

Robin D. G. Kelley

## Monk's Dance

Lecture Performance  
Robin Kelley (Anthropologie) &  
Patrick Pulsinger, Werner Dafeldecker, Flip Philipp (Musik)  
Titel: Monk's Dance

### Philosophy On Stage #1

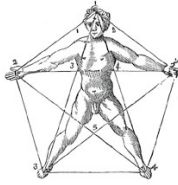
10. November 2005  
Museumsquartier Wien, Ovalhalle

*Übersetzung aus dem Englischen: Peter Kaiser*

Jedes Mal wenn jemand, der/die auch nur flüchtiges Wissen von Thelonious Monk hat, von dem Pianisten/Komponisten spricht, kommt die Sprache unweigerlich auf seine *performance*, auf seine physische Präsenz, auf seinen Körper im Raum. Die ältere Generation, die Monk live erlebte, erinnert sich daran, dass er niemals still stand, sei es auf dem Klaviersitz oder daneben. Oder sie erzählen Geschichten von Nächten als Monk zum Piano ging, eine Note spielte und dann vom Podium, manchmal vor sich hin murmelnd, weg spazierte. Sogar jene, die ihn nur von Videos kennen, sprechen gerne von dem riesigen Klunker, einem übergroßen Ring, den er auf seinem rechten kleinen Finger trug, und alle zwölf Takte mal zurechtrückte; oder von der Art und Weise, wie er die Tastatur attackierte – den Ellbogen gen Himmel zeigend. Die Adjektive scheinen sich nie zu ändern: seltsam, exzentrisch, merkwürdig, bizarr. Kritiker und Fans bezeichneten ihn als „schwierig“ und „wortkarg“, aber dennoch konnten sie einfach ihre Blicke nicht von ihm lassen. Er war ein vollendeter Künstler, ein faszinierendes Schauspiel – bekannt für seine unendliche Sammlung an Kopfbedeckungen; seine maßgeschneiderten Seidenanzüge waren am Ende einer Nacht schweißgebadet, was sich seiner Angewohnheit verdankte, am Piano zu sitzen, ohne seinen Mantel abzulegen.

#### **[CLIP: EVIDENCE, Atlanta]**

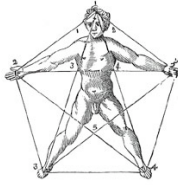
Aber das unvergesslichste Schauspiel war sein Tanz. Wenn die Band so richtig swingte, und während seine Begleitmusiker ihre Soli spielten, stand er regelmäßig vom Piano auf und vollführte einen seltsamen kleinen Tanz, bei dem er sich drehte, den Ellbogen bei jeder Drehung wie einen Pumpenschwengel auf und abriss, mit



einem gelegentlichen „stutter step“, der ihm nach links und rechts zu gleiten erlaubte. Die Fans kamen zu Monk nicht nur wegen der Musik, sondern wegen der gesamten Show. Sie liebten den Tanz, dieses eigentümliche Benehmen wahrzunehmen. Jede Nacht versprach eine neue Überraschung. Natürlich war der „Tanz“ eine wohl überlegte *performance* der Verkörperung des Rhythmus'. Beachten Sie, wie Monks Körper ganz bestimmte Synkopen/Off-Beat-Phrasen betont – Phrasen, die er sonst am Piano spielen würde. Und beachten Sie das mitreißende Stampfen seines rechten Fußes, um Tempo und Rhythmus vorzugeben. Jeder Schlagzeuger, mit dem ich gesprochen habe, der mit Monk gespielt hat, berichtete, dass Monk gerne aufstand und tanzte, um den Rhythmus vorzugeben. Es war eine Art des Dirigierens, die die völlige Aufmerksamkeit des Schlagzeugers verlangte.

