

JAZZ FEST BERLIN

5. – 8. NOVEMBER 2015



John Murph:
Vom Soundtrack einer Bewegung

Wolf Kampmann:
Die Globalisierung des Jazz – Chance oder Falle?

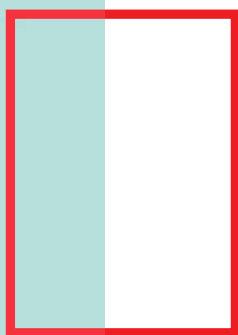
Richard Williams:
Von den Townships an die Themse

John L. Walters:
Die Neuerfindung des Jazz-Klaviertrios: The Necks

Michael Watts:
A Home For Heroes: David Bowie in Berlin

Felix Klopotek:
Improvisation als Werk

Nadin Deventer:
Talking 'bout my Generation



WILLKOMMEN BEIM JAZZFEST BERLIN 2015

I wish I knew how it would feel to be free

And I wish I knew how
It would feel to be free
I wish I could break
All the chains holdin' me
I wish I could say
All the things that I should say

Say 'em loud say 'em clear
For the whole 'round world to hear
I wish I could share
All the love that's in my heart
Remove all the doubts
That keep us apart

I wish you could know
What it means to be me
Then you'd see and agree
That every man should be free

Von Dr. Billy Taylor (1954),
aufgenommen von Nina Simone (1967)

In diesem Jahr startet das Jazzfest Berlin in das zweite halbe Jahrhundert seines Bestehens mit der Frage: Was ist Jazz heute und wohin geht seine Reise? Das Programm des diesjährigen Festivals soll die kontinuierliche Entwicklung einer Musik widerspiegeln, deren Einfluss zunehmend weit über die eigenen Grenzen hinweg zu spüren ist und deren Interpret*innen eines gemeinsam haben: den Wunsch, weiter zu kommen.

Jazz hat viele Facetten, und der Impuls zur Vorwärtsbewegung ist einer davon. Das Festivalprogramm für 2015 präsentiert Künstler*innen aus unterschiedlichen Generationen und 30 Nationen, die eines miteinander verbindet: Sie alle sind künstlerisch permanent in Bewegung. Sie zeigen, dass der Jazz im Grunde kein Stil ist, und auch keine Abfolge verschiedener Stile, sondern eher eine innere Einstellung – ein „spirit“.

Wir freuen uns, drei herausragende Bandleader zu präsentieren, die sich nicht auf ihren vergangenen Erfolgen ausruhen – obwohl sie mehrere Jahrzehnte Musikgeschichte verkörpern. Charles Lloyd wird „Wild Man Dance“ vorstellen, eine neue Suite, für die er sein Quartett um griechische und ungarische Musiker erweitert hat. Irische Folk-Melodien inspirierten Keith Tippetts „The Nine Dances of Patrick O’Gonogon“, das er für sein Oktett komponierte. Und Louis Moholo-Moholo, den das europäische Publikum vor 50 Jahren kennenlernte, als er und seine Blue Notes auf der Flucht vor dem Apartheid-Regime hierher kamen, tritt gemeinsam mit begabten Musikern der jüngeren Generation auf.

Geschichte und Tradition des Jazz bilden das Fundament einer Zukunft, die den jüngeren Musiker*innen unseres Programms gehört. Gleichsam als Symbol für Fortschritt und Kontinuität kann man den Auftritt von Vincent Peirani sehen: Der junge französische Akkordeonist trat im vergangenen Jahr beim Jazzfest Berlin in der Band von Daniel Humair auf, der seinerseits 1964 schon beim allerersten Festival in Berlin dabei war. Die Sängerin Cécile McLorin Salvant und

der Trompeter Ambrose Akinmusire vertreten die ungebrochene Vitalität der afroamerikanischen Tradition. Und als Mini-Festival im Festival angelegt sind die Auftritte des Giovanni Guidi Trio, des Julia Kadel Trio und von Plaistow, die zeigen, wie unerschöpflich die Möglichkeiten des Piano-Bass-Drums-Formats in den Händen junger Musiker*innen sind.

Schon Joachim-Ernst Berendt, der Gründungskurator des Festivals, hat die zunehmend internationale Ausrichtung des Jazz erkannt. In diesem Jahr stellen wir den armenischen Pianisten Tigran Hamasyan, den puerto-ricanischen Saxofonisten Miguel Zenón und das australische Improvisationstrio The Necks vor, letzteres wird in einer ungewöhnlichen Umgebung auftreten.

Unser Engagement für eine engere Anbindung des Festivals an die kreativen Szenen in den aufblühenden – ehemals Ost-Berliner – Bezirken findet seinen Ausdruck in den Auftritten zweier ausgesprochen experimentierfreudiger großer Ensembles. Das von Musiker*innen der Berliner Echtzeitmusik-Bewegung gegründete Splitter Orchester wird ein neues Werk des gefeierten amerikanischen Komponisten George Lewis aufführen. Das Ensemble Diwan der Kontinente vereint in Berlin lebende Musiker*innen vieler Nationen, einige von ihnen spielen auf traditionellen Instrumenten. Sie werden Stücke präsentieren, die eigens für dieses Konzert geschrieben wurden. Diese beiden Uraufführungen bergen ein gewisses Risiko, sowohl für die Musiker*innen als auch für das Publikum. Aber Jazz ohne Entdeckergeist wäre eben niemals wirklich Jazz!

Richard Williams
Künstlerischer Leiter
Jazzfest Berlin

Thomas Oberender
Intendant
Berliner Festspiele



March on Washington, 28. August 1963 mit Martin Luther King, Jr. © Wikimedia Commons

Musiker wie Ambrose Akinmusire, Matana Roberts und Robert Glasper stellen sich den Turbulenzen des schwarzen Amerika

VOM SOUNDTRACK EINER BEWEGUNG

Von John Murph

Als Dr. Martin Luther King, Jr. im Jahr 1964 das Geleitwort für die ersten Berliner Jazztage schrieb, zeigte er auf, dass der Jazz die vielfachen sozialen Ungerechtigkeiten thematisiert, die vor allem schwarze Amerikaner betrafen. Durch diese lyrische Beschworung Dr. Kings wurden die Festivalbesucher aufgefordert, die Auftritte von Miles Davis, Coleman Hawkins, George Russell und Sister Rosetta Tharpe nicht nur zu genießen, sondern die Musiker auch als Menschen wahrzunehmen und ihren Wert über die reine Unterhaltung hinaus anzuerkennen.

In den Vereinigten Staaten gab es Mitte der 1960er Jahre Bemühungen, oft von

gewalttätigem Widerstand begleitet, die Ungerechtigkeiten gegen schwarze Amerikaner zu beseitigen. Das Geleitwort entstand ein Jahr nach Kings messianischer „I Have a Dream“-Rede, die er während der als „March on Washington“ in die Geschichte eingegangenen politischen Großkundgebung am Lincoln Memorial hielt und die zum „Civil Rights Act“, dem Bürgerrechtsgesetz von 1964, führte. Das Geleitwort ging auch den Protestmärschen „Selma to Montgomery“ voraus, die – trotz schrecklicher Ereignisse wie dem „Bloody Sunday“ – den „Voting Rights Act“, das Wahlrechtsgesetz von 1965, zur Folge hatten.

Jazzmusiker und Jazzmusikerinnen wie Max Roach, Nina Simone, Billy

Taylor, Archie Shepp, Charles Mingus und Sonny Rollins erkannten die sozialpolitische Kraft ihrer musikalischen Stimmen und prägten mit mitreißenden Liedern wie „Mississippi Goddam“, „Malcolm, Malcolm, Semper Malcolm“ und „I wish I knew how it would feel to be free“ den Soundtrack der Bürgerrechtsbewegung von Mitte der 1950er bis Ende der 1960er.

