licht aufnehmen – und wenn es dazu noch gelingt, das Umfeld abzubilden, dann kann man den Geist der Musik selbst erfassen. Es ist die Kombination all dieser Elemente, die in einem Bild zusammen kommen.

*Muss Jazzfotografie immer spontan sein?*

Nein, ich glaube nicht, dass Fotografie überhaupt so spontan ist. Zuerst geht man sehr selbstbewusst und mit einem sehr detaillierten Plan an die Sache heran – zumindest ich tue das, ich denke sehr genau darüber nach, was ich fotografieren werde. Oft will ich zuerst das Umfeld erfassen, die Leute, die herumstehen, die Architektur, und mich erst dann auf die eigentlichen Musiker konzentrieren. So plane ich es – aber oft funktioniert das nicht so. Manchmal bekam ich einen Auftrag, und sie sagten mir: Du hast zehn Minuten mit Dizzy Gillespie, hol so viel raus wie du kannst, denn wir wollen es auf einem Plattencover

verwenden. Dann ging ich zu Dizzy hin, stellte mich vor, sagte, was ich machen will, zeigte ihm meine Kamera, redete ein wenig über das Gerät, sagte ihm, dass ich ihm manchmal sehr nahe kommen würde. Wenn Künstler das erwarten, kümmern sie sich nicht darum. Ich habe sehr gute Erfahrungen damit gemacht, wenn ich ihnen genau sage, welche Bilder ich haben möchte, und dass ich ihnen dazu recht nahe kommen muss. Der Schlüssel ist, Vertrauen zu gewinnen, ihnen zu versichern, dass ich keine schlechten, peinlichen Fotos machen werde.

*Viele Fotografen sind stolz darauf, Berühmtheiten fotografiert zu haben. Spielte der Reiz der Prominenz für Sie jemals eine Rolle?*

Nein. Ich wollte diese Personen einfangen, egal, wer sie waren, ob ich sie mochte oder nicht. Es war ein Job, zu sehen, wie gut ich das konnte. Oft fotografierte ich Straßenmusiker oder unbekannte junge Jazzler umsonst oder für mein eigenes Vergnügen – ich wollte einfach nur gute Bilder, ich mochte einfach, wie sie aussahen. Manchmal riefen sie mich auch an und sagten: Ich habe kein Geld, aber so bald ich meinen Plattenvertrag habe, bezahle ich dich. Dann fotografierte ich sie oft umsonst. Ich wollte sie unterstützen und ihrer Karriere helfen – und ganz eigennützig wollte ich ein gutes Foto eines Jazzmusikers haben. Und immer wieder ist es passiert, dass mich jemand ein paar Jahre später anrief und sagte: Ich hab's geschafft, ich habe eine Hitplatte, ich will, dass du mein Albumcover fotografierst, die Plattenfirma zahlt dir gutes Geld. Das ist auch ein gutes Gefühl, wenn man sieht: Mein Interesse an der Person wirft auch eine Dividende ab.

*Als Sie 1960 durch Amerika reisten, war Jazz oft eine Musik der Hipster und der Outsider. Hat Sie dieser Vibe, dieses Zusammengehörigkeitsgefühl, das Rebellen-tum gereizt?*

Ja. Ich habe immer die Umgangssprache der Musiker, der Jazzmusiker im Besonderen, gemocht. Es gab jede Menge Abkürzungen, Insider-Ausdrücke – und Bebop hat dieses Vokabular noch erweitert. Dizzy Gillespie und Charlie Parker gingen sehr einfallsreich mit Worten und Sätzen um – vom musikalischen Vokabular einmal ganz abgesehen. Ich genoss diese Kameraderie, die »hippe« Atmosphäre und den Bebop-Speak.

*Gibt es ein visuelles Gegenstück zum »Bebop-Speak«?*

Ich glaube nicht. Es gab eine kurze Zeit, da kleideten sich besonders die Musiker in Los Angeles in die so genannten »Zoot Suits«. Da sah man primär einen mexikanischen und spanischen Einfluss – in großen, weißen, gekürzten Anzügen und weit fallenden Mänteln und Hüten. Aber das war eine sehr kurze Modeerscheinung und nicht viele Jazzmusiker folgten ihr.