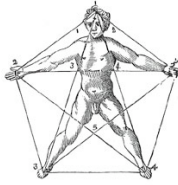
Heute Abend wollen wir uns eingehend mit den vielen Aspekten von Monks *performance* befassen, und wie die Zuschauer und Kritiker seinen Körper studiert haben. Seine *performance*, so behaupte ich, wurde über ein breiteres diskursives Feld interpretiert, in dem Autoren und Kritiker seine Musik für unzugänglich und sein Benehmen für exzentrisch erklärt haben. Als Ergebnis davon wurden seine *performance*-Gewohnheiten (auf und neben dem Podium) dem Wahnsinn, dem Alkoholismus und dem Drogenkonsum zugeschrieben; oder einer *performance art*, die sich von der Surrealität des Lebens herleitet. Was dabei außer Acht bleibt, ist jedenfalls, wie tief seine *performances* in einer längeren afro-amerikanischen Tradition der verkörperten *performance* wurzeln, in der Musik, Tanz, Aufführung (komisch und tragisch) sowie ein allgemeiner Sinn für Stil untrennbar mit dem Musik-Machen verbunden sind. Wie der Musiker/Kritiker Vijay Iyer erklärt, „beinhalten westafrikanische und afro-amerikanische Musik einen auf dem Körper basierenden Zugang zum Musik-Machen. Damit meine ich, dass sie den Körper nicht als Hindernis für die ideale musikalische Aktivität betrachten, sondern stattdessen viele musikalische Konzepte als Ausdehnung physischer Aktivitäten wie Gehen oder repetitiver Aufgaben verstehen.“

Ich werde demonstrieren, wie Monks *performance*/Tanz im Herzen seiner Musik machenden Philosophie lag – die bis zu den *antebellum* Tagen zurückdatiert werden kann, als versklavte AfrikanerInnen den „ring shout“ tanzten. Ich werde dies tun,



indem ich mich auf visuelle und musikalische Beispiele beziehen werde. Und schließlich werde ich nahe legen, dass die “Konstruktion” von Monk als dem exzentrischen und verrückten Künstler viel mit den verschiedenen Mythen zu tun hat, die sich um sein Leben und seine *performance* ranken – Mythen, die schon folkloristische Ausmaße angenommen haben. Als Kritiker ihn in den späten 1940er-Jahren “High Priest of Bop” taufte, präsentierten sie ihn dem Jazzpublikum als eine Art Mystiker – ein dunkler, mysteriöser Wahrsager, dessen musikalische Ideen unbegreiflich waren. Es ist dieses Dickicht des Unbegreiflichen, durch das hindurch wir seine Musik hören und das uns immer weiter von den kulturellen Traditionen trennt, die ihn erschaffen haben.

Geboren am 10. Oktober 1917 in Rocky Mount, North Carolina, war Thelonious Monk nur zwei Generationen von der Sklaverei entfernt. Folglich nahm er einiges auf von der kollektiven Erinnerung der Community an die Schrecken des Plantagensystems in den Südstaaten. Die Spuren der Sklaverei waren überall im Jim Crow Süden zu finden. Wichtiger allerdings als die Erinnerungen an die Sklaverei waren die Erinnerungen an die Freiheit. Die zwei Generationen, die Thelonious' Geburt vorhergegangen waren, durchlebten eine der größten Revolutionen und Konterrevolutionen in der Geschichte der Modernen Welt. Thelonious, seine Schwester Marian und sein Bruder Thomas wurden von einer Generation großgezogen, für die „Freiheit“ eine wirklich handfeste Bedeutung besaß. Sie kannten Geschichten aus erster Hand über Emanzipation, von Schwarzen, die zu den Wahlen gingen und sich für Ämter bewarben, von früheren Sklaven, die Kirchen und Schulen gründeten, in einer Demokratie, die sie selbst von Grund auf aufgebaut hatten. Für jede Person mit schwarzer Hautfarbe, die in den Südstaaten zwischen 1865 und 1900 gelebt hat, war Freiheit keines von diesen Wörtern, das man für selbstverständlich hielt oder in abstrakten Termini behandelte. Für Thelonious bedeutete Freiheit mehr als nur die Verengungen der funktionalen Harmonie und das Standard-Zeitmaß zu brechen. Seine Großeltern gehörten zur ersten Generation der Freiheit, und sie taten alles was sie nur vermochten, um ein gutes Leben in einer hoffnungsvollen Demokratie führen zu können. Seine Eltern mussten zusehen, wie diese Demokratie

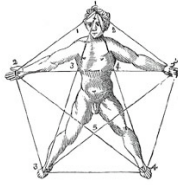


mitsamt ihrer Freiheit in Flammen unterging, unter dem Banner der weißen Vormachtstellung; auch wenn sie niemals ihre Erinnerung daran verloren haben oder ihre Überzeugung, sie wieder einmal zu besitzen.