Auch fünf Jahrzehnte später ringt das schwarze Amerika noch immer um Gerechtigkeit. Und obwohl Genres wie Hip-Hop, Rock und R&B mittlerweile in den Vereinigten Staaten und international populärer sind als der Jazz, verleihen Jazzmusiker wie der Pianist Robert Glasper, die Saxophonistin Matana

„Der Jazz spricht vom Leben. Der Blues erzählt die Geschichten der schweren Seiten des Lebens, und wenn Sie kurz nachdenken, werden Sie erkennen, dass sie beide die schwierigsten Realitäten des Lebens nehmen und sie in Musik fassen. So entsteht neue Hoffnung, ein Gefühl des Triumphes. Diese Musik triumphiert.“

Martin Luther King, Jr., Geleitwort für die ersten Berliner Jazztage 1964

Roberts und die Trompeter Ambrose Akinmusire, Christian Scott und Terence Blanchard unverdrossen ihrer Frustration und ihren Ansichten über Rassenfragen und andere soziale Missstände Ausdruck. Diese Musiker und einige ihrer Kollegen prägen den Soundtrack von #BlackLivesMatter, einer Protestbewegung des frühen 21. Jahrhunderts.

#BlackLivesMatter

Diese Bewegung wurde von Alicia Garza, Special Projects Director bei der in New York ansässigen National Domestic Workers Alliance, Patrisse Cullors, Leiterin der Initiative Dignity and Power Now mit Sitz in Los Angeles, und Opal Tometi, geschäftsführende Leiterin der Kampagne Black Alliance for Just Immigration in Oakland, Kalifornien, ins Leben gerufen. Zunächst brachten sie einen Hashtag in den sozialen Medien in Umlauf, um gegen den Freispruch für den Wachmann George Zimmerman im Juli 2013 zu protestieren, der des Mordes mit bedingtem Vorsatz angeklagt war, weil er in Sanford, Florida, den unbewaffneten 17-jährigen Afroamerikaner Trayvon Martin erschossen hatte. Weltweite Aufmerksamkeit erhielt #BlackLivesMatter jedoch erst im August 2014, als in Ferguson, einer Stadt im Bundesstaat Missouri, massive Proteste und Unruhen ausbrachen: Darren Wilson, ein 28-jähriger weißer Polizist hatte den unbewaffneten afroamerikanischen 18-jährigen Teenager Michael Brown erschossen, nachdem dieser eine Schachtel Zigarillos gestohlen hatte. Einige Monate später entschied sich ein Großes Geschworenengericht in St. Louis gegen eine Anklage Wilsons wegen Mordes.

In der Folge kam es mit erbarmungsloser Regelmäßigkeit zu ähnlichen Vorfällen zwischen Polizisten und unbewaffneten schwarzen Menschen, darunter John Crawford III, Eric Garner, Tamir Rice, Freddie Gray, Tanisha

Anderson und Sandra Bland. Unterdessen gewann #BlackLivesMatter an Bedeutung. Die Bewegung formalisierte ihren Kampf gegen die aggressive Kriminalisierung schwarzer Menschen, forderte Reformen des Polizei- und Gefängniswesens und umfassende Rechenschaft von Polizisten, die ohne Not Staatsbürger töten. Außerdem verlangt sie, dass örtliche Exekutivorgane nicht mehr von der Regierung der Vereinigten Staaten mit Militärwaffen versorgt und die Finanzierung der Polizei zugunsten von Investitionen in bessere Wohnverhältnisse, Beschäftigung und Bildung in verarmten Gemeinden reduziert werden. #BlackLivesMatter positioniert sich als dezentralisierte, überparteiliche Basisbewegung mit 26 Ortsgruppen und weltweitem Anschluss an gleichgesinnte Organisationen. Durch strategische politische Interventionen, zunächst auf kommunaler Ebene, in jüngster Zeit aber auch mit nationaler Präsenz, will die Bewegung sicherstellen, dass ihre soziopolitischen Anliegen im Präsidentschaftswahlkampf 2016 zu unumgänglichen Wahlkampfthemen werden. So unterbrachen Mitglieder bereits Wahlreden von Bewerbern im Rahmen der Wahlkampfnominierung der demokratischen Partei, wie zum Beispiel die von Hillary Clinton, Bernie Sanders und Martin O'Malley.

Die seit langem schwelende Verbitterung und die Dringlichkeit, die #BlackLivesMatter antreiben, werden in der Losung der Bewegung zutreffend ausgedrückt. Anders als frühere Epigramme wie „I Have a Dream“ oder „The Audacity of Hope“ ist „Black Lives Matter“ auf unmissverständliche Weise prägnant und bedeutet genau das, was es ausdrückt: Das Leben schwarzer Menschen zählt. Dieser Slogan ist ähnlich unerschrocken wie der Titel von Max Roachs Albumklassiker von 1960, „We Insist!“

Widerhall im zeitgenössischen Jazz

Das Feuer, aus dem die #BlackLivesMatter-Bewegung ihre Kraft bezieht, ist auch in neueren Jazz-Kompositionen zu spüren, wie zum Beispiel in Akinmusires „My Name is Oscar“ und „Rollcall for Those Absent“. „My Name is Oscar“ ist auf seinem Album „When the Heart Emerges Glistening“ aus dem Jahr 2011 zu finden, eine Spoken-Word-Exkursion in Jazzmanier, angetrieben von den schneidenden Polyrhythmen des Schlagzeugers Justin Brown, die Schüsse und tödliche Angriffe evozieren. Anstatt wie sonst Trompete zu spielen, spricht Akinmusire hier Sätze wie „I am you“, „Don't shoot“ und „We are the same“ – Sätze, die die Erschießung des unbewaffneten 22-jährigen Schwarzen Oscar Grant II heraufbeschwören. Grant wurde 2009 in Oakland, Kalifornien, von Johannes Mehserle, einem Beamten der Bay Area Rapid Transport Police, getötet, nachdem er mit einigen Freunden an einer U-Bahnstation festgenommen worden war. Mehserle wurde der fahrlässigen Tötung für schuldig gesprochen, nicht aber wegen Mordes mit bedingtem Vorsatz und Totschlags.

„Rollcall for Those Absent“ erschien auf Akinmusires jüngstem Album aus dem Jahr 2014, „the imagined savior is far easier to paint“. Wiederum als Spoken-Word-Stück und ebenso ernüchternd wie „My Name is Oscar“, zählt in dieser Komposition das junge Mädchen Muna Blake die Namen von Menschen auf, die von der Polizei getötet wurden. Akinmusire und Sam Harris unterlegen Munas unschuldig klingende Stimme mit langgezogenen melancholischen Keyboard-Akkorden. Akinmusires beeindruckende Diskografie enthält zahlreiche ähnliche Kompositionen, so zum Beispiel „M.I.S.T.A.G. (My Inappropriate Soundtrack to a Genocide)“ und „Ceaseless Inexhaustible Child (Cyntoia Brown)“. Er sieht es als seine Pflicht als Künstler an, durch

seine Arbeiten auf soziopolitische Veränderungen hinzuwirken. „Ich hätte gerne den Luxus oder die Willenskraft, als perfekter Menschenfreund ein Ding zu machen, bei dem Rasse keine Rolle mehr spielt. Aber das, was ich jeden Tag erlebe, erlaubt mir diesen Luxus leider nicht“, erklärt Akinmusire, der in Oakland aufwuchs. „Deshalb bin ich dazu gezwungen, meine Musik aus der Perspektive eines jungen afroamerikanischen Großstädtlers zu schreiben. Das ist etwas ganz Spezifisches und Besonderes.“

Interessanterweise ist auf der neuesten Platte von Robert Glasper, „Covered“, ein Titel namens „I’m Dying of Thirst“ zu finden, der Akinmusires „Rollcall for Those Absent“ zu spiegeln scheint. Es ist die Jazzbearbeitung eines Hip-Hop-Titels von Kendrick Lamar und klingt weniger streng als das Original und als Akinmusires Stück. Glasper unterlegt die Musik mit einer beruhigenden Melodie und einem geschmeidigen Sambarhythmus. Dies konterkariert er dadurch, dass er seinen sechsjährigen Sohn Riley und seine Freunde eine Litanei der Namen schwarzer Amerikaner lesen lässt, die von Polizisten getötet wurden. Viele von ihnen werden auch in „Rollcall for Those Absent“ erwähnt.

