



## Jazzforschung heute. Themen, Methoden, Perspektiven

herausgegeben von Martin Pfeleiderer  
und Wolf-Georg Zaddach

Verlag EDITION EMVAS, Berlin, 2019

ISBN 978-3-9817865-3-8

DOI <https://doi.org/10.25643/bauhaus-universitaet.3868>

<https://jazzforschung.hfm-weimar.de/publikationen/>

Wolfram Knauer

### 1968 – Bremen – Brötzmann. Eine Reflektion über das ungewollt Revolutionäre eines Jazzalbums

#### Abstract (Deutsch)

Man ist geneigt die Freiheitsbestreben des Free Jazz und der improvisierten Musik in Europa mit der politischen Großwetterlage der späten 1960er-Jahre in Verbindung zu bringen, so wie man gern den Free Jazz in den USA im Kontext der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung interpretiert. Wolfram Knauer zeigt in seinem Beitrag, dass eines der oft als beispielhaft für die politische Kraft von Jazz und improvisierter Musik genannten Alben, Peter Brötzmanns *Machine Gun* von 1968, tatsächlich auch rein musikalisch verstanden werden kann. Er analysiert die Struktur des Titelstücks und die inhaltlichen Verweise darin, die eine weit stärkere Verbindung zur afro-amerikanischen Tradition besitzen als dass sie als Kommentar zur Studentenbewegung der Zeit angesehen werden können. Er fragt danach, wieso die Platte dennoch politische Relevanz besaß, was von außen auf die Musik projiziert wurde, und wie das Zusammenspiel von Musik und Kontext zum Mythos beitragen, der das Album bis in die Gegenwart umgibt.

#### Abstract (English)

Free jazz and improvised music in Europe have often been associated with the political movements happening at the same time, the late 1960s, just as free jazz in the United States often was associated with the American civil rights movement. Wolfram Knauer shows that Peter Brötzmann's album *Machine Gun* from 1968 which is often seen as an example of the political power of jazz and improvised music can be



## Jazzforschung heute. Themen, Methoden, Perspektiven

herausgegeben von Martin Pfeleiderer  
und Wolf-Georg Zaddach

Verlag EDITION EMVAS, Berlin, 2019

ISBN 978-3-9817865-3-8

DOI <https://doi.org/10.25643/bauhaus-universitaet.3868>

<https://jazzforschung.hfm-weimar.de/publikationen/>

viewed in purely musical terms as well. He analyzes the structure of the title track and shows how it references African-American traditions more than it comments on the student movement of the time. He asks why it is that this album was often read as an example of political relevance in music, explains how such projection came from outside of the music, and how the combination of music and context added to the myth which the album holds up to present-day.

Wolfram Knauer

## 1968 – Bremen – Brötzmann Eine Reflektion über das ungewollt Revolutionäre eines Jazzalbums<sup>1</sup>

Im Frühjahr 1968 nahm Peter Brötzmann in der Lila Eule in Bremen ein Album auf, das seither zu den bedeutendsten Platten des europäischen Free Jazz gerechnet wird. Im Mai 2018 gab Brötzmann aus Anlass des 50-jährigen Jubiläums des Albums zusammen mit Alexander von Schlippenbach und Han Bennink ein Trio-Konzert in der Lila Eule. Im Vorfeld organisierte Thomas Hartmann eine Veranstaltungsreihe, innerhalb derer sowohl die Musik jener Jahre wie auch deren politische Konnotationen zur Sprache kamen. Hartmann bat mich um eine musikwissenschaftliche Betrachtung des Albums *Machine Gun* als musikalisches, ästhetisches und gesellschaftspolitisches Statement, die Grundlage dieses Beitrags ist.

Im Folgenden werde ich also das musikalische Material des Titelsstücks analysieren und danach fragen, inwieweit die Herangehensweise der am Album beteiligten Musiker sich von konventionellen Spielweisen des Jazz unterscheidet – oder auch nicht. In mehreren Exkursen diskutiere ich darüber hinaus die Aufnahmegeschichte des Albums, aber auch die Frage, inwieweit Jazz überhaupt politisch sein kann, in den USA etwa im Kontext der Bürgerrechtsbewegung oder in Europa in jenem

---

1 Dieser Beitrag wurde ursprünglich als Vortrag für eine Veranstaltung aus Anlass des 50-jährigen Aufnahmejubiläums von *Machine Gun* in Bremen verfasst. Bei der Tagung in Weimar hatte ich einen Vortrag über Eric Dolphys Album *Out to Lunch!* gehalten, in dem ich die in der Library of Congress vorhandenen Notentexte der auf dem Album enthaltenen Stücke – Lead Sheets, Stimmen für die Aufnahmesitzung, Arrangements für andere Besetzung – daraufhin befragte, was aus ihnen über die erklingende Musik zu lernen ist. Da die Abdruckrechte der für diesen Beitrag notwendigen Notenseiten bis zur Drucklegung dieses Tagungsbandes nicht geklärt werden konnten, entschieden wir uns stattdessen diesen Text über Peter Brötzmanns »Machine Gun« abzudrucken. Gekürzt finden Erkenntnisse aus diesem Beitrag auch Eingang in mein im September 2019 erscheinendes Buch *Play yourself, man! Die Geschichte des Jazz in Deutschland* (Reclam-Verlag).

von Vietnamkriegs-Protesten und Studentenrevolten. Und schließlich gehe ich am Rande auch der Frage nach, inwieweit sich der europäische Free Jazz in diesen Jahren von den amerikanischen Vorbildern loslöste und wie er es schaffte eigene Traditionen zu entwickeln, die bis in die Gegenwart hinein nachwirken – nicht zuletzt durch Musiker wie Brötzmann, Evan Parker und Han Bennink, die bereits 1968 in der Lila Eule mit von der Partie waren.

24. März 1968: *Oktett plus Gerd Dudek (17:40)*  
 Konzert, Deutsches Jazz Festival, Frankfurt  
 Mitschnitt veröffentlicht auf Atavistic-Unheard Music Series ALP262CD

ca. 28. März 1968: *Oktett (take 2: 15:01; take 3: 17:19)*  
 nicht-öffentliche Aufnahmesitzung, Lila Eule, Bremen  
 Originalveröffentlichung (take 3) 1968 auf BRÖ 2; 1972 auf FMP 0090;  
 Wiederveröffentlichung beider Takes veröffentlicht 1990 auf FMP CD 24,  
 2007 auf Atavistic-Unheard Music Series ALP262CD

30. März 1968: *Oktett plus Manfred Schoof (14:20)*  
 Konzert, Jazz Ost-West Festival, Nürnberg, Meistersingerhalle  
 Mitschnitt des Bayerischen Rundfunks, nicht veröffentlicht

11. Mai 1968: *Oktett plus Manfred Schoof*  
 Konzert, Concertgebouw, Amsterdam (Free-Jazz-Konzert); kein Mitschnitt

Abb.1: »Machine Gun«, Aufnahmegeschichte.