Der Tanz war in der afrikanisch-amerikanischen Kultur ein Ausdruck der Freiheit – sowohl geistlich als auch weltlich. Der Historiker Sterling Stuckey identifizierte Monks “Tanz” als eine Erweiterung des “ring shouts”, einem von Afrika kommenden Tanz, in dem Frauen und Männer in einem Kreis gegen den Uhrzeigersinn schlurften und mit den Armen gestikulierten. Es war ein Gruppentanz, der individuelle Improvisation erforderte, und er war zutiefst geistlich. Wenn man sich ethnografische Filme über die schwarze Bevölkerung im frühen 20. Jahrhundert ansieht, die den “ring shout“ aufführt, dann sind die Parallelen zu Monk bemerkenswert. Der Religionswissenschaftler Hugh Roberts geht sogar noch weiter. Er meint, dass wir Monks eigenen Tanz als geistlichen Ausdruck, als einen Akt der Anbetung betrachten sollten. So wie der Pianist/Komponist Randy Weston, der in Monk einen Sufi-Priester sah, beschrieb Roberts Monk als spirituellen Führer. Er schrieb: “Sogar der improvisatorische Tanz mit schlurfenden Füßen und wirbelnden Ellbogen, der einer von Monks Erkennungszeichen wurde . . . war ein Teil seiner Individuation und seines individuellen religiösen Ausdrucks. Auch wenn er ihn offensichtlich benutzte, um den Rhythmus der Musik zu überprüfen, die entweder hörbar oder in seinem inneren Ohr spielte, es war ein heiliger Tanz – ein Tanz seiner individuellen, musikalischen Vergegenständlichung von Gottes Wille.”

Auch wenn ich nicht davon überzeugt bin, dass es sich um einen heiligen Tanz handelte – Monk hatte tatsächlich profunde Erfahrungen mit schwarzen geistlichen Traditionen. Als er aufwuchs, spielte er in einer Baptistenkirche und seine fromme, religiöse Mutter brachte ihm Kirchenlieder bei – solche, die er später aufnehmen sollte, z.B. “Blessed Assurance” und “We’ll Understand it Better, By and By”. Und als er ein Teenager war, ging er mit einer Wanderpredigerin auf Tournee, spielte Zeltshows, während sie „die Lahmen und Schwachen“ heilte.

Monks Mutter Barbara verließ mit ihm und seinen beiden Geschwistern North Carolina knapp vor Thelonious’ fünftem Geburtstag. Sie zogen in das San Juan Hill Viertel in New York City – einer riesigen multiethnischen schwarzen Community in

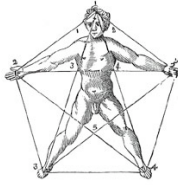


West Manhattan. Hier lernte er als Kind Klavier spielen, und hier war es auch, wo er ein breites Spektrum an Musikstilen kennen lernte; von der westlichen klassischen Tradition bis zu den Rhythmen der Karibik. Über das Radio und über die Musik, die aus den Wohnungen seiner Nachbarn schier hervorquoll, hörte er *Atilla the Hun*, *Lord Invader*, den *Roaring Lion* und andere prominente Calypso-Musiker dieser Ära; und er hörte wahrscheinlich Musik aus der spanischen Karibik – Rumba, Son, Habanera, Tango. Monk kannte auch viele Musiker aus seiner Umgebung; und manche von ihnen spielten in lokalen Calypso- oder Salsa-Bands. Mit Sicherheit kann man deutlich karibische Rhythmen in einem Teil von Monks Musik hören, am auffälligsten in “Bye-ya” und dem “Bemsha Swing”, den er mit seinem guten Freund, dem in Barbados geborenen Schlagzeuger Denzil Best, geschrieben hat. Monk hatte also mehr als nur eine flüchtige Bekanntschaft mit Musik und Tanz der Karibik gemacht.

Und schließlich, nur Wenige wissen, dass Monk eine Zeit lang ein “hooper” war – darunter versteht man in den U.S.A. einen Steptänzer. Er hat wahrscheinlich einige der Bewegungen von den Tänzern in seiner Nachbarschaft aufgeschnappt, da er sie als Teenager oftmals unterstützt hat, wenn sie in einem Community-Center des Viertels aufgetreten sind. Ganz klar gibt es Momente in Monks “Tanz”, in denen seine “Hoofing”-Sachkenntnis einfach evident ist.