(Stephen Bruner), der Sänger Bilal und die Produzenten Terrace Martin und Flying Lotus (Steven Ellison). Der Jazzeinfluss auf „To Pimp a Butterfly“ wird in dem Stück „For Free? (Interlude)“ besonders deutlich, einer vernichtenden Anklage der historischen und noch immer andauernden Unterdrückung der Schwarzen, eingefangen in Lamars maschinengewehrschnellen Reimen, in denen es um sexuelle Objektivierung, wirtschaftliche Entmündigung und die Kultur der Zuhälterei geht, alles auf einem schneidenden Post-Hardbop-Arrangement. „Ich finde, Kendrick und seine Leute tun genau das, was auch andere schwarze Künstler tun sollten, vor allem, wenn sie im Rampenlicht stehen“, sagt Akinmusire. „Er hat sein erstes Album 2011 herausgebracht und alle fingen an, sich für ihn zu interessieren. Und was macht er jetzt? Er redet über die Dinge, die in der schwarzen Community passieren. Das trifft genau den Punkt.“

Wenn „To Pimp a Butterfly“ die passende Musik für eine Keilerei am Samstagabend ist, dann erscheint Kamasi Washingtons Debüt „The Epic“, das aus drei CDs besteht und ausgesprochen positiv aufgenommen wurde, als das für den sonntäglichen Kirchgang geeignete Gegenstück, zumal Washingtons

„BlackLivesMatter“ lautet, ohne dies explizit formulieren zu müssen.

Die Ansichten von #BlackLivesMatter sind in zahlreichen neueren Jazzkompositionen wiederzufinden, darunter „Breathless“, ein Stück des Trompeters Terence Blanchard, auf dem sein Sohn JRei Oliver die Hoffnung auf Freiheit in einem Umfeld der Unterdrückung preist. Oder „I Can’t Breathe“ von dem Bassisten Marcus Miller, ein mitreißendes Afro-Jazz-Electronica-Funk-Workout. Hier verfiert Chuck D., der Frontmann von Public Enemy, ganz ähnliche Überzeugungen. Beide Stücke beschwören die Worte herauf, die Eric Garner sagte, bevor er im Würgegriff des Polizisten Daniel Pantaleo aus Staten Island starb, der mit einer ganzen Phalanx von Polizeibeamten unterwegs war.

Am 3. Dezember 2014, als das Große Geschworenengericht von Staten Island entschied, Pantaleo nicht des Mordes anzuklagen, verlieh Matana Roberts im Brooklyner Konzertsaal Roulette Intermedium ihrem Zorn in einer eindringlichen einstündigen Multimedia-Arbeit namens „Black Lives Matter/All Lives Matter“ Ausdruck. Roberts leitete ein Quartett, das neben ihr selbst aus dem Gitarristen Liberty Ellman, dem Schlagzeuger Ches Smith und dem Bassisten Kevin Tkacz bestand.

Sie entwickelte klagende, schmelzende Altsaxophonimprovisationen und gleichsam bildgewaltige Klanglandschaften mit Klarinette, Loop-Pedal, Tonbandgerät und einer aufziehbaren Küchenuhr. Bald danach brachte sie ein weiteres eindrucksvolles und düsteres Stück heraus: „My Death Must Mean Something More: Justice for Eric Garner

and Michael Brown“, bei dem die Bassistin Mechell Ndegeocello, die Lyrikerin Staceyann Chin und der DJ Jahi Sundance Lake mitwirkten.

Der grausame Tod des 25-jährigen Freddie Gray, der im April 2015 im Gewahrsam der Polizei von Baltimore in Maryland Rückenmarksverletzungen erlitt, prägt ein von Robert Glasper produziertes und von der R&B-Sängerin Jazmine Sullivan gesungenes Remake des Randy Newman-Stücks „Baltimore“,

„The most vital contemporary music searches for ways to articulate new responses to the dramas of social change. Technological shifts and upheavals in how to make, how to show, how to hear with clarity, how to remember, how to move around, how to maintain poise in a world gone crazy with commercial and informational delirium.“

David Toop in „Haunted Weather – Music, Silence and Memory“

Aber die vielleicht stärkste Stellungnahme des Jazz dieses Jahres, die die gesamte Wut und unruhige Energie von #BlackLivesMatter zusammenfasste, kam in Gestalt eines Hip-Hop-Albums daher: Kendrick Lamars „To Pimp a Butterfly“. Sowohl Akinmusire als auch Glasper trugen zu diesem Album bei, genauso wie weitere Jazzhonoratioren oder Musiker, die die Schule des Jazz durchlaufen haben, so zum Beispiel der Tenorsaxofonist Kamasi Washington, der Bassist Thundercat

Hintergrundorchestrierung aus Gesang und Streichern – vermischt mit schwungvollen modalen Grooves und erlösenden Tenorsaxophonimprovisationen – den Hörer an die komplexe Schönheit und den musikalischen Einfallsreichtum des schwarzen Amerika erinnert. Auf „The Epic“ bringt Washington geschickt die hoffnungsvolle Musik von Ikonen wie Pharoah Sanders, Horace Tapscott, Mary Lou Williams, Marvin Gaye und Curtis Mayfield zu einer schlüssigen Aussage zusammen, die ganz klar



Demonstration in New York City, 24. November 2014 © CC BY-SA 3.0, Foto: The All-Nite Images

das auf dem Album „Nina Revisited: A Tribute to Nina Simone“ zu finden ist. Glasper produzierte auch eine umwerfende Modern Jazz-Version von „Young, Gifted & Black“, auf der die glühende Stimme von Lalah Hathaway zu hören ist und der Rapper Common sich über die tödlichen Auseinandersetzungen in Ferguson, Staten Island und Baltimore äußert.

Die Situation der Künstler

„Liberation Over Gangsterism“, ein Instrumentalstück auf dem in diesem Jahr erschienenen Album „Stretch Music“ des Trompeters Christian Scott, das in seiner Emotionalität und Thematik Washingtons „The Epic“ sehr ähnelt, bezieht sich zwar nicht direkt auf #BlackLivesMatter, vermittelt aber ein Bewusstsein für die beunruhigende Situation an urbanen Brennpunkten. Scott möchte mit seinem Titel nicht nahelegen, dass er von oben herab eine Botschaft verkünden will. „Ich bin niemand, der sich solch einfacher Rückschlüsse bedient, dass schlechte Dinge als Nebenprodukte dessen passieren, was wir im Fernsehen oder im Kino sehen oder was wir in Musikstücken hören. Aber letztlich müssen wir ehrlich sagen, dass ein

Großteil der kulturellen Information, die die junge Generation weltweit vermittelt bekommt, keinen großen Nährwert hat.“ „Ich bin im Ninth Ward von New Orleans aufgewachsen und jeder, der schon einmal dort war, kann bestätigen, dass es dort wie in der dritten Welt zugeht“, fährt Scott fort. „Wegen dieser Umstände, durch falsche Zuteilung von Mitteln und weil sie keinen Zugang zu wichtigen Ressourcen haben, werden viele Menschen zu einem Leben gezwungen, das sie nicht führen würden, wenn sie eine Wahl hätten. Es ist eine komplizierte Dynamik.“

Die möglichst große Verbreitung auf künstlerischer Ebene ist für die Jazzmusiker, die sich mit den Problemen und der Motivation der #BlackLivesMatter-Bewegung beschäftigen, zu einem immer wiederkehrenden Thema geworden. Viele von ihnen finden, dass sie keine andere Wahl haben, als das Thema aufzugreifen, auch wenn sie damit Gefahr laufen, von den Medien und der Musikindustrie des Mainstream ausgeschlossen zu werden. Diese Sorgen sind nicht unbegründet, wenn man bedenkt, dass Ikonen wie Roach, Simone, Rollins, Abby Lincoln und Billie Holiday mitunter einen

hohen Preis für ihre entschiedenen Äußerungen zahlen mussten.