## Machine Gun: Versionsgeschichte

*Musikbeispiel 1: »Machine Gun«, Take 3 [ca. 0:00 bis 0:30]*

Das Titelstück der Platte *Machine Gun* ist in zwei Takes vorhanden, der eine knapp 15 Minuten, der zweite gut 17 Minuten lang. Die Wiederveröffentlichung des Albums, die beide Takes enthält, verrät, dass es sich

dabei um die Takes 2 und 3 handelt. Ein erster Take scheint also auch aufgenommen worden zu sein, ist allerdings – auch in der 2007 bei Atavistic erschienenen Edition *The Complete Machine Gun* – nie veröffentlicht worden. Dieses *Complete*-Album allerdings enthält eine frühere, ebenfalls im März 1968 aufgenommene Liveversion des Stücks vom Deutschen Jazz Festival in Frankfurt. Es gibt, wie in der Übersicht (Abb. 1) zu sehen ist, noch zwei weitere Versionen, auf die ich später kurz zurückkomme. Auch die Frankfurter Fassung jedenfalls dauert etwa 17 Minuten und unterscheidet sich rein strukturell von den Bremer Versionen zum einen durch die Anwesenheit eines vierten Holzbläasers – nämlich Gerd Dudek –, zum zweiten dadurch, dass Willem Breuker hier kein Bassklarinettensolo spielt, sondern stattdessen eine weitere Saxophonpartie zu hören ist, und zum dritten dadurch, dass der in Bremen ausgeprägte Klavier-Bass-Schlagzeug-Triolog hier durch ein weiteres Saxophonsolo über intensiver Grundierung ersetzt, dafür am Ende, vor dem Kontrabassduett, aber noch ein klares Klavier-Schlagzeug-Duett eingepasst wird.

Mit solcher Information lässt sich allerdings nur dann etwas anfangen, wenn man alle Versionen selbst gehört bzw. beim Hören der einzelnen Aufnahmen die jeweils anderen immer noch im Kopf hat. Der Grund dafür, dass ich solch halb-detaillierte Hinweise hier einfüge, ist denn auch ein anderer: Ich möchte deutlich machen, dass »Machine Gun« alles andere als eine bloße freie »blowing session« war, dass das Stück eine klare und nachvollziehbare Struktur besitzt, die die Musiker in allen drei Aufnahmen »abfeiern«, einen Rahmen mit beschreibbaren Haltepunkten, mit Freiflächen, mit Räumen für solistische Aktion genauso wie für Interaktion zweier, dreier oder gleich aller Instrumente auf der Bühne.

### *Einschub 1: Die Studentenrevolte*

1968 also. Am 3. Mai hatten Studierende der Sorbonne in Paris die Universität besetzt, um Verbesserungen der Studienbedingungen zu fordern. Es war eine Mischung aus politischen Gründen, die zu den Studentenrevolten führten: der globale Protest gegen den Vietnamkrieg einerseits, Diskussionen über sexuelle Revolution und Selbstverwirklichung andererseits, die sich dann beispielsweise in Forderungen nach Aufhebung der Geschlechtertrennung in Studentenheimen niederschlugen. In der Folge der Proteste kam es zu Straßenschlachten und Wasserwerfer-Einsätzen der Polizei, in

der Folge solidarisierten sich Gewerkschaften, aber auch ein Großteil der Bevölkerung mit den Studenten. Mitte Mai gab es Solidaritätsstreiks in Betrieben der Metall- und Chemieindustrie, in denen die Unzufriedenheit der Bevölkerung mit dem sozialen System in Frankreich deutlich wurde.

In Prag hatte Alexander Dubcek im Februar 1968 die Pressezensur aufgehoben und den Prager Frühling eingeleitet, der im August durch den Einmarsch sowjetischer Panzer nach Prag gewaltsam beendet wurde.

Und in Berlin hatte ebenfalls im Februar 1968 der Vietnamkongress vor mehreren tausend Studenten stattgefunden. Am 11. April wurde Rudi Dutschke auf der Straße niedergeschossen und überlebte nur knapp. Am 30. Mai erließ die Bundesregierung die Notstandsgesetze, durch die die Handlungsfähigkeit des Staates in Krisensituationen sichergestellt werden sollte, die aber insbesondere auch Einschränkungen von Grundrechten enthielten. Im Vorfeld der Proteste gegen diese Notstandsgesetze gab es am 11. Mai einen Sternmarsch auf Bonn, an dem sich zehntausende Demonstranten beteiligten.

## Machine Gun: Die Form

*Musikbeispiel 2: Maschinengewehrsalven + Ende von »Machine Gun«,  
Take 3 [ca. 16:30 bis 17:18]*

Gleich vornweg: Der sehr realen Eindruck eines Maschinengewehrs zu Beginn des letzten Klangbeispiels ist meiner Manipulation zu verdanken. Ich habe einfach den Sound einer solchen Waffe vor den Ausschnitt aus den abschließenden Instrumentalsalven der Musiker geschnitten. Ich spiele mit dieser Manipulation auf die häufig gelesenen Verweise an, die rasanten Tonrepetitionen und perkussiv wirkenden Klangsalven, die »Machine Gun« beginnen, beenden und auch mittendrin immer wieder bestimmen, seien als geräuschhafte Annäherungen an den Titel der Platte gedacht gewesen, seien also maschinengewehrhaft Salven, herausgetrötet von Brötzmann, Evan Parker und Willem Breuker, denen Fred van Hove am Klavier, die beiden Kontrabassisten Peter Kowald und Buschi Niebergall und die Schlagzeuger Sven-Åke Johansson und Han Bennink eine Art energetische Grundlage geben. Neben diesem Klischee zu »Machine Gun« gibt es noch ein zweites, mit dem ich vielleicht zuerst aufräumen möchte. Es wird

nämlich genauso gern darauf hingewiesen, dass diese Musik, diese kollektiven Energiekurven dem Augenblick entsprungen seien. Tatsächlich aber liegt dem Stück ein klarer Ablauf zugrunde, der in allen drei Aufnahmen identisch ist, wenn auch die improvisatorische Ausführung unterschiedlich gerät.

Das ist eigentlich, legt man die Größe des Ensembles zugrunde – also acht, in der Ursprungsfassung sogar neun Musiker – gar nicht erstaunlich: Zu dritt – wie auf der 1967 eingespielten ersten LP Brötzmanns *For Adolphe Sax* – lässt sich aus der Improvisation heraus leichter eine Form finden als im großen Ensemble. Auch andere Ensembles des Free Jazz, die mehr als Small-Band-Größe hatten, bedienten sich ja Haltepunkten als Organisationsgerüsten der Musik, teils entweder in Noten oder graphisch notiert, teils durch Handgesten, quasi Dirigate getriggert, teils einfach vorher abgesprochen – und auch *head arrangements* sind ja Arrangements (vgl. auch Grünfeld 1984: 8).

Am besten sollte man das eigentlich in seiner Gesamtheit hören, die klaren Formteile lassen sich aber auch in den Amplitudenhüllkurven der Aufnahmen deutlich erkennen (Abb. 2).

Es beginnt (Buchstabe A) mit dem klangmalerischen »Machine Gun«-Thema, Tonrepetitionen, nein, Klangsalven der drei Bläser, die diese auch zum Schluss des Stücks wieder aufnehmen (Buchstabe H) und so fast schon eine klassische Rahmung schaffen.