## ZWISCHENSPIEL

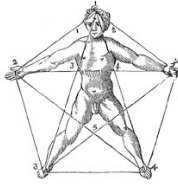
Um Monks *performance*-Gewohnheit zu verstehen, müssen wir erkennen, dass sein Zugang zur Tastatur selbst eine Art von Tanz ist. [CLIP: ROUND MIDNIGHT] Während wir uns den wunderbaren Clip ansehen, wie er “Round Midnight” im Village Vanguard spielt, sollten Sie beachten, wie er als eine Art Seiltänzer agiert – wie er seine Zigarette, das Taschentuch und die Musik handhabt, und dabei niemals seinen Platz oder den Beat aus den Augen verliert. Sehen Sie auch, wie Monk seine Aufmerksamkeit auf die Tastatur lenkt, wie er zuweilen seinen Ellbogen hinaus dreht, um den richtigen Winkel zu bekommen. Nichts erscheint geplant, dennoch ist jede Note intendiert.



Hier ist ein weiteres Beispiel – Monk spielt “Just a Gigolo” live in Japan. [CLIP: **JUST A GIGOLO**] Beachten Sie den physischen Einsatz seines gesamten Körpers – flache Finger, das Hochziehen seiner Schultern bei bestimmten Akkorden, die Weise, wie er vom Piano zurückspringt, wenn er etwas Überwältigendes, Passendes oder ausgesprochen Aufregendes spielt. Er springt zurück und erlaubt es dem Piano zu erklingen.

Avantgarde-Pianist Cecil Taylor ließ sich von Monk inspirieren, um eine kinetische Philosophie der *performance* zu entwickeln. Das Spielen war eine physische Aktivität, die den gesamten Körper beanspruchte. Es war Tanz, wie wir in diesen Clips gesehen haben. Der Tanz war untrennbar von der Musik, darauf bestand Taylor. Und er verstand Tanz als “eine sichtbare physische Konversation zwischen allen Gliedern des Körpers: der Rhythmus ist der durchtanzte Raum der Zeit [space of time danced thru].” Er behielt ein lange anhaltendes Interesse an Tanz, studierte sogar Tanz und schrieb fürs Ballett. Er betrachtete Monks Tanz als Teil einer langen Tradition von Musikern, die um ihr Instrument tanzten: zurückgehend noch vor den Delta-Blues-Musiker Charley Patton und in die Gegenwart reichend zu Avantgarde-Schlagzeuger Milford Graves – Musiker, die alle das Gleiche machen. Buell Neidlinger erkannte die entscheidende Wichtigkeit des Tanzes in der schwarzen Musik und die Wirkung von Monks Tanzen auf seine Generation von Künstlern. Seinen früheren Kollaborateur und Mentor wiedergebend, bemerkte Neidlinger: “Tanz ist der Kern jeglicher großen Musik, egal ob es sich um Monk, Ellington, oder Stravinsky handelt.”

Für viele Künstler der Nachkriegszeit, von *Black Bohemians* wie Amiri Baraka (LeRoi Jones) und Larry Neal bis zu den Schriftstellern der Beat Generation, machte Monks Palette an physischen Gesten – sein “Tanz” – aus ihm einen modernen Performancekünstler. Die Beatpoeten und Schriftsteller (sowie noch andere weiße männliche „Trabanten“, etwa der Maler/Musiker Larry Rivers und der Autor/Produzent Ross Russell, um zwei zu nennen), fühlten sich aus vielen Gründen zu Monk hingezogen. Erstens war da Monks Image des Mystikers und Wahrsagers. Mit dem Tod ihres “Gurus” Charlie Parker, nur zwei Jahre vor Monks “return” zur New Yorker Clubszene, erachteten viele dieser Schriftsteller Monk als einen