Und dabei sollte man die ohnehin schon unsichere Situation der heutigen Musikindustrie nicht vergessen, gerade im Bereich des Jazz. „Bei vielen Künstlern geht es ums Überleben“, beobachtet Ambrose Akinmusire. „Und in diesem Zustand produziert man nicht unbedingt das, was ich für die beste und hochwertigste Kunst halte. Ich weiß nicht, ob dies besonders für die Jazz-Szene gilt. Aber ich finde, dass Künstler im Allgemeinen und schwarze Künstler im Besonderen weniger über sich selbst und mehr über das reden sollten, was in der Welt vor sich geht. Das haben alle Künstler getan, die ich respektiere. Aber sie haben auch alle den Preis dafür bezahlt. Dazu müssen wir bereit sein.“

Der Musikjournalist und DJ John Murph lebt und arbeitet in Washington, D.C. Er schreibt für „JazzTimes“, „DownBeat“, „JazzWise“, das „Atlantic Monthly“, die „Washington Post“ und weitere Publikationen.

Das Ambrose Akinmusire Quartet tritt gemeinsam mit Theo Bleckmann am 8. November um 19:00 Uhr im Haus der Berliner Festspiele auf.

DIE GLOBALISIERUNG DES JAZZ – CHANCE ODER FALLE?

Von Wolf Kampmann



The King & Carter Jazzing Orchestra © The Robert Runyon Photograph Collection, courtesy of The Center for American History, The University of Texas at Austin

Jazz ist eine häufig gebrauchte Vokabel, und doch steht sie für viel Unterschiedliches, teilweise sogar Gegensätzliches, einander Ausschließendes. Jeder glaubt zu wissen, was der jeweils andere meint, wenn er von Jazz spricht, und doch stimmen kaum zwei Auffassungen über die Bedeutung von Jazz überein. Das ist gleichermaßen eine der größten Schwächen und Stärken des Jazz. Denn die Vielfalt seiner Auslegungen hält den Jazz lebendig und erlaubt immer wieder neue Spielarten. Jazz ist die einzige Musikform, die zu jedem Zeitpunkt immer

das ist, was sie kurz zuvor noch nicht gewesen ist.

Jazz ist immer dann spannend, wenn er in der Gegenwart Tradition und Avantgarde vereint. Reine Revivals, von denen es nicht wenige gibt, verharren in der Vergangenheit und verlieren den Anschluss an die Lebenswirklichkeit ihrer Zuhörer. Die meisten Versuche, sich über den Kanon hinwegzusetzen, ohne in irgendeiner Form die Tradition zu berücksichtigen, versickern wiederum früher oder später in struktureller Apologetik. Auch das hat wenig mit Lebensgeist

zu tun. Aber was ist Jazz dann? Bis vor wenigen Jahrzehnten konnte man sich noch darauf einigen, dass Jazz eine genuin amerikanische Musik ist. Die Linien, die auf geradem Weg von der Marching Band in New Orleans, dem Ragtime in St. Louis und den Varietés in Chicago und New York zu Free und Electric Jazz geführt haben, waren in beide Richtungen stringent und nachvollziehbar.

Das heißt nicht, dass der Jazz nicht seit jeher für außeramerikanische Idiome offen gewesen ist. Schon in grauer Vorzeit

hat sich auf dem Congo Square in New Orleans aus verschiedenen afrikanischen Elementen der afroamerikanische Stil herausgebildet. Für den Ragtime ebenso wie für das Stride Piano war die klassische europäische Klaviertradition wichtig, für den Jazz in New Orleans der unablässige Zuzug vor allem italienischer Musiker. Duke Ellington orientierte sich an Maurice Ravel und Claude Debussy, Benny Goodman ließ Paul Hindemith und Béla Bartók für sich schreiben, und Woody Herman beauftragte Igor Strawinsky mit dem „Ebony Concerto“. Der Bebop erschloss die karibische Musik, der Free Jazz weitete seinen Fundus nach Afrika und Indien aus, der Jazzrock basierte auf Errungenschaften der britischen Rock-Szene. Jazz war von Anfang an und zu allen Zeiten die globalste Musikform der Welt.

Doch so paradox das klingen mag, bis 1970 fand diese Globalisierung nur auf amerikanischem Boden statt. Im Rest der Welt wurde eifrig nachgespielt, was aus Amerika vorgegeben wurde. Es gab zwar Jazz in Europa, aber keinen europäischen Jazz.

Die Begeisterung der Europäer für amerikanischen Jazz setzte gleich nach dem Ersten Weltkrieg ein. James Reese Europe hinterließ mit dem Orchester der Harlem Hellfighters in Frankreich einen bleibenden Eindruck. Nicht nur in Frankreich, auch in Deutschland, England und der Sowjetunion setzte eine regelrechte Jazz-Euphorie ein. Zahlreiche amerikanische Musiker wie Sidney Bechet oder Coleman Hawkins ließen sich in Europa nieder. Die ersten gemeinsamen Auftritte von schwarzen und weißen Jazz-Musikern nach 1900 fanden nicht etwa in den USA, sondern in Deutschland statt. Einen genuinen deutschen, englischen, französischen oder russischen Jazz gab es jedoch nicht. Der einzige, wenn auch nicht als solcher angelegte, Gegenentwurf

zum Jazz made in USA war der Manouche Jazz von Django Reinhardt und Stéphane Grappelli. Wie sich herausstellen sollte, als Ellington Reinhardt in die USA holte, war er in keiner Weise zum dortigen Jazzgeschehen kompatibel.

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass der europäische Jazz in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg von amerikanischen Musikern dominiert wurde. Paris wurde von ganzen Scharen New Yorker Jazzmusiker heimgesucht, die dort den Bebop zu neuen Blüten trieben. Kenny Clarke, Bud Powell, Don Byas und Dexter Gordon sind nur die Bekanntesten unter denen, die sich dauerhaft an der Seine niederließen. Die Europäer formierten sich und lernten, blieben aber vorerst Zaungäste. Seltsamerweise hielt es jene Europäer, denen ein eigenständiger Ton bescheinigt wurde, nicht in ihrer Heimat, sondern sie gingen nach Amerika, wie die Beispiele Jutta Hipp, Joe Zawinul, George Mraz, Gábor Szabó, Karl Berger, Attila Zoller oder Krzysztof Komeda belegen. Und so war es kein Wunder, dass das erste originär europäische Jazz-Album von einem Amerikaner aufgenommen wurde. Art Farmer war es, der auf „From Sweden With Love“ erstmals ein ganzes Album mit Jazzinterpretationen von Folklore, made in Europe, veröffentlichte.

Erst Ende der 1960er Jahre setzte jene Entwicklung ein, die wir heute als Globalisierung des Jazz wahrnehmen. In Ländern wie Großbritannien, den Niederlanden, der Schweiz, Polen, Norwegen und der Bundesrepublik Deutschland, wenig später auch in der DDR und Frankreich hatten sich nationale Jazz-Biotope herausgebildet, die den Jazz um völlig neue Ansätze bereicherten. In den 1970er Jahren machte der Begriff Folklore Imaginaire die Runde. In London hatte sich eine südafrikanische Enklave um Chris McGregor, Louis Moholo

und Harry Miller angesiedelt, Fela Kuti leistete mit seinem Afrobeat dem Panafrikanismus Vorschub, Keith Jarrett machte vor, dass ein erfolgreicher amerikanischer Jazz-Musiker unter europäischen Parametern eine ganz andere Musik zu machen in der Lage ist als im Mutterland des Jazz. Es war immer noch Jazz, hatte aber die amerikanische Hegemonie abgeschüttelt. Vielleicht war es eine Kollateralfolge der unumkehrbaren Tatsache, dass der Rock dem Jazz einige seiner Kernkompetenzen wie Improvisation und soziale Teilhabe abgeluchst hatte und es auch den Jazzmusikern aus der ganzen Welt gelang, den engen Kanon zu überwinden.