Den zweiten Teil (Buchstabe B) könnte man in klassischer und sehr europäisch geprägter Terminologie als Saxophonsolo mit Bläserritor-nellen beschreiben (diese Einwüf-e sind insbesondere im 2. Take sehr deutlich zu erkennen). Die ausbrechende Improvisation Brötzmanns findet über einer wilden und kollektiv mit ihm kommunizierenden Bass- und Schlagzeuggrundierung statt.

*Musikbeispiel 3: »Machine Gun«, Take 3, Ritornelle [ca 01:20 bis 02:50]*

Diese Bläser-einschü-be sind klangliche, ja sogar tonale Akzente, irgendwo angesiedelt zwischen As und B – und tatsächlich hört man in der Klang-gestalt dieser Akzente durch die Bläser genügend andere Töne heraus, um sie sogar harmonisch einordnen zu können, als einen F-Dur-Akkord ohne Grundton etwa oder als einen B-Dur-Akkord. Es wäre allerdings völlig

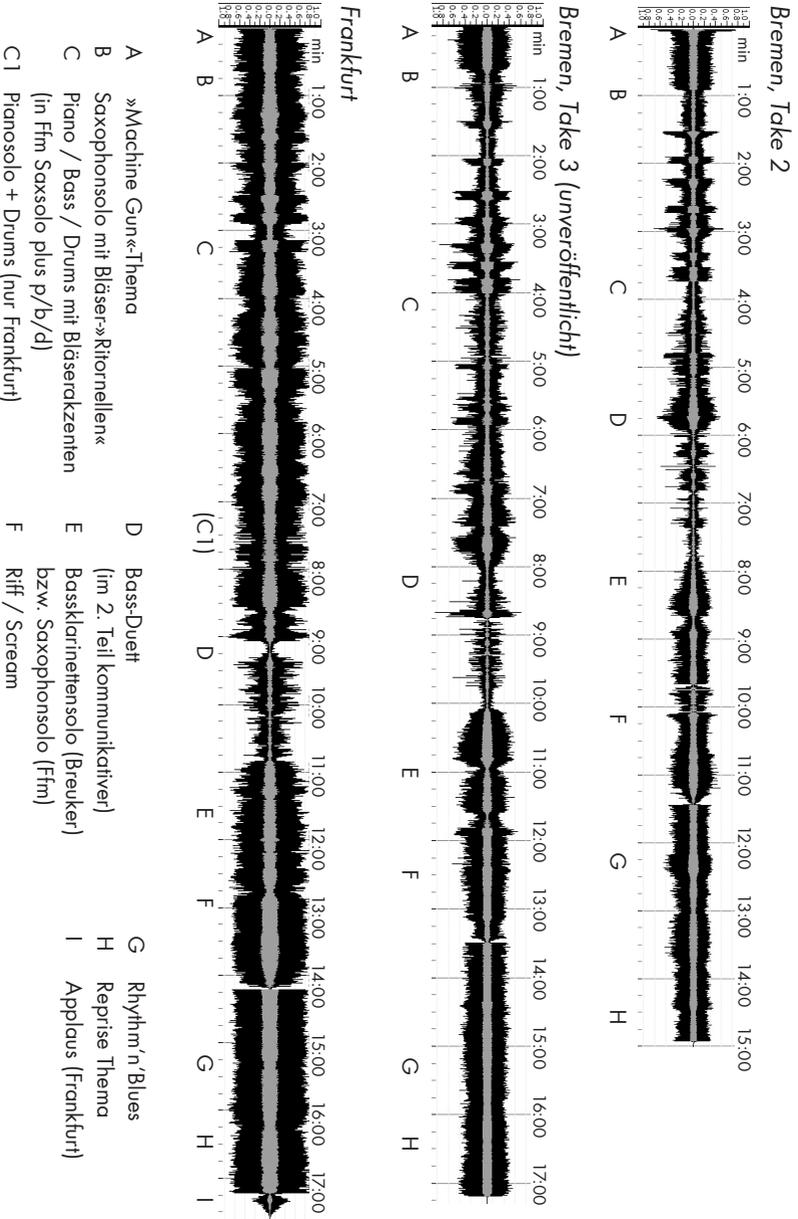


Abb. 2: Vergleich der Formteile in den verschiedenen Aufnahmen.

falsch, solche Tonzentren harmonisch zu deuten; sie sind viel eher eine Sache der Klangfarbe. Es macht eben einen Unterschied, ob ein Klang clusterartig zusammengesetzt wird, ob sich ein Tonzentrum langsam herauschält oder ob ein klares vorhandenes Tonzentrum sich durch zusätzliche Stimmen entwickelt. Wir haben alle drei Varianten in diesen Aufnahmen, und Frankfurt spielt am stärksten mit der Unterschiedlichkeit der ritornellhaften Einwüfe. Und schließlich will ich noch betonen, dass das alles eher für die Hörerwartung des Rezipienten Sinn macht, nicht aber für die Funktion dieser Einwüfe im improvisatorischen Ablauf. Da nämlich fungieren sie vor allem als dramaturgische Strukturpunkte, als ein Gerüst, in dem sich das Solo entwickeln kann, oder besser, in dem Brötzmann im Zusammenspiel mit den anderen Musikern die dramatische Steigerung der musikalischen Energie entwickeln kann.

### *Einschub 2: Festivalauftritte*

Am 24. März 1968 hatte Peter Brötzmann also auf dem von Horst Lippmann und Fritz Rau mit-veranstalteten Deutschen Jazz Festival in Frankfurt gespielt. Dort war der letzte Abend dem Free Jazz gewidmet, spielten neben Brötzmann Manfred Schoof und Gunter Hampel; und Wolfgang Dauner hatte einen legendären Auftritt, bei dem der Schlagzeuger Fred Braceful »nackt über die Bühne sprang und Dauner selbst eine Geige zertrümmerte« (Schwab 2004: 179). Jede Ausgabe des *Jazz Podiums* dieser Zeit hatte mindestens einen Beitrag, der sich ernsthaft mit der Situation und der Zukunft des Jazz auseinandersetzte. Joe Viera tat dies beispielsweise erklärend in seiner Serie »Zur Terminologie des Free Jazz«, die etwa im April unter der Überschrift stand »Was bedeutet in der Musik Form?« (Viera 1968: 116)

Lippmann und Rau hatten also im Auftrag der Deutschen Jazz Föderation Radio Bremen kontaktiert und beim dortigen Redakteur Siegfried Schmidt-Joos angefragt, ob sein Sender nicht ein Konzert mit Blues und Soul beim Deutschen Jazz Festival präsentieren könnte, das damit quasi zwei Extreme des aktuellen Jazzdiskurses präsentieren wollte: die Auseinandersetzung mit der populären Seite der Musik auf der einen, die Avantgarde des Free Jazz auf der anderen Seite (vgl. Schmidt-Joos 1968a).