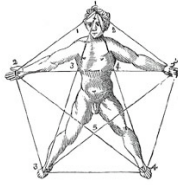


spirituellen Führer und als die alles überragende Figur des Jazz. Zweitens spiegelt zum Teil die Verehrung der Beatniks von Monk und schwarzen Jazzmusikern im Allgemeinen eine größere Krise der Männlichkeit in den 1950er-Jahren wider. Wie Norman Mailer in seinem kontroversiellen Essay "The White Negro" (in *Dissent* in demselben Jahr veröffentlicht, in dem Monk im *Five Spot* eröffnete) erhellt, boten der schwarze Mann – insbesondere der Hipster und der Jazzmusiker – ein alternatives Modell der Männlichkeit im Zeitalter der grauen Flanellanzüge, von Suburbia und anderen so genannten „emasculating forces“. Die Beatkünstler charakterisierten Jazzmusiker oft als emotionsgetriebene, hemmungslose, starke schwarze Männer, die tief in ihre Seele greifen konnten um einen „pure Negro sound“ zu kreieren – womit ungezügelter Bewegung, physische Freiheit und Potenz ins Spiel kamen. In ihren Augen und Ohren besaß Monk die perfekte Kombination von abstrakten Qualitäten und authentischem Negro-Sound (und eine extrem modische Garderobe dazu). Darüber hinaus interpretierten zu dieser Zeit sogar Musiker und Kritiker seine dissonanten Harmonien, seine überraschenden rhythmischen Verschiebungen und swingenden Tempi als unverwechselbar "maskulin".

Steve Lacy, zum Beispiel, schrieb über Monks Musik im *Jazz Review*, sie besitze u.a. eine "balanced virility". In den *liner notes* zu seinem ersten All-Monk Album *Reflections* (1958), verfasst vom Kritiker Ira Gitler, charakterisierte Lacy Monks Musik ebenfalls als "maskulin". Gitler pflichtete bei und nannte Lacys Bemerkung "eine interessante und pointierte Beobachtung, gemacht im Licht der zahlreichen femininen Jazz-Vorstellungen, die wir in den vergangenen fünf Jahren hörten. Die innere Stärke von Songs wie *Ask Me Now* und *Reflections* zeigt, dass es nicht die langsamen Tempi und die niedrigere Dezibelzahl sind, die notwendigerweise eine feminine *performance* kennzeichnen."

Aber, so muss man sich nochmals fragen, was ist es dann? Gitler verbindet feminine *performance* mit Konsonanz, gleichmäßigen, oftmals langsamen Tempi, mit den Dur-Tonarten und einem mit dem Balladesken assoziierten Romantizismus. Während die meisten von Monks Kompositionen ebenso in Dur geschrieben waren wie die alten Standards, die er spielte, hob er praktisch die Haupttonarten, aus denen die Songs gemacht waren, aus den Angeln, indem er sekundenweise Moll in die

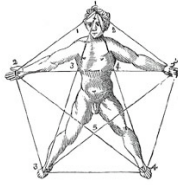




Melodieführung einfügte und Tritone, Dominante und Moll-Nonen-Intervalle in seinen Improvisationen und Melodien betonte. Kritiker sprachen von "Angriff", "Kleinholz daraus machen", von "wildem" oder "chaotischem Spiel", um zu beschreiben, was Monk einem Pop-Song antun konnte; sie neigten dazu, seine Interpretationen als genüsslich ikonoklastischen oder absichtlich terroristischen Akt des Verunstaltens des Romantizismus' von Standards wie "Just a Gigolo" und "Darn that Dream" anzusehen.

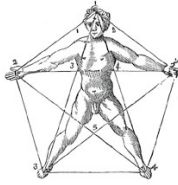
Monks Männlichkeit machte nur einen kleinen Teil seiner Attraktivität aus. Die kulturelle Avantgarde, in einem etwas breiteren Sinne definiert, fühlte sich angezogen von Monks Image des Visionärs, des Sehers, des verrückten Künstlers, des Einsiedlers, des Non-Konformisten – zum Teil alles eine Konstruktion einer weit verbreiteten Presse, die auf die 1950er-Jahre zurückgeht. In den frühen 1960er-Jahren, als der Beatpoet und der Hipster in den populären Medien miteinander verschmolzen und zu einer Parodie wurden, und eine neue Gegenkultur spirituelle, kulturelle und intellektuelle Alternativen zu Suburbia suchte, da kam Monk gerade recht. Der Schriftsteller Barry Farrell, Autor der berühmten *Time*-Cover- Story sagte über Monk, "sein Name und seine mystischen Äußerungen . . . ließen ihn einem Publikum von Hipstern als den idealen Dharma Bum erscheinen." Konstruktion oder nicht, die neue Welle der Musiker sowie viele andere Künstler fanden tatsächlich Weitblick und Verständnis in Monks Musik. Coltrane, Sonny Rollins, der Pianist Randy Weston und Dollar Brand (Abdullah Ibrahim), um nur einige zu nennen, teilten Steve Lacys Einschätzung von Monk als "einem Lehrer, Propheten und Visionär". Und er hatte auch einen bedeutenden Platz in den Arbeiten und Vorstellungen von verschiedenen bildenden Künstlern der Nachkriegszeit inne; etwa von Victor Brauner, Larry Rivers, Peter Richter, Jacques Lacomblez und Romare Bearden. So erstaunt es nicht, dass sich bei Monks Eröffnung des *Five Spot* 1957 einige der führenden Abstrakten Expressionisten im Publikum befanden; Franz Kline, Joan Mitchell und Wilhelm de Kooning; ganz zu schweigen von der großen Zahl der wichtigsten Beatpoeten und Literaten, die sich zu dieser Zeit in New York befanden. Monks kantige Phrasierungen sowie sein Einsatz der Dissonanz inspirierte eine ganze Menge von Nachkriegsliteraten. Für manche dieser Schriftsteller war Monk eine Metapher für die