Der Jazz wurde global. Gruppen wie Codona mit dem in Europa lebenden Amerikaner Don Cherry, dem Brasilianer Naná Vasconcelos und dem in Indien geschulten Collin Walcott, das Trio des Norwegers Jan Garbarek mit dem Amerikaner Charlie Haden und dem Brasilianer Egberto Gismonti, die Band des Norwegers Terje Rypdal, des Amerikaners Jack DeJohnette und des Tschechen Miroslav Vitous, nicht zuletzt das europäische Quartett Keith Jarretts wären kurz zuvor noch undenkbar gewesen. Was uns heute selbstverständlich erscheint, war damals einer der größten Wandlungsprozesse der Jazz-Geschichte.

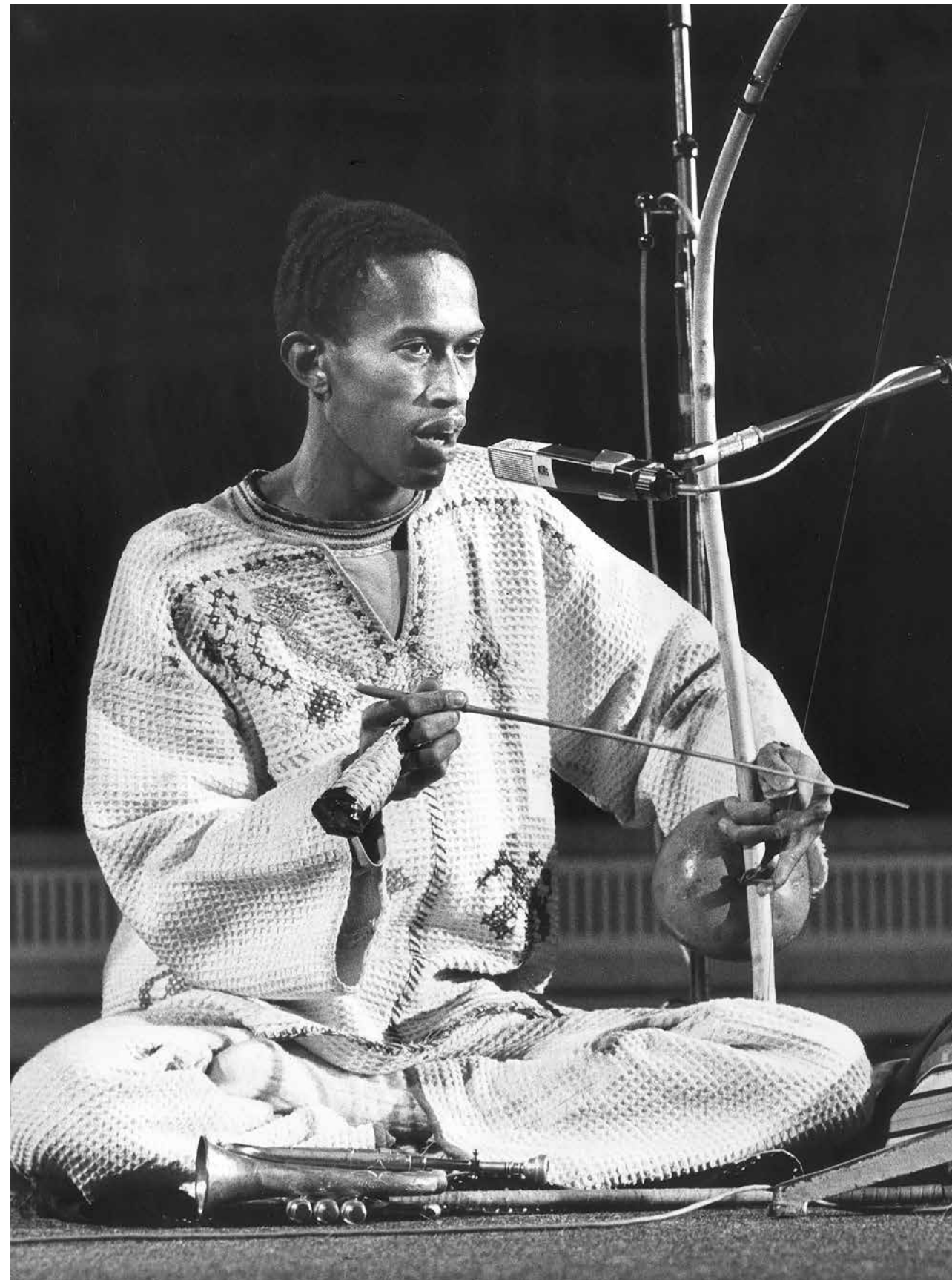
Die Globalisierung des Jazz war über einen langen Zeitraum errungen worden und erschloss dem Jazz eine Unmenge regionaler Idiome. Man denke nur an den Balkan-Boom Ende der 1990er Jahre oder an die stilistische Vielfalt der Radical Jewish Culture.

Losgelöst vom Jazz hat der Begriff Globalisierung indes längst seinen positiven Beigeschmack verloren. Kritisch betrachtet ist Globalisierung die weltweite Gewinnoptimierung der Eliten auf Kosten derer, die an der globalen Ausweitung der Märkte

ökonomisch und sozial nicht partizipieren können. Flüchtlingsströme, wie wir sie zur Zeit weltweit erleben, sind die ebenso unkalkulierte wie unausweichliche Folge. Abschtungserscheinungen ebenfalls. Jazz war in seinen innovativen Phasen niemals die Musik der Eliten, und doch beobachten wir beide Tendenzen auch im Jazz.

Was das Migrationsmoment betrifft, ist das ja gar nicht schlecht. Jazzmusiker waren schon zu allen Zeiten Nomaden. Sie haben ihre Zelte immer dort aufgeschlagen, wo sie die besten Arbeitsbedingungen fanden. Von New Orleans ging's nach Chicago, von dort nach New York und immer so weiter. Nie zuvor war es so leicht, sich auf globaler Ebene auszutauschen, wie in den Zeiten von Billig-Airlines und Internet. Eine Szene wird nicht mehr dadurch charakterisiert, dass Musiker zu einem bestimmten Zeitpunkt unter vergleichbaren sozialen und kulturellen Bedingungen aufwachsen, sondern von der vorübergehenden Infrastruktur eines Ortes. Das bringt den Vorteil mit sich, dass ein Musiker nicht mehr unweigerlich in eine bestimmte Tradition oder Haltung hineinwächst, sondern einen viel souveräneren Zugriff auf seinen frei gewählten künstlerischen Kontext hat.

Der Jazz-Hype in Berlin kurz nach der Jahrtausendwende war ein gutes Beispiel für eine solche Entwicklung. In Berlin gab es eine hohe Dichte an Clubs, Labels, Festivals und Vernetzungen zur Kunst- und Theaterwelt bei vergleichsweise geringen Lebenshaltungskosten. Wohn- und Arbeitsraum war im direkten Vergleich zu New York, London oder Paris dermaßen günstig,



Don Cherry am 6. November 1972 bei den Berliner Jazztagen in der Philharmonie © ullstein bild – Binder

dass Musiker aus der ganzen Welt in Berlin andockten. Doch anders als Paris in den 1950er Jahren blieb Berlin ein Durchlauferhitzer. Da viele Musiker nur für kurze Zeit an der Spree blieben, prägte sich eine Art Berliner Jazz-Diaspora aus, die sich über sämtliche Kontinente verteilte. Der Kunst folgte

das Geld, spätestens ab 2010 stiegen in Berlin die Mieten genauso rasant wie in jeder anderen Metropole. Für fünf kurze Jahre war die deutsche Hauptstadt der Migrationsmittelpunkt des weltweiten Jazz und danach immerhin noch das virtuelle Synonym für wirtschaftliche und künstlerische

Unabhängigkeit einer stilistisch vielfältigen und nach allen Seiten offenen Szene, das mit der Wirklichkeit jedoch nichts mehr gemein hatte.