*Es gibt ein Bild, auf dem Sie den Gitarristen Jim Hall zeigen, während im Hintergrund der Künstler John Altoon beim Malen zu sehen ist. Inwiefern glauben Sie, dass Jazz sich parallel mit anderen Kunstformen entwickelte?*

Ich hatte früh die Idee, bildende Künstler mit Jazzmusikern ins Bild zu bringen, wohl, weil ich neue Bildideen für Plattencovers brauchte. Ich bekam so viele Aufträge für Covers, dass mir die Ideen ausgingen. Dann kam mir der Gedanke, dass es eine Parallele zwischen moderner Kunst und Jazz gibt. Also holte ich einen Maler oder Bildhauer und ließ ihn zur Musik des Jazzers arbeiten. Als Jim Hall da war, sagte ich ihm, er solle spielen und improvisieren – und John Altoon sollte mit Leinwand und Farbe auf Basis dessen, was er hört, ebenfalls improvisieren. Es war eine großartige Übung, rief viel Aufmerksamkeit hervor, und es ergab tolle Albumcovers. Manchmal beauftragte ich einen Künstler, ein Plattencover zu malen – wenn sie keine Gelegenheit hatten, den Jazzmusiker zu treffen, schickte ich ihnen ein Vorab-Exemplar der Platte und sagte ihnen, dass sie diese immer und immer wieder hören sollten, während sie malten oder bildhauerten. Sie entwickelten so ihre Idee, wie der Musiker aussah. Es war ein interessantes Experiment.

*Ich habe den Eindruck, dass Sie mit dieser Gegenüberstellungen verschiedener Kunstformen auch einen gewissen Zeitgeist einfingen – auch wenn Sie z.B. nur die Architektur hernahten, die schon da war.*

Ich bin diesbezüglich eher ein Pragmatiker – wenn die Architektur oder die Räume interessant aussehen, gibt sie der Musik oder der Darbietung, die ich fotografierte, zusätzliche Kraft. Ich denke, dass beide durch die Kombination zu einem Ganzen werden, sie treten in Beziehung zueinander. Es ist aber nicht so, dass sich die Architektur aus der Musik entwickelt oder dergleichen.

*Gibt es Architektur oder bestimmte Kunstformen, die für Sie den Geist des Jazz »atmen«?*

Nein, ich glaube nicht. Ich glaube, Jazz war sehr unabhängig von Architektur und diesen Dingen. Wenn man als Historiker Jahre später das Gesamtbild betrachtet, kann man vielleicht Vergleiche zwischen allen Kunstformen ziehen. Aber das braucht normalerweise viele Jahre der Distanz, bevor man sehen kann, was was beeinflusst hat. Wir denken zum Beispiel, dass Jazz starken Einfluss auf den deutschen Expressionismus hatte, und Matisse sagte, dass seine Bilder stark vom Jazz beeinflusst waren. Picasso sagte dasselbe. Ich glaube aber auch, dass das, was die Künstler sagen, sich nicht unbedingt in ihrer Arbeit zeigt. Aber es ist eher die Aufgabe eines Historikers, das herauszufinden.

Tom Archia (tenor saxophone).  
Foto: William Claxton,  
aus »Jazzlife«





Mrs. Donald Byrd on  
48th Street, New York City.  
Foto: William Claxton,  
aus »Jazzlife«

*Sie haben auch viele Farbfotos gemacht, trotzdem ist die klassische Jazzfotografie schwarzweiß. Warum ist das so?*

Ich ziehe Schwarz-Weiß bei der meisten Fotografie vor, nicht bei jeder, aber besonders beim Jazz. Denn Schwarzweißfotografie ist abstrakter. Und dadurch vereinfacht sie das Bild, auf das du schauen sollst, es gibt nur Schwarz, Graustufen und Weiß. Der Musiker sticht sofort als das wichtigste Element aus dem Foto hervor. In dem Moment, in dem du Farbe hinzufügst, wird alles andere außer dem Musiker wichtig: Die Neonlichter, die Frauen in den roten und grünen Kleidern, der Regen auf der Straße, der die Lichter der Stadt reflektiert. Das mag die Atmosphäre einer Szene sehr gut einfangen, aber ich glaube, es lenkt vom zentralen Thema, dem Jazzmusiker, ab. Farbe gibt in gewisser Hinsicht zu viel Information, während Schwarz-Weiß genau die richtige Menge an Information preisgibt. Ich mag Farbbilder, wenn sie in gewisser Weise monochrom sind – das macht das Bild stärker.

*Ist es heute gleich einfach Jazz zu fotografieren wie vor 40 Jahren?*

Es ist heute schwieriger. Besonders wenn ein Musiker sehr bekannt ist – dann gibt es viele Sicherheitsprobleme und noch andere mehr. Ich glaube, es begann mit den Rockstars: Als diese Leute so berühmt und von so vielen Fans belagert wurden, wurden sie zugleich auch von ihren Agenten, ihren PR-Leuten, ihren Plattenfirmenbossen belagert. All diese Menschen umgeben oft auch Jazzmusiker. Wenn ich den Auftrag bekam, jemanden wie Bruce Springsteen oder Sting zu fotografieren, wurde alles zu einer Riesen-Produktion. Ich musste vorab Verträge unterschreiben, sie sagten mir, was der Künstler in diesem und in jenem Bild tragen sollte, und es standen so viele Menschen rundherum – das macht nicht so viel Spaß, wie wenn man einen Musiker trifft und einfach improvisiert.