gesamte Geschichte schwarzer Kultur, für andere verkörperte er den Existentialismus in seiner Gesamtheit, und für manche stellte seine Musik ein aktualisiertes surrealistisches Manifest dar.

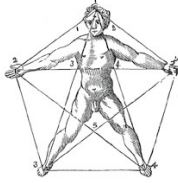
In der Tat gehörten die Surrealisten zu Monks größten Fans. Viele Gestalten des Surrealismus zählten zu Monks Bewunderern; von Gerard Legrand (der 1953 das erste surrealistische Buch über Jazz schrieb: *Puissance du Jazz* [“Die Kraft des Jazz”]) bis zu dem rumänischen surrealistischen Schriftsteller Gellu Naum. In den frühen 1950er-Jahren meinte der Kritiker Georges Goldfayn, dass Maler und Dichter viel von Monk zu lernen hätten, vom Zuhören, wie er einen Song interpretiert. Claude Tarnaud schrieb 1964 ein Gedicht für Monk, in dem er ihn mit Rimbaud, Victor Brauner und Giorgio de Chirico verglich. Die Surrealisten fühlten sich von Monk und dem Jazz im Allgemeinen angezogen, weil die Bewegung auf der Suche nach literarischen Formen war, die Grenzen durchbrechen und, wie es A.B. Spellman ausdrückt, “das Großartige kultivieren”. Am wichtigsten war allerdings, dass es aus ihrer Sicht im Jazz v.a. um Freiheit ging. Monks Musik, so wie die der Avantgarde im breiteren Ausmaße, fand großen Anklang, insbesondere in Bezug auf den Kampf der Surrealisten, Freiheit in jeder Hinsicht zu erlangen und um die bürgerlichen Vorstellungen von Kunst und Schönheit umzustößen. Er machte Musik, die die westlichen Vorstellungen des Musik-Schaffens zerstörte und stellte die konventionellen Regeln der Komposition, der Harmonie und des Rhythmus’ einfach auf den Kopf; er entledigte romantische Balladen ihres Romantizismus’ und nahm seine Zuhörer auf eine wilde musikalische Reise mit, gespickt mit überraschenden Dissonanzen und ausrastenden Tempi. Dennoch, es war nicht nur die Musik, die die Surrealisten angesprochen hatte. Ted Joans, einer der führenden schwarzen surrealistischen Literaten, der Malerei und Musik studiert hatte, sagte über Monk: “Die Surrealität seines Lebens spiegelt für mich seine Musik wider.” Und der kubanische surrealistische Maler Jorge Camacho sagte unlängst über Monk, dass es die Gegenwart von Humor und Revolte in seinen Kompositionen, in seinen Improvisationen und in seinem *Leben* ist, die Monk “in meinen Augen authentisch surrealistisch” macht. Mit anderen Worten, Monk lebte seinen Surrealismus: es war seine *performance*, sein Tanz, seine offensichtliche Fähigkeit, sich von der



Wirklichkeit losreißen zu können; allesamt Handlungen, die Biographen und Beobachter schnell den Drogen, dem Alkohol oder einer Geisteskrankheit zuschreiben. Und es waren *seine Worte*. Für jemanden, der so selten sprach, mag das absurd klingen, aber wenn Monk einmal wirklich etwas sagte, dann klang das Gesagte stark nach Surrealismus. Es war schließlich Monk, der einst sinnierte: “Jazz und Freiheit gehen Hand in Hand. Das erklärt es. Dem gibt es nichts mehr hinzuzufügen. Wenn ich dem etwas hinzufüge, dann wird es kompliziert. Das ist etwas für Euch zum Nachdenken. Ihr denkt darüber nach und kapiert es. Ihr kapiert es!”