Natürlich nimmt über Soundcloud, YouTube, Facebook und andere Portale die Sichtbarkeit des individuellen Jazzmusikers im Vergleich zum analogen Zeitalter erheblich zu. Die Kehrseite der Medaille ist, dass seine Chancen, in der ständig konzentrisch zunehmenden Masse an Informationen überhaupt noch wahrgenommen zu werden, proportional zu seiner Sichtbarkeit abnehmen. Die Funktion der Visualisierung übernehmen für ihn Exportbüros, Netzwerke und Showcase-Festivals, die den jeweiligen Musiker meist aus nationaler oder lokaler Perspektive eher als Klienten wahr-

nehmen, denn als künstlerische Persönlichkeit. Es gilt, die eigene Klientel gegen die Konkurrenz am Markt in Stellung zu bringen. Mit einem gesunden Austausch vergleichbarer Idiome unter den Auswahlkriterien von Qualität, Originalität und Attraktivität, wie wir das beim ersten Globalisierungsschub

um 1970 wahrnehmen konnten, hat das weit weniger zu tun als mit einem handfesten Verdrängungswettbewerb.

Indem sich der europäische Markt in Netzwerken organisiert und diese mit zunehmendem Erfolg die Festivals bestücken, schotteten sie sich gegen Mitbewerber aus Übersee ab. Einfach ausgedrückt läuft es nach dem Schema: „Nimmst du einen von meinen Musikern, nehme ich einen von deinen, und nimmst du zwei von mir, dann nehme ich eben auch zwei von dir“. Unter globalisierten Bedingungen entsteht ein kontrollierter europäischer Jazz-Binnenmarkt, der groß genug ist, um sich selbst zu genügen. Qualitätsstandards kann man aber nur im weltweiten Austausch genügen.

So widersprüchlich die ersten Globalisierungsversuche auf amerikanischem Boden vor 1970 waren, so paradox ist die Grundtendenz des gegenwärtigen Jazzmarktes, sei es auf Tonträgern oder in der Live-Szene. Der transatlantische Jazzgraben war seit 45 Jahren nicht mehr so groß und unüberwindbar wie gegenwärtig. Speziell auf dem deutschen Musik-Markt wird das amerikanische Jazz-Geschehen kaum noch abgebildet. Die großen Jazz-Labels wie Blue Note, Concorde oder Impulse definieren sich, von bestimmten Speerspitzen des Jazz abgesehen, hauptsächlich über mittelmäßigen Adult Rock, die Independent-Jazz-Szene, die an beiden Küsten so lebendig ist wie lange nicht mehr, findet indes kaum noch den Weg ins europäische Bewusstsein.

Dabei ist es wenig hilfreich, darauf zu verweisen, dass der amerikanische Markt sich ja auch nicht an europäischem Jazz orientiert. Die amerikanische Kultur hat seit jeher ein anderes Verhältnis zu den eigenen Wurzeln,

und Jazz wird in den USA nun mal als genuin amerikanische Musik angesehen. Didaktische Ansätze helfen da kaum weiter.

Die Herausforderung der Zukunft muss darin bestehen, über alle Kontinente und Nischen einen organischen Ausgleich zwischen Globalisierung und Individualisierung des Jazz zu finden. Um Missverständnissen vorzubeugen, die administrative Arbeit für und mit dem Jazzmusiker ist gut und wichtig. Wir müssen nur aufpassen, dass sich die europäischen Jazz-Netzwerke nicht in ein informelles Kartell verwandeln, das andere außen vor lässt. Andernfalls wären die Folgen für den Jazz unabsehbar.

Wolf Kampmann lebt als freier Autor und Jazzjournalist in Berlin.

VON DEN TOWNSHIPS AN DIE THEMSE

Wie der südafrikanische Jazz im Dschungel der europäischen Jazzmusik überlebte: Von den Blue Notes zum Louis Moholo-Moholo Quartet

Von Richard Williams

Als die ersten Generationen europäischer Musiker lernten, Jazzmusik zu spielen, wurde von ihnen keine große Originalität erwartet. Sie beglückwünschten sich schon, wenn es ihnen gelang, die einzelnen Elemente dieser musikalischen Ausdrucksweise so zu verinnerlichen, dass sie ihre amerikanischen Idole erfolgreich kopieren konnten. Sobald bei einem europäischen Musiker irgendeine originäre und anhaltende stilistische Individualität zu erkennen war, wurde diese gleich einem spezifischen Aspekt seiner ethnischen Herkunft zugeschrieben: Django Reinhardts Sinti-Wurzeln zum Beispiel oder Joe Harriotts jamaikanischer Herkunft. Doch erst der Auftritt der südafrikanischen Blue Notes beim Jazz á Juan Jazzfestival in Antibes im Jahr 1964 brachte den Europäern den Gedanken nahe, dass die ästhetischen Grenzen des Jazz nicht zwangsläufig von Amerikanern definiert werden mussten und sein künstlerisches Klima durchaus je nach geografischem Ursprung variieren durfte.

Bei ihrem Auftritt in Antibes waren die Blue Notes eine sechsköpfige Band. Ihr erfahrenstes Mitglied war der 31-jährige Tenorsaxofonist Nikele „Nick“ Moyake. Die anderen Musiker waren der 19 Jahre alte Trompeter Mongezi Feza, der 26-jährige Altsaxofonist Dudu Pukwana, der 27-jährige Pianist Chris McGregor, der 17 Jahre alte Bassist Johnny Mbizo Dyani und der 24-jährige Schlagzeuger Louis Moholo. Wie ihre europäischen Zeitgenossen hatten sie zu Beginn ihrer Karrieren ihre Vorbilder kopiert, zu denen Charlie Parker, Thelonious Monk,

Dizzy Gillespie und Horace Silver gehörten. Das Umfeld, in dem sie aufwuchsen, sorgte jedoch dafür, dass ihre Musik schon während der Nachahmungsphase unweigerlich von ganz eigenen, besonderen Aromen durchzogen war. Sie waren mit Kwela groß geworden, einem fröhlich-melodischen Straßenmusikstil, der auf Penny Whistles gespielt wurde, mit der vom Swing beeinflussten Tanzmusik Mbaqanga und mit den Liedern, die man in den Kirchen ihrer Townships sang. Und während ihre amerikanischen Zeitgenossen im Modern Jazz nach einer neuen Verbindung mit afrikanischen Rhythmen suchten, war diesen Musikern die afrikanische Polyrhythmik schon in die Wiege gelegt worden.

Dieser einzigartige Klang war also von Anbeginn an da, wie man auf den Aufnahmen, die McGregor 1963 mit seiner ersten Bigband produzierte, ebenso hören kann wie auf jenen, die die Blue Notes selbst ein Jahr später einspielten, kurz bevor sie ins Exil gingen. Als ohnehin schon virtuose Anhänger einer neuen Jazzbewegung mit Hauptsitz in New York ließen sie erahnen, dass sie etwas ganz eigenes zu bieten hatten: Europäischen Ohren offenbarte sich das zunächst am markantesten in der emotionalen Freigiebigkeit und Offenheit ihres Spiels. Obwohl ihre technische Fertigkeit unumstritten war, schien ihnen die Präzision, die die meisten Europäer für einen unabdingbaren Bestandteil einer echten Jazzgröße hielten, gar nicht so wichtig zu sein. Sie spielten technisch mehr als souverän,

doch war dies für sie nur der Ausgangspunkt des musikalischen Wegs, den sie verfolgen wollten.