Dieter Zimmerle, der fürs *Jazz Podium* über das Frankfurter Festival berichtete, zeigte sich am überzeugtesten vom Auftritt des Brötzmann-Nonetts und gipfelte in der Einschätzung:

Das Tenorsaxophon-Quartett Evan Parker, Wim Breuker, Gerd Dudek und Peter Brötzmann machte einen geschlossenen Eindruck, die Musiker konzentrierten sich deutlich aufeinander und man korrespondierte auch mit Klavier (...), den Bässen (...) und den Schlagzeugen (...). Das »Machine Gun« hatte keine Ladehemmung, was es verschoß, zeigte Wirkung – keine tödliche, sondern eine recht belebende. (Zimmerle 1968: 155)

Eine Woche später war »Machine Gun« beim Jazz Ost-West in der Meistersingerhalle in Nürnberg zu hören; hier ersetzte Manfred Schoof Gerd Dudek –, und der Rezensent (ein gewisser »N.W.«) streicht im *Jazz Podium* heraus, dass das Nürnberger Konzert zeitlich nicht so eingeschränkt gewesen sei und die Musiker sich daher »richtig austoben« konnten, um dann zu ergänzen:

Aber es zeigte sich, daß seine Musik eben kein reines Austoben mehr ist, als das sie am Anfang gelegentlich wirken mochte. Ohne von ihrer platzenden Vitalität eingebüßt zu haben, hat sie an Farbe, Abwechslung und erkennbaren Motivgestalten gewonnen. Sie ist auch zum Teil satirisch geworden, und ob der vielzitierte Zorn noch so eine große Rolle spielt, ist sehr die Frage. Künstlerischer Spieltrieb ist in Brötzmanns Musik mindestens genauso wichtig geworden. (NW 1968: 156)

Man sieht aus diesen Rezensionen – alle aus dem Liveerlebnis heraus geschrieben –, dass die Kritik vielleicht die Schwierigkeit im Zugang zu dieser Musik bemerkte, zugleich aber die Konsequenz, mit der die Musiker das alles auf die Bühne brachten, anerkannte und versuchte, die offenbar ganz anderen Kriterien, nach denen solche eine Musik zu beschreiben ist, zu ergründen.

Am weitesten ging dabei Manfred Miller, der bereits 1966, noch vor dem Erscheinen von *For Adolphe Sax*, Brötzmanns erstem großem Plattenwurf, gefordert habe, man müsse diese Musik nach ihrer »inneren Stimmigkeit« beurteilen. Miller betonte, dass dieser neue Klang als die Suche nach einer neuen Sprache mit einer ganz eigenen Grammatik zu verstehen sei, und: »Material dieser neuen Sprache ist grundsätzlich jeder Klang, jede Klangverbindung – Klang in seinem weitesten Sinne als akustisches Phänomen verstanden.« (Miller 1966: 40) Er weist darauf hin, dass man sich als Hörer nicht so sehr an den konventionellen Haltemarken orientieren solle,

Melodik, Harmonik, Rhythmik, swing, klare Form, sondern stattdessen genießen möge, wie bei Brötzmann die Form »erst im freien Zusammenspiel als die Geschichte der Materialverarbeitung« entstehe (Miller 1966: 41). Und er nimmt die Frage auf, die seinerzeit – und übrigens bis heute immer wieder – gestellt wurde, ob das alles denn noch Jazz sei. Seine Antwort:

Doch bleibt hier erhalten, was zum Besten im Jazz gehört: die gewaltige rhythmische Spannung; die unbedingte Emotionalität, das Blueserbe des Jazz; und die Improvisation, die hier erst in den ganzen Bereich ihrer Möglichkeiten eintritt. (Miller 1966: 42)

### Machine Gun: Soli und Kollektivimprovisationen

Der dritte Teil von »Machine Gun« (Buchstabe C) ist eine Art Klavier-Bass-Schlagzeug-Impro mit späteren Bläserakzenten, kurzen, nach oben gerichteten melodischen Bögen, die dann vom Klavier aufgenommen und in die Improvisation eingebaut werden. In Frankfurt kommt hier übrigens noch Gerd Dudeks Saxophon hinzu, dafür gibt es anschließend eine Art Klaviersolo mit Schlagzeugakzenten.

Es folgt als vierter Teil (Buchstabe D) ein Duett der beiden, mit dem Bogen gespielten, Kontrabässe, im längeren Bremer dritten Take deutlich klarer strukturiert, klarer aufeinander bezogen, deutlich mehr als Kommunikation denn nur als Kollektivimprovisation gedacht – und dieser Take nimmt dabei Momente auf, die auch in Frankfurt zu hören gewesen waren. Selbst in der Hüllkurdarstellung ist klar zu erkennen, dass die Intensität der beiden Abschnitte dieses Teils sich deutlich unterscheidet, im ersten Teil eher Steigerung, im zweiten Teil gleichbleibende – kommunizierende – Energie.

*Musikbeispiel 04: »Machine Gun«, Take 3, Bassduett [ca. 07:50 bis 10:15]*

### *Einschub 3: Die Aufnahme*

Zwei fest gebuchte Festivalauftritte also sowie ein für den 28. März angekündigtes Konzert in der Lila Eule, und danach, »in der Nacht« die Aufnahme des Albums. Die beiden Festivals hatten die Finanzen gesichert, die es brauchte, um dieses Projekt auf Platte aufzunehmen.

Seine erste Platte hatte Brötzmann ja im Juni 1967 zusammen mit Peter Kowald und Sven-Åke Johansson noch selbst produziert. Das Trio war mehrmals in der Lila Eule aufgetreten, einem Club, der aktuelle Musik genauso zur Diskussion stellte wie aktuelle Politik. Rudi Dutschke hatte im November 1967 hier gesprochen, und die Bremer CDU-Fraktion wertete den Spielort als linken Versammlungsort, der »die Jugend für die Revolution sensibilisiert« (*Der Spiegel*, 23. September 1968, S. 195). Anders als oft angenommen war die Aufnahme allerdings kein Livemitschnitt eines Konzerts, sondern das Ergebnis einer Studiositzung, für die Brötzmann den Club benutzte, und dazu einen Toningenieur von Radio Bremen engagierte, um die Band unter schwierigen akustischen Bedingungen aufzunehmen.

Manfred Miller, der damals die Jazzredaktion bei Radio Bremen leitete und mit technischem Beistand bei der Produktion half – wie er später schrieb »ein wenig außerhalb der von seinen Arbeitgebern vorgesehenen Modalitäten« –, Manfred Miller also beschreibt im *Sounds* vom September 1968 die Aufnahmesituation:

Die erste Nacht wurde ein Desaster. Doch das betraf nicht die Musik: Morgens gegen fünf war nichts gewonnen als die Erkenntnis, daß eine einzige Whiskyflasche acht Musikern, einem Techniker und ein paar Freunden nicht standzuhalten vermag, und daß es zwischen den hallenden Betonwänden des Kellers fast aussichtslos war, einen auch nur halbwegs klaren Klang auf ein semiprofessionales Stereo-Tonband zu bannen. Selbst zwei Polizisten, die mit einer fröhlichen Einlage und der Bemerkung, hier sei die hanseatische Polizeistunde gesetzwidrig überschritten worden, ihr Bestes gaben, konnten die Stimmung nicht wesentlich bessern. Trotzdem wurde es am nächsten Abend noch einmal versucht, wurden Tische und Bänke zu reichlich labilen Trennwänden aufeinandergetürmt, wurden aus zwei großen Bodentüchern des Bremer Theaters Verschläge für die beiden Schlagzeuger gebastelt. (Miller 1968a: 16)

Aber, ergänzt Miller hier genauso wie in seiner nicht-gezeichneten Rezension im *Jazz-Echo* einen Monat später, aber »vielleicht ist es gut, daß diese Musik nicht vom trockenen, sterilen Studio-Klang ermordet wurde, daß der fantastische Sound des Saxophone-Ensembles (das klingt wie ein avantgardistischer Super-Roland-Kirk) nicht säuberlich von den Mikrofonen seziiert wird: So bleibt auch auf der Platte jene intensive Spontaneität erhalten, die zum Besten gehört, das der Free Jazz zu bieten hat; so wird auch auf der Platte akustisch die Spannung jener Momente deutlich, in denen eine Stim-





Abb. 4: Rhythm'n'Blues-Motiv, (Musikbeispiel 7: RnB-Thema bis Schluss [15:10 bis 17:18]).