## ZWISCHENSPIEL

Ich möchte schließen, indem ich auf Momente in Monks *performance* hinweise, in denen der Tanz nicht da ist. Der Tanz war so entscheidend für die Weise, in der Publikum und Kritiker Monk deuteten, sodass seine Abwesenheit oftmals ein “Scheitern“ oder zumindest eine Art der Verzweiflung in Monks *performance* zu signalisieren schien. Wie dem auch sei, es gab viele Momente, in denen Monk absichtlich seinen Körper dem Fluss des Rhythmus’ entzog, sei es am Piano oder im Kreis tanzend. Während der Proben oder im Aufnahmestudio, wenn er einen neuen Song oder ein neues Arrangement erarbeitet, ist er normalerweise völlig darauf konzentriert, es richtig hinzukriegen. Die Mühe, die es kostet, eine wirklich nahtlose *performance* zu schaffen, auch wenn das gelegentliche Fehlgriffe und Fehler beinhaltet, das ist etwas, das wir bei Monk oft als selbstverständlich hinnehmen. So lange wir dem Mythos von Monk als intuitivem, spontanem und sogar undiszipliniertem Musiker verhaftet bleiben, sind wir unfähig zu sehen, wie konzentriert er in Wirklichkeit ist, auch während seines Tanzes. Mit anderen Worten, seine *performance* ist kein “out-of-body” Trancezustand, sondern ein völliges Sich-Einlassen auf die Musik. Wenn es in die falsche Richtung geht, ist Monk stets so aufmerksam, um das unverzüglich klarzumachen. Achten Sie auf den folgenden Moment während einer Aufführung seines Songs “We See” in Europa. Die Band macht hier nicht was er will und er ist sichtlich frustriert über den Trompeter Ray Copeland; also ist er dazu gezwungen, die Band zu stoppen. Ich zeige diesen Clip



gerne, weil er am Mythos kratzt, Monk sei “in seiner eigenen kleinen Welt”, wenn er in der Tat ein echter *Band-Leader* ist.

### [CLIP: WE SEE]

Das ist genauso ein Teil der *performance* wie alles andere auch. Monk probte oft auf der Bühne, und für die Musiker, die dann mit ihm spielten, bedeutete das, auf sich allein gestellt zu sein. Er scherte sich weniger um die Publikumsreaktionen – zumindest will man uns das glaubhaft machen. Er war auch ein Dramatiker und klarerweise waren diese Episoden der Spannung auf der Bühne ein Teil des Dramas, das ihn reizte.

### ZWISCHENSPIEL

#### CODA

Anders als die meisten Jazzmusiker starb Monk weder jung noch starb er auf der Bühne. Er verschwand in den frühen 1970er-Jahren und zog sich 1976 gänzlich zurück. Bis zu seinem Tod im Jahr 1982 spielte er niemals wieder. Sein geistiger und körperlicher Gesundheitszustand zwang ihn, die Musik vollkommen aufzugeben. Und die frühen Anzeichen seines Rückzugs beginnen mit dem Verschwinden von Monks Tanz. Wenn Sie sich Clips von seinen letzten Konzerten ansehen, egal ob mit den *Giants of Jazz* auf ihrer Europatour 1971 oder in der Carnegie Hall 1976, Monks Steifheit ist verblüffend. Er bewegte sich nicht mehr zur Musik, sein Körper war steif und manchmal vor Schmerz zusammenzuckend. Er litt an einer vergrößerten Prostata. Und so wurde das Sitzen zunehmend unangenehmer für ihn. Und meine Theorie lautet, dass für Monk Tanz und Musik untrennbar miteinander verbunden sind. Sie gehen Hand in Hand. Das erklärt es. Es gibt dem nichts mehr hinzuzufügen. . .

*“That’s something for you to think about. You think about it and dig it. You dig it!”*

#### OUTRO