Mit ihrer erfrischenden Rohheit und der Bereitschaft, konventionelle Strukturen und Tonalitäten zu dehnen und zu beugen, schienen sie auf einer Wellenlänge mit dem zu liegen, was Charles Mingus ein paar Jahre zuvor auf Alben wie „Tijuana Moods“ und „Blues & Roots“ ausprobiert hatte. Trotz seiner umfassenden musikalischen Ausbildung war Mingus dazu übergegangen, seinen Musikern ihre individuellen Stimmen nach Gehör beizubringen, da er glaubte, der Verzicht auf niedergeschriebene Partituren würde sie ermutigen, die aus den allerersten Anfängen des Jazz bekannte Art von spontanem Zusammenspiel neu aufleben zu lassen. Doch mit ihrem vollkommen neuartigen Gespür für Intonation und Rhythmik unterschieden die Blue Notes sich von allen amerikanischen Vorgängern.

Sie kamen von überall aus Südafrika – Pukwana aus Port Elizabeth, Moyake vom Ostkap, Feza aus der Provinz Natal, Dyani aus East London und McGregor, der die Band de facto leitete, aus der Transkei –, aber ihre ersten gemeinsamen Konzerte gaben sie in Moholos Geburtsstadt Kapstadt. Die Umstände hätten kaum schwieriger sein können, wurden sie doch aufgrund ihrer unterschiedlichen ethnischen Herkunft (McGregor war weiß, die anderen schwarz) sofort zur Zielscheibe von Gesetzen wie zum Beispiel dem „Reservation of Separate Amenities

Act“, dem „Native Laws Amendment Act“ und dem „Group Areas Amendment Act“, die – vom Apartheid-Regime mit dem Ziel der Rassentrennung entwickelt – alle in den 1950er Jahren in Kraft traten. Wenn sie auf der Suche nach Arbeit durch Südafrika reisten und in ihrem schrottreifen VW-Kombi von einem Auftritt zum nächsten fuhren, mussten sie „der Polizei immer einen Schritt voraus sein“, so Chris McGregors Frau Maxine.

In Europa würden sie Zuflucht finden, stellten sie sich vor, würden herzlich willkommen geheißen und ungehindert ihren Lebensunterhalt bestreiten können. Ganz so war es dann nicht. Nach ihrem Auftritt beim Festival verbrachten sie noch einige Tage in Antibes und gaben auf der Straße Konzerte. Auf Anregung von Dollar Brand (dem später als Abdullah Ibrahim bekannten Pianisten), der Südafrika 1962 mit dem tourenden Ensemble des Musicals „King Kong“ verlassen und sich in der Schweiz niedergelassen hatte, zogen sie nach Zürich. Brand sicherte ihnen gelegentliche Auftritte im Zürcher Africana Club und dem Blue Note in Genf, während sie den Winter über gemeinsam im Keller eines Studentenwohnheims lebten. Aus dieser Zeit gibt es eine Anekdote über eine unangenehme Begegnung von Moyake mit Wayne Shorter bei einer Party von Brand, zu der dieser die Blue Notes und die Mitglieder des Miles Davis Quintets eingeladen hatte. Die Begegnung endete damit, dass Moyake Shorter vorwarf, nichts zu spielen, was er selbst nicht schon vorher gespielt habe.

Als die Band im darauffolgenden Frühjahr weiterzog, war Moyake schwer erkrankt und kehrte nach Südafrika zurück. In London, ihrem nächsten Ziel, hatte man ihnen ein zweiwöchiges Engagement in Ronnie Scotts Club angeboten. Dort stießen sie auf enormes Interesse bei Kritikern und Zuhörern, die allein schon der Gedanke erstaunte, dass Südafrikaner überhaupt Jazz spielten. Auch die gemeinsame Sprache und die Tatsache, dass es hier eine Gemeinschaft südafrikanischer Einwanderer gab, überzeugten sie davon, dass sie in London bleiben sollten.

Die Behörden waren jedoch nicht geneigt, sie als Geflüchtete aus einem Unterdrückerstaat anzuerkennen, dessen rassistische Gesetze ihnen gemeinsame

öffentliche Auftritte unmöglich gemacht hatten. Die britische Musiker-gewerkschaft, eher darum bemüht, die kurzfristigen Interessen ihrer Mitglieder zu vertreten, als die Chancen wachsenden kulturellen Reichtums zu fördern, gestand den Blue Notes erst nach den satzungsgemäßen zwölf Monaten Wartezeit die Mitgliedschaft zu und setzte damit unabsichtlich genau die Restriktionen fort, wegen derer die Künstler aus ihrer Heimat geflohen waren. Eines der wenigen Konzerte, die sie spielen konnten, gaben sie in einem Pub namens Duke Of York, der mitten in London und passenderweise direkt gegenüber dem Hauptquartier des sich im Exil befindenden Afrikanischen Nationalkongresses lag. Trotz aller Schwierigkeiten begann ihre Anwesenheit in London, sich stark auf eine neue Generation junger britischer Musiker auszuwirken, die auf die ungewöhnliche Wärme und Dringlichkeit ihrer Art, Jazz zu spielen, ansprachen.

Die südafrikanischen Künstler selbst mussten allerdings einen weiteren Entwicklungsschritt vollziehen. Im Jahr 1966 waren die Auftrittsmöglichkeiten in Großbritannien rar gesät. Sie wurden jedoch eingeladen, im berühmten Montmartre Club in Kopenhagen zu spielen, wo schon Musiker wie Cecil Taylor, Archie Shepp und Albert Ayler zu Gast gewesen waren. Durch die Begegnung mit dem „New Thing“, wie die Jazz-Avantgarde der 60er Jahre auch genannt wurde, erweiterten sich die musikalischen Grenzen der Südafrikaner. Das erlaubte ihnen, ihre ohnehin schon stark vokalisierten instrumentalen Klänge und ihre leidenschaftliche Extrovertiertheit, die mit einer besonderen Begabung für eine sehnuchtsvolle Emotionalität einherging, voll auszuschöpfen.

Mit dieser neuen Perspektive kehrten sie nach London zurück und fanden bald zwei Auftrittsorte, an denen

sie regelmäßig vor einem kleinen, aber sehr engagierten Publikum spielen konnten: den Little Theatre Club in Covent Garden, der von dem Schlagzeuger John Stevens betrieben wurde, und Ronnie Scotts Old Place, der ein paar Straßen entfernt in Chinatown lag. In diesem Umfeld wurden Künstler ermutigt, sich mit anderen auszutauschen und in neuen Formationen zu musizieren. In der ungezwungenen Atmosphäre dieser Laboratorien hörten auch junge britische Musiker, wie der Pianist Keith Tippett und der Saxofonist Evan Parker, die Blue Notes aus nächster Nähe und gingen künstlerische Beziehungen ein, die ihre Karrieren prägen sollten. McGregor stellte eine Bigband zusammen, in der neben den Südafrikanern einige britische Musiker spielten – wobei der allzu große Aufwand diesem sehr ambitionierten Projekt schon bald ein Ende setzen sollte.

Die gleichen wirtschaftlichen Faktoren zwangen nach einer Weile auch den Kern der Gruppe, sich in unterschiedliche Richtungen zu orientieren. Feza





The Blue Notes bei ihrem ersten Konzert in Ronnie Scott's Club, London, 26. April 1965: Louis Moholo, Dudu Pukwana, Mongezi Feza, Johnny Dyani, Chris McGregor © John Goldblatt

heiratete eine Dänin und zog wieder nach Kopenhagen. Dyani und Moholo gründeten mit dem amerikanischen Sopransaxofonisten Steve Lacy und dem italienischen Trompeter Enrico Rava ein Quartett. Sie traten zunächst in Italien, dann in Argentinien auf, wo die beiden Südafrikaner in Buenos Aires für einige Monate strandeten, bis es McGregor schließlich gelang, sie nach London zurückzuholen. Ihre Rückkehr kam gerade zur rechten Zeit für eine Wiedervereinigung der Blue Notes, bei der Ronnie Beer Moyakes Platz einnahm. Sie nahmen mit dem Produzenten Joe Boyd (der vor allem für seine Arbeit im Folk-Rock, zum Beispiel mit Fairport Convention, Nick Drake und der Incredible String Band, bekannt ist) das Album „Very Urgent“ auf.