*Jazz und Fotografie scheinen als Kunstformen sehr eng miteinander verbunden. Was ist ihre persönliche Begründung dafür?*

Für mich ist Jazz Fotografie, und Fotografie ist Jazz. Meine Frau sagte zu mir – und oft schreibt man diesen Satz mir zu: »Fotografie ist Jazz für die Augen«. Das ist eine großartige Aussage. In der Musik schreibt man Arrangements, man übt, man findet eine Form, und dann improvisiert man. Bei der Fotografie, wie ich sie betreibe, ist es ähnlich: Ich plane einen Fotoshoot, ich weiß, was ich tun will, ich gehe zu einer Aufnahmesession oder zu einem Konzert. Dort kann sich dann alles verändern. Das Licht ist vielleicht nicht so, wie ich es mir vorgestellt hatte, die Band sitzt nicht dort, wo ich dachte, dass sie sitzen würde, es sind andere Musiker dort – und dann muss ich schnell den Gang wechseln und improvisieren. Aufgrund dieser Improvisation, glaube ich, bekommt man gute, frische Bilder, so wie man durch Improvisation guten, frischen Jazz bekommt. Für mich sind die beiden Formen nicht zu trennen.

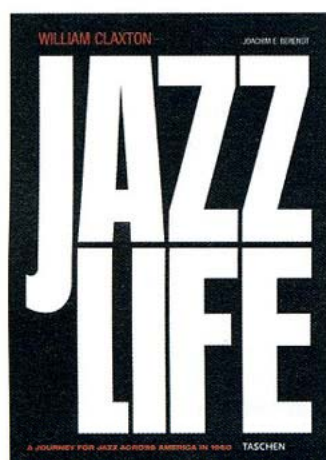
DAS INTERVIEW FÜHRTE MICHAEL HUBER

*Ich erinnere mich an ein Bild von Donald Byrd, auf dem er mit seiner Trompete in der New Yorker U-Bahn, im A-Train, sitzt. Darin ist auch dieser Jazz-Zeitgeist zu spüren. Entstanden solche Bilder eher durch Zufall oder gab es gewisse Szenen, die für Sie Jazz repräsentierten?*

Ich redete damals mit Donald Byrd in New York und sagte: Lass uns etwas Ungewöhnliches machen. Ich weiß, dass viele Jazzmusiker in die Berge gehen, um in weiten, offenen Landschaften zu spielen; andere sind gern am Wasser, um zu üben. Gibt es irgendeinen ungewöhnlichen Ort, an dem du gerne übst? Und Byrd sagte: Ja, normalerweise fahre ich mit der U-Bahn von meiner Arbeit heim. In den frühen Morgenstunden, wenn nicht viele Leute im Zug sind, spiele ich Tonleitern, übe meinen Ansatz – und ich sagte: Großartig. Lass uns in eine U-Bahn steigen, wenn nicht viele Leute drin sind; spiel, wie wenn du für dich selbst übst. Und warum sollten wir nicht den A-Train steigen? Es war mitten am Tag, nicht allzu viele Leute waren unterwegs, es war vor der Rush-Hour. Das inspirierte dieses Bild. Es war eine Überraschung für die anderen Leute im Zug, es war ein ungewöhnlicher Ort für einen Jazzmusiker. Ich habe solche Dinge oft gemacht – ich mochte diese Gegenüberstellungen in ungewöhnlichen, unwahrscheinlichen Situationen.

*Für mich sah die Situation gar nicht ungewöhnlich aus – es fühlte sich fast so an, als würden alle Trompeter in der U-Bahn üben. Manche Ihrer Bilder sind zu einem Modell für das geworden, was man sich unter Jazz vorstellt.*

Das stimmt – sobald ein Bild viel Aufmerksamkeit erntet und immer wieder gesehen wird, wird es als selbstverständlich wahrgenommen. Es wird vergessen, dass ursprünglich ein ungewöhnlicher, origineller Gedanke dahinter stand. Man muss zwischendurch stehen bleiben und sich denken: Wie ist das passiert? Welcher Fotograf hat das so passieren lassen? Das Bild fängt den »entscheidenden Moment« ein, den man selbst eingerichtet hat.



#### AKTUELLER BIBDAND

William Claxton /  
Joachim-Ernst Berendt  
Jazzlife

A Journey For Jazz Across America in 1960  
Taschen Verlag, geb. Ausgabe + CD, 696  
Seiten, EUR 150,-

Erscheinungsdatum: November 2005  
Die beigelegte Audio-CD enthält die  
damals von Joachim Berendt angefer-  
tigten Originalaufnahmen, digital neu  
reproduziert.

#### WEBSITE

www.williamclaxton.com