Ich finde, dass diese beiden Teile – die Rifffigur also und das Rhythm'n'Blues-Thema – sehr viel über die Musik aussagen, aber auch über Brötzmanns – und ich nehme seine Mitmusiker dabei nicht aus – Selbstverständnis dessen, was sie da machen. Ja, dies ist eine unbedingt andere Art freier Improvisation als das, was in den USA zur selben Zeit stattfindet. Aber: Die immer wieder behauptete totale Emanzipation vom amerikanischen Jazz ist es eben nicht, sondern zugleich eine Entwicklung aus der Sprache tiefster afro-amerikanischer Emotionalität heraus, ein bewusster Bezug auf die Wurzeln dieser Musik, auf den Blues, auf Call and Response, auf Intensität, auf eine fast spirituell erlebbare Feier der Community. Diese Momente stehen dem scheinbar Destruktiven im Klangeindruck der restlichen Aufnahme fast schon konträr gegenüber, tatsächlich aber erklären sie zugleich die Haltung des ganzen Stücks: Die Betonung von Individualität, das Aufbrechen konventioneller Formmodelle, das Beharren auf neuen ästhetischen Auffassungen, bei denen etwa Intensität und emotionaler Ausdruck Vorrang vor vordergründiger »Schönheit« haben... das alles ist zugleich Zeichen einer gemeinsam erlebten, nein, gemeinsam geschaffenen Solidarität, die erstens nur in der Gruppe möglich ist, und die zweitens mit der Tradition nicht bricht, sondern diese im Gegenteil beim Worte nimmt.

#### *Einschub 4: Deutungsgeschichte*

Womit wir jetzt endgültig bei der Deutung der Aufnahme wären, mit der Brötzmann seit 1968 immer wieder konfrontiert wurde. Ein Weg zur Deutung der Aufnahmen hat mit der Musik herzlich wenig zu tun und ist vor allem ikonographisch (s. Abb. 5):

Das Maschinengewehr, das auch auf Brötzmanns Cover zu sehen ist, war in der damaligen Zeit bereits zu einem Symbol mit sehr unterschiedlichen inhaltlichen Verweisen geworden. In den 1960er-Jahren ließ sich



Abb. 5: Ikonographische Bezüge des Album-Covers.

beispielsweise Fidel Castro gern mit Maschinengewehr abbilden. 1968 wurde Monks *Underground*-Album veröffentlicht, dessen Cover einerseits mit dem Verweis auf die Resistance während des II. Weltkriegs spielt, andererseits mit der tagesaktuellen Forderung der Black Panthers nach dem Recht auf Bewaffnung auch für schwarze Amerikaner.

Von 1968 dann stammt Brötzmanns Cover für *Machine Gun*, das einen amerikanischen GI mit Maschinengewehr zeigt. Brötzmann selbst hatte den Wehrdienst verweigert und war deswegen nach Amsterdam gegangen; später hatte er in seinem Haus in Wuppertal zeitweise desertierte GIs versteckt (Weber 2011). Das Cover jedenfalls zeigt ein Bild, wie es zu der Zeit aus etlichen Illustriertenabbildungen zum Vietnamkrieg bekannt ist.

1971 schließlich entwarf ein Bekannter von Ulrike Meinhof das RAF-Logo mit einer Maschinenpistole (eigentlich wollte er eine Kalaschnikoff zeichnen) über einem fünfzackigen roten Stern, und gab damit der Waffe, die hierzulande ja eher als Verweis auf Geschehnisse anderswo wahrgenommen wurde, einen sehr präsenten, plötzlich die Alltagswirklichkeit Westdeutschlands betreffenden Bezug.

In all diesen Bildern – und ich hätte noch Hunderte weitere finden können – werden der Waffe also Konnotationen beigeordnet. Mal ahnt man Heldenhaftigkeit, mal die Verteidigung der westlichen Welt, mal die Wehr gegen Unrecht und Kapitalismus, mal Terror und Gewalt. Mal aber auch die Abkehr von allen inhaltlichen Verweisen, wenn etwa 2011 Brötzmanns Albumcover von einem italienischen Fan als bedrucktes T-Shirt angeboten wurde.

Vom Cover ganz abgesehen wurde das Album jedenfalls, sicher vor dem Hintergrund der aktuellen Diskussionen sofort als politisches Statement wahrgenommen. Es gab auch andere Stimmen, die der Musik im Nachhinein diesen Status etwa mit dem Hinweis darauf wieder absprachen, dass der Albumtitel ja keineswegs als Verweis auf Krieg und Rebellion gedacht war, sondern schlicht und einfach der Spitzname war, den Don Cherry dem Saxophonisten wegen seines energetischen, Stakkato-geladenen Spiels verpasst hatte: »Hey, Machine Gun!«.

In den Deutungsgeschichten von *Machine Gun* gibt es diese beiden Extreme: die eine Interpretation des Albums als eines hochpolitischen Statements und die andere als einer rein ästhetisch-künstlerischen Aussage. Die Wahrheit liegt wahrscheinlich, wie so oft, in der Mitte. Brötzmann selbst hatte im Mai 1967 an einer Fernsehsendung teilgenommen, bei der Musiker und Experten über die beiden scheinbar gegensätzlichen Pole der

aktuellen Jazzentwicklung diskutierten, den Pop-Jazz Klaus Doldingers auf der einen und den Free Jazz Peter Brötzmanns auf der anderen Seite.

Darin gibt es ein längeres Interview mit Brötzmann durch Siegfried Schmidt-Joos, Werner Burkhardt, Uli Olshausen und Felix Schmidt. Er wird darin befragt, ob er sein Instrument überhaupt richtig spielen könne, wie man es schaffe über lange Strecken einen dramaturgischen Bogen zu halten, aber auch nach den Gründen, sich der freien Improvisation zuzuwenden. Und dann meldet sich Siegfried Loch zu Wort: »Sind Sie der Meinung, dass Sie mit den normalen Möglichkeiten, die Ihnen der Jazz bietet als Musiker, nicht auskommen und deswegen ausgebrochen sind in den Free Jazz?«, und Brötzmann antwortet:

Das ist tatsächlich zwischen Doldinger und mir doch eine Generationsfrage; die paar Jahre dazwischen spielen keine Rolle. Aber die Leute sind groß geworden mit irgendwelchen Vorbildern und sind sich nie der Aufgabe bewusst geworden, die man hat, sich selbst und der Gesellschaft gegenüber. Und da ist überhaupt der grundlegende Unterschied des Free Jazz zum herkömmlichen Jazz. (*Pop Jazz – Free Jazz* [Fernsehsendung], 21. April 1967, Westdeutscher Rundfunk)