Im Juni 1970 stellte McGregor seine Bigband unter dem Namen Brotherhood of Breath wieder zusammen, mit den Saxofonisten Parker, Mike Osborne und Alan Skidmore, Marc Charig am Kornett, den Posaunisten

Malcolm Griffiths und Nick Evans und anderen Musikern aus der Gegend. Schon bei ihrem allerersten Konzert in der Notre Dame Hall am Leicester Square, dessen Erlös Chris dem Afrikanischen Nationalkongress (ANC) spendete, war klar, dass dieses große Ensemble eines der außergewöhnlichsten und spannendsten in der gesamten Geschichte des Jazz werden würde. Die Musiker entwickelten in brillanter Weise die Ellingtonsche Tradition weiter und ließen dabei Raum für den Expressionismus der Avantgarde – wie es beispielsweise das Publikum bei einem Konzert in der Philharmonie im Rahmen der Berliner Jazztage 1971 erleben konnte. Dieses Mal verhalf ein Plattenvertrag bei dem renommierten Label RCA der Band zu andauerndem Erfolg. Auch die anderen Mitglieder der Blue Notes setzten ihre Arbeit in neuen Formationen fort: Pukwana gründete die Bands Zila und Assagai, Dyani die Gruppe Witchdoctor's Son und Moholo Viva La Black. Feza arbeitete an den

Soloalben von Robert Wyatt mit, dem Mitbegründer von Soft Machine.

Und dann verschwanden sie, einer nach dem anderen. Moyake starb 1969 in Südafrika. Beer zog nach Ibiza, wo er bis heute Boote baut. Feza starb 1975, woraufhin Wyatt erklärte, dass er sich nicht vorstellen könne, ohne seinen Freund je wieder ein Album zu produzieren. Der Bassist Harry Miller, der in den späten 60er Jahren aus Kapstadt nach London gezogen und häufig für Dyani eingesprungen war, starb 1983, drei Jahre später gefolgt von Dyani selbst sowie 1990 von McGregor und Pukwana. So ist von der ursprünglichen Besetzung nur noch Moholo am Leben und in der Lage, die Tradition aufrechtzuerhalten. Noch immer leitet er verschiedene Bands, arbeitet mit alten und neuen Freunden zusammen und spielt weiterhin einige der vertrauten Stücke, wie zum Beispiel Fezas „You Ain't Gonna Know Me 'Cos You Think You Know Me“ oder Pukwanas hinreißende Ballade

„B My Dear“, und auch mit über siebzig Jahren versteht er es noch immer, das Publikum in seinen Bann zu ziehen und seine Mitspieler mit einem einzigen Peitschenknall in Höchstform zu versetzen. Jüngere Generationen haben das Wesen ihres Jazzstils ins 21. Jahrhundert überliefert. Loose Tubes, eine in den 1980er Jahren von jungen Musikern in London gegründete und stark von den Blue Notes beeinflusste Band, fand in diesem Sommer für eine Konzertreihe und ein neues Album wieder zusammen. Ihr Pianist und Komponist Django Bates gab seine Liebe zum Geist der südafrikanischen Musiker an seine Studenten am Rytmsk Musikonservatorium in Kopenhagen, der Londoner Royal Academy of Music und der Hochschule der Künste in Bern weiter. Das Dedication Orchestra, in dem einige der ursprünglichen Mitglieder von Brotherhood of Breath spielen, trat 2014 wieder gemeinsam in London auf und präsentierte einem neuen Publikum Arrangements von Tippett, Mike Westbrook, Kenny

Wheeler und andere Kompositionen der Blue Notes, die sie im Jahr 1992 erstmals aufgenommen hatten.

Der Saxofonist Julian Argüelles, Gründungsmitglied der Loose Tubes, veröffentlichte in diesem Jahr ein Album mit dem Titel „Let It Be Told“, auf dem seine Arrangements von Stücken von Pukwana, McGregor, Feza, Dyani, Abdullah Ibrahim und Miriam Makeba für die Frankfurter HR-Bigband zu finden sind. Die Musik der südafrikanischen Exilanten, so Argüelles, „hielt immer wunderbar die Balance aus zugänglichen, melodischen und groovenden Elementen und anspruchsvollen, ein bisschen verrückten. Man konnte einerseits die Townships heraushören und auf der anderen Seite den Free Jazz. Auch als sie sich dem Free Jazz annähernten, blieben sie dennoch zugänglich. Vielleicht konnten Sun Ra und Mingus das auch, aber die Musik der Blue Notes hatte einen ganz eigenen Charakter und großen Einfluss.“

Als Enrico Rava die Blue Notes 1964 in Antibes zum ersten Mal hörte, bei ihrem ersten Auftritt außerhalb Südafrikas, war er „genauso überwältigt wie beim Konzert des Miles Davis Quintets mit Tony Williams im Jahr davor. So etwas hatte ich noch nie gehört.“ Die „Reinheit und Originalität“ der Musik, wie er sie später beschrieb, fesselten ihn vom ersten Moment an. Diese Eigenschaften finden durch die Jahre hindurch noch immer ungemindert ihren Widerhall, als strahlendes und inspirierendes Vermächtnis für all jene, die genau hinhören.

Richard Williams lebt als Musikjournalist in London. Seit 2015 ist er Künstlerischer Leiter des Jazzfest Berlin.

Das Louis Moholo-Moholo Quartet tritt am 8. November um 19:00 Uhr im Haus der Berliner Festspiele auf.

Programm Jazzfest Berlin 2015

Freitag, 16. Oktober

Haus der Berliner Festspiele
19:00 Uhr
Presse und Publikumsgespräch
Auftaktkonzert
Julia Kadel piano
Alexander Hawkins piano

Donnerstag, 5. November

Haus der Berliner Festspiele / Kassenhalle
18:00–18:30 Uhr
Künstlergespräch mit Émile Parisien und
Julia Kadel, Moderation: Nadin Deventer

Haus der Berliner Festspiele / Große Bühne
19:00 Uhr
Splitter Orchester / George Lewis
Creative Construction Set™ (2015, UA)
mit Unterstützung von initiative neue musik e.V.
Liz Allbee trumpet
Boris Baltschun electronics
Burkhard Beins percussion
Anthea Caddy cello
Anat Cohavi clarinet
Werner Dafeldecker double bass
Mario De Vega electronics
Axel Dörner trumpet
Kai Fagaschinski clarinet
Robin Hayward tuba
Steve Heather percussion
Chris Heenan bass clarinet
George Lewis trombone, electronics
Magda Moyas clavinet
Matthias Müller trombone
Andrea Neumann inside piano
Morten J. Olsen percussion
Simon J. Phillips piano
Julia Reidy guitar
Ignaz Schick turntables, objects
Michael Thieke clarinet
Clayton Thomas double bass
Sabine Vogel flutes
Biliana Voutchkova violin
Marta Zapparoli field recordings, tapes
Kassian Troyer sound engineer

Cécile McLorin Salvant Quartet
Aaron Diehl piano
Lawrence Leathers drums
Paul Sikivie double bass
Cécile McLorin Salvant vocals

Vincent Peirani
Living Being
Julien Herné double bass
Émile Parisien saxophone
Tony Paeleman fender rhodes
Vincent Peirani accordion
Yoann Serra drums

A-Trane
21:30 Uhr
Julia Kadel Trio
Julia