Gesellschaftliche Verantwortung der Künstler also. Ein Thema, das 1968 in der Luft lag, aber sicher nicht erst 1968. Brötzmann hatte 1963 für die Ausstellung »Exposition of Music – Electronic Television« in der Wuppertaler Galerie Parnass ja eng mit Nam June Paik zusammengearbeitet, dessen Kunst ein »permanentes Experiment« war, »das gesellschaftliche, politische, technologische und ökonomische Prozesse hinterfragte«.<sup>2</sup> Siegfried Schmidt-Joos, der die eben gehörte Sendung moderierte, führte für das Aprilheft des *Jazz Podiums* ein Gespräch mit Brötzmann, während dessen er ihn auch nach dem Schock befragt, den seine Musik bei Zuhörern auslösen möge. Brötzmanns Antwort:

[D]ie Musik kommt aus uns selbst wie sie ist, und wir beabsichtigen in keiner Weise irgendwen zu schockieren. Daß sie natürlich bei gewissen Leuten einen Schock hervorruft, ist klar. Andererseits muß man wissen, in welcher Zeit man lebt, man muß wissen, daß viele Dinge geändert werden müssen. Und aus diesem Grunde spielt man natürlich nicht so vor sich hin, man überlegt viele Dinge und man muß sicher sein, mit dem, was man machen will. (Schmidt-Joos 1968b: 129)

---

2 <http://www.hatjecantz.de/nam-june-paik-2561-0.html>.

## Machine Gun: Zusammenfassung

Zurück zu »Machine Gun«: Es gibt also eine klare Ablaufstruktur: Thema, fünf bis sechs Teile und eine Reprise. Es gibt Absprachen darüber, wer solistisch im Vordergrund steht und wann, wo, und wie eine Zunahme der Intensität stattfinden soll. Es gibt klare thematische Vorgaben, sowohl für das Anfangsthema wie auch für die Einwürfe oder die beiden Riffs. Es gibt Absprachen über das Kontrabassduo – und da dies ein Part ist, der sich in den beiden Bremer Takes am meisten unterscheidet, mag man darüber spekulieren, ob Kowald und Niebergall zwischen den Takes kurz darüber gesprochen haben, sich gegenseitig mehr Luft zu lassen, vielleicht so wie in Frankfurt, stärker dialoghaft statt übereinander zu agieren. Es gibt eine klare Vorstellung von der Intensitätssteigerung des Gesamtablaufes. Ansonsten ist alles Improvisation, »emotionale Hitze«, »geradezu atemberaubende Energie«, wie Ekkehard Jost das gemeinsame Powerplay des Oktetts beschreibt (Jost 1987: 118). Brötzmanns eigene, bereits in den Jahren zuvor ausgebildete Spieltechniken, seine »hochlagigen Klangflächen« und »Bewegungscluster«, wie Jost diese in Bezug auf *For Adolphe Sax* identifiziert (Jost 1987: 92), werden hier quasi auf den ganzen Saxophonsatz übertragen. Hinzu kommen klarere solistische Partien einzelner Bläser, die auch die Unterschiedlichkeit des musikalischen Ansatzes deutlich machen (am extremsten vielleicht in der Frankfurter Aufnahme, in der mit Gerd Dudek ein Vertreter einer früheren Generation mit von der Partie ist). Das Anfangssolo ist im zweiten Take ein wenig »eingängiger«, formuliert quasi »geatmete« Satzphrasen, im veröffentlichten dritten Take dann konzentriert es sich stärker auf die Phrasengestalt, die es als solche – also als Gestalt, nicht als motivisches Element – wiederholt oder fortführt. Die Übergänge gelingen im dritten, also dem letztlich veröffentlichten Take aus dem Spiel heraus, während die Anschlüsse im zweiten Take manchmal abrupt passieren. Dieser dritte Take wirkt also, alles in allem, organischer. Alle Phasen des improvisatorischen Ablaufs entwickeln sich fast schon stringent auseinander heraus.

Aber eigentlich will ich es bei diesen wenigen analytischen Anmerkungen belassen. Sie sollen einzig ein Schlaglicht darauf werfen, dass auch frei improvisierte Musik Strukturen hat, einige, denen wir beim Entstehen zuhören können, andere, die offenbar abgesprochen sind, dabei aber immer wieder Veränderungen zulassen. Und sie zeigen, dass auch in frei

improvisierter Musik das nähere Kennenlernen des musikalischen Materials – und auch lose Absprachen über den Improvisationsverlauf gehören zum musikalischen Material – Einfluss haben auf das klangliche Ergebnis. So stark und heftig insbesondere das spontane und energiegeladene Moment in »Machine Gun« wirkt, so basiert es auf den improvisatorischen Erfahrungen aller daran beteiligten Musiker, auf dem Sich-Verlassen-Können auf die Reaktionen der jeweils anderen, auf der gemeinsamen Vorstellung davon, wie sich Energie, oder sagen wir lieber Intensität, erzielen lässt, nicht zuletzt aber eben auch auf der kurzfristigen Erfahrung, den abgesprochenen Ablauf nämlich schon einmal durchgespielt zu haben. Hier unterscheidet sich »Machine Gun« dann in nichts von den genauso improvisierten Aufnahmen Charlie Parkers etwa über »Parker's Mood«.

### *Einschub 5: Das Politische in der Musik*

Zu Recht stellt sich also die Frage, inwieweit das Politische in die Musik hineininterpretiert wurde, inwieweit Musikmachen (gerade zu jener Zeit, aber eigentlich immer) wie selbstverständlich Stellung bezieht in aktuellen politischen Diskursen, oder inwieweit die Musik denn irgendwie auch politisch »gemeint« ist. Der britische Kritiker Barry Miles beschreibt in seiner Rezension des Albums den Unterschied zur Musik etwa eines Albert Ayler:

Die Musik basiert auf musikalischen Wurzeln, die tief in uralten Felsen Europas verankert sind. Machine-gun handelt von Maschinengewehren, die Amerika noch nicht einmal kennt. Europa mit seinen Bombentrichtern, mit den Konzentrationslager-Museen, mit kriegsvernarbten Menschen und Gebäuden, mit seiner Berliner Mauer und dem besetzten Prag. (Miles 1968: 8) [Nebenbei: Diese Rezension stammt vom September, also nach der Niederschlagung des Prager Frühlings durch die Sowjets.]

Wie war das denn mit den politisch-musikalischen Vorbildern in den USA? Dort hatte die Bürgerrechtsbewegung ja bereits seit Mitte der 1950er-Jahre auch auf die Kultur übergeschwappt. Musiker wie Charles Mingus, Sonny Rollins oder Max Roach sahen ihre Kunst als einen auch politischen Ausdruck und machten das in Interviews wie auch auf der Bühne deutlich. Diejenigen allerdings, die ab 1960 als Revolutionäre des Jazz bezeichnet wurden, die Vertreter des frühen amerikanischen Free Jazz, Ornette Coleman, Cecil Taylor und John Coltrane, blieben allen politischen Inter-

pretationen ihrer Musik gegenüber eher skeptisch. In einem legendären Interview mit dem Kritiker Frank Kofsky antwortet Coltrane beispielsweise auf die Frage nach dem politischen Gehalt bzw. Input seiner Musik wiederholt, Musik spiegele für ihn vor allem die reale Umwelt wider und damit natürlich auch politische Strömungen, er sähe darüber hinaus allerdings keinen konkreten Einfluss von Politik auf seine Musik (*Jazz & Pop*, September 1967; abgedruckt in: Kofsky 1970: 225ff.).

Brötzmann klingt ganz ähnlich, als Bert Noglik ihn 1981 auf die politische Bedeutung seiner Musik 1968 anspricht: »Gegen die Konstruktion eines direkten Zusammenhanges würde ich mich wehren. Daß aber die politischen Bewegungen und Stimmungen dieser Jahre auch unsere musikalische Entwicklung in gewisser Weise beeinflusst haben, kann man schwerlich bestreiten.« (Noglik 1981: 198) 2012 ergänzt er im Gespräch mit Christoph Bauer, »Free Jazz« sei ja vor allem eine amerikanische Errungenschaft, die immer im Zusammenhang mit den verschiedenen Ausprägungen der Bürgerrechtsbewegung gesehen werden müsse (Bauer 2012: 47). Provozierend, insistiert er gleichzeitig, sei seine Musik gar nicht gemeint gewesen: »Das war nicht so geplant – dass es natürlich Provokation war, das ist klar ... aber für uns war das ganz ernst gemeinte, ehrliche Arbeit.« (Bauer 2012: 64)

Daneben aber weiß auch Brötzmann, dass Musik, und insbesondere seine Musik, immer auch politisch ist. 1987 etwa weist er im Gespräch mit dem amerikanischen Journalisten Bill Shoemaker auf die spezielle Situation in Westdeutschland in den 1960er-Jahren hin, »eine politische und gesellschaftliche Situation, die mich mehr ins radikale Denken drängte« (Shoemaker 1987: 25). Natürlich also habe seine Musik gesellschaftliche Bezüge, und die seien ganz persönlich bedingt. Ohne ein Bewusstsein für Politik sei das alles für sie doch undenkbar gewesen, insbesondere in den 1960er-Jahren, sagt er im Gespräch mit Gérard Rouy (Brötzmann / Rouy 2014: 60). Klar hätten sie mit der Musik auch die Gesellschaft verändern wollen, die Menschen, die Art des Zusammenlebens.

In Frankfurt habe ihn Daniel Cohn-Bendit Ende 1968 davon abhalten wollen, einen Gig mit großem Ensemble an der Goethe-Uni zu spielen, weil sie dort doch fürs Establishment auftreten würden. Er habe Cohn-Bendit dann überzeugt, indem er ihm gesagt habe, hört Euch doch erst mal an, was wir spielen, dann reden wir nach dem Konzert. Aber nach dem Konzert sei von denen keiner mehr da gewesen (Brötzmann/Rouy 2014: 60).

An der FU Berlin gab es Diskussionen darüber, ob das denn überhaupt Musik fürs Volk sei, das sei doch zu sehr Avantgarde, zu elitär, keiner würde das verstehen. »Wir prügeln uns fast, das waren alles politische Avantgardisten, sehr links, aber sie mochten Joan Baez, diese ganze amerikanische Scheiße, softe Gitarrenmusik.« (Brötzmann / Rouy 2014: 60–61) Politik und Politik sind also zwei verschiedene Paar Schuhe. Und natürlich war Brötzmanns Mitwirkung an der Gründung des FMP-Labels oder an der Etablierung des Total Music Meetings als Alternativfestival zu den Berliner Jazztagen, ebenfalls 1968, eine deutliche politische Aktion.

Es gibt da also – übrigens hüben wie drüben – einen Unterschied zwischen Intention und Rezeption. Und das ist dann ein Thema, das ich zum Schluss noch kurz ausführen und ein paar Fragen für die Gegenwart anschließen möchte.

Die Intention mag also gar nicht zuvorderst politisch gewesen sein, nicht bei Coltrane, nicht bei Brötzmann. Aber das Ergebnis, die Art und Weise, wie ihre Musik in jenen Jahren auf- und wahrgenommen wurde, war politisch, weil Musik nun mal nicht im leeren Raum erklingt, weil Musik immer eine Perspektive auf die Gegenwart bietet. Es gibt sie ja nicht in der Alltagswirklichkeit, die absolute Musik, die nur sich selbst genug ist, in der alles benutzte Material nur auf sich selbst verweist und auch nur so rezipiert werden sollte. Unser aller Konzerterlebnis ist immer eine Reflexion darüber, was die erlebte Musik uns in dem Augenblick, in der Situation, in der wir uns gerade befinden, als Individuen, als Gruppe, als Gesellschaft, sagt. Im simpelsten Fall bietet uns Musik einen Rückzugsort der unbewussten Reflexion; im besten Fall die Chance der Perspektivverschiebung.

Hat Musik, oder fragen wir konkreter: hat Jazz also eine Botschaft? Durchaus: Gerade der Jazz als eine improvisierte Musik entsteht schließlich als Reaktion auf kulturelle, ästhetische und politische Diskurse, die uns alle umtreiben. Musik nimmt Stellung, sie bezieht Position, allerdings sollten wir nicht erwarten, dass diese Positionsbestimmung sich in politische Parolen übersetzen ließe. Sie nimmt Stellung, indem sie uns dazu bringt, unsere emotionale Haltung zu aktuellen Fragen zu reflektieren, und uns damit im Ringen um eine eigene Position bestärkt. Brötzmann hat das selbst so gesagt, 1988 in einem Interview mit Michael Rösenberg für den Katalog zur großen Darmstädter Jazzausstellung, der ihn danach fragt, welche Mitteilungen er denn mit der Sprache, die er da ausbildet, machen wolle. Brötzmann: »Mitteilung von Geschichten, Gefühlen, Gedanken, die mich

betreffen, die ich aber nicht in Worte fassen kann, sondern viel vitaler, glaube ich, musikalisch ausdrücken kann.« (Rüsenberg 1988: 685).

Nur weil wir die Wirkung von Musik also schwer in Worte fassen, zumindest nicht eins zu eins übersetzen können, heißt das noch lange nicht, dass Musik unpolitisch sei oder dass Musik höchstens als Soundtrack des »realen Lebens« fungiere. Ich höre immer wieder, meist von älteren Jazzfans, die Musik sei heute ja nicht mehr politisch wie damals, als sie noch für etwas stand, als sie noch gesellschaftliche Relevanz besessen hätte. Nun, auch wenn man oft denkt, Geschichte wiederhole sich immer: Nein, wir sollten nicht erwarten, dass unsere Sicht auf Musik, unsere Vorstellung, was an ihr gut oder schlecht sei, unsere Erwartung an ihre gesellschaftliche Einbindung, das Maß der Dinge seien.

Nicht die Musik war politisch 1968, sondern die Menschen waren politisch, und wenn wir die Musik damals oder heute als politischen Kommentar hören, so tun wir das im Wissen um die realen Ereignisse jener Zeit. Und heute ist die Musik weder politischer noch unpolitischer. Wir leben ja insgesamt nicht gerade in revolutionären Zeiten. Jazz, Musik, Kunst im allgemeinen sind heute wie damals ein Spiegel der aktuellen Situation. Wenn in den USA auch die Musiker protestieren, und zwar nicht nur privat, sondern auch auf ihren Alben oder bei Bühnenauftritten, so spiegelt das die Realität von #BlackLivesMatter oder #MeToo oder #BoycottNRA in den USA wider, Protestformen, die weiter reichen als das, was wir hierzulande auf die Straße bringen. Wer also die mangelnde politische Haltung von Musikern beklagt, sollte auf die Art des Diskurses blicken, den wir zurzeit hierzulande führen, und der bei allen extremen Entwicklungen, die wir ja auch sehen, eher auf Ausgleich ausgerichtet ist als auf Krawall.

## Machine Gun: Nachhall

PS: »Machine Gun« wurde im Sommer des Jahres 1968 noch ein paar Mal gespielt, am 11. Mai 1968 etwa im Concertgebouw in Amsterdam, wo ebenfalls Manfred Schoof zum Oktett stieß (vgl. van den Berg 2009: 136; Schouten 1968: 14) oder im September des Jahres bei den Internationalen Essener Songtagen (WAZ, 24. Januar 2018). In Diskographien ist immer wieder der Mai 1968 als Aufnahmedatum des veröffentlichten Albums zu

lesen, aber Thomas Hartmann hat bei seinen Recherchen zum Album Belege auf das frühere Datum gefunden.

Wenn man Peter Brötzmann, Han Bennink, Alexander von Schlippenbach, Evan Parker oder all die anderen Musiker hört, die diesem Kreis angehörten und bis heute tätig sind, wird ihre Musik wieder ihre ganz eigene Energie entfalten. Was man dann hört, was die Musik in einem auslöst, für wie politisch oder auch für wie aktuell man das alles empfinden wird, ist der eigenen Hörbiographie eines jeden Hörers, einer jeden Hörerin geschuldet. Im Idealfall erlebt man, was viele Hörer auch mit »Machine Gun« erlebt haben: ein Ohren öffnendes Manifest musikalischer Energie, verankert in den Traditionen Afro-Amerikas, und gespielt mit der Haltung erfahrener europäischer Musiker, die über Jahrzehnte ihre eigene Stimme immer weiter entwickelt haben. Es ist die Kraft des Jazz, die genau das möglich macht, und dass es uns nach wie vor berührt, ist politisch genaug!

## Literatur

- Bauer, Christoph J. (2012): *Brötzmann. Gespräche*, Berlin: Posth Verlag.
- Brötzmann, Peter / Rouy, Gérard (2014): *We Thought We Could Change the World. Conversations with Gérard Rouy*, Hofheim: Wolke.
- Grünfeld, H.D. (1984): Interview mit Peter Brötzmann. Zu Kurz gekommen: die Klarinette, in: *Jazz Podium* 33/11 (November 1984), S. 7–8
- Jost, Ekkehard (1987): *Europas Jazz 1960–80*, Frankfurt/M.: Fischer.
- Kisiedu, Harald: (2014): *European Echoes: Jazz Experimentalism in Germany, 1950–1975* (Dissertation Columbia University, New York).
- Kofsky, Frank (1970): *Black Nationalism and the Revolution in Music*, New York: Pathfinder Press.
- Miles, Barry (1968): Peter Brötzmann. Machine Gun (review), in: *International Times* 6.–19. September 1968, S. 8 (zitiert nach Kisiedu 2014: 71).
- Miller, Manfred (1966): Peter Brötzmanns Free Jazz, in: *Jazz-Echo* (September 1966), S. 40–42.
- Miller, Manfred (1968a): Peter Brötzmann Orchester, in: *Sounds* Nr. 8 (September 1968), S. 16.
- Miller, Manfred: (1968b): Platte des Monats. Peter Brötzmann: Machine Gun, in: *Jazz-Echo* (Oktober 1968), S. 35.

- N.W. (1968): Nürnberger Jazz Ost-West Treffen, in: *Jazz Podium* 17/5 (Mai 1968), S. 156.
- Nogliki, Bert (1981): *Jazz-Werkstatt International*, Berlin: Neue Musik.
- Rüsenberg, Michael (1988): Es ist nicht das Metall – Peter Brötzmann, in: Ekkehard Jost/Annette Hauber/Klaus Wolbert (Hrsg.), *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt: Roetherdr., S. 685–587.
- Schmidt-Joos, Siegfried (1968a): Jazz goes Pop beim Deutschen Jazz Festival in Frankfurt. Radio Bremen präsentiert Blues & Soul, in: *Jazz Podium* 17/4 (April 1968), S. 126–127.
- Schmidt-Joos, Siegfried (1968b): »Weil viele Dinge geändert werden müssen.« Ein Interview mit Peter Brötzmann, in: *Jazz Podium* 17/4 (April 1968), S. 128–129.
- Schouten, Martin (1968): Jazz in Nederland. Brötzmann / Tchicai, in: *Jazz Wereld* (Juli/August 1968), S. 14–15.
- Schwab, Jürgen (2004): *Der Frankfurt Sound. Eine Stadt und ihre Jazzgeschichte(n)*, Frankfurt/M.: Societäts Verlag.
- Shoemaker, Bill (1987): Han Bennink & Peter Brötzmann. First Entrances and Last Exits, in: *Down Beat* 54/1 (Januar 1987), S. 24–26.
- Van den Berg, Erik (2009): *Han Bennink. De wereld als trommel*, Amsterdam: Uitgeverij Thomas Rap.
- Viera, Joe (1968): Zur Terminologie des Free Jazz. VII. Was bedeutet in der Musik Form?, in: *Jazz Podium* 17/4 (April 1968), S. 116.
- Weber, Julian (2011): Sie nennen ihn Machine Gun. Ausnahmemusiker. Er ist der radikalste Vertreter des Free Jazz – der Saxofonist Peter Brötzmann feiert seinen 70sten, in: *die tageszeitung*, 5. Februar 2011, S. 25.
- Zimmerle, Dieter (1968): 11. Deutsches Jazz Festival, in: *Jazz Podium* 17/5 (Mai 1968), S. 152–156.

## Tonträger

- Peter Brötzmann Oktett: *Machine Gun*, Selbstverlag, BRÖ 2 (1968).
- Peter Brötzmann Oktett: *Machine Gun*, FMP 0090 (1972).
- The Complete Machine Gun Sessions, Atavistic – Unheard Music Series ALP262 (2007).

## Abbildungen

LP-Cover *Machine Gun* (Peter Brötzmann), 1968, Selbstverlag (BRÖ 2).

»Revolucion Cubana«, Bucheinband, ca. 1959, <<http://ufdc.ufl.edu/AA00040587/00001>>.

LP-Cover *Underground* (Thelonious Monk), 1968, Columbia CS 9632.

GIs in Vietnam (Wikimedia), <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Soldiers\\_Laying\\_Down\\_Covering\\_Fire.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Soldiers_Laying_Down_Covering_Fire.jpg)>.

Bild der RAF zur Entführung des BDI-Präsidenten Hanns Martin Schleyer, 1977.

Frauen-T-Shirt »Machine Gun«, Screenshot: <<https://www.redbubble.com/people/chatetris/works/10592399-machine-gun?p=t-shirt&style=womens>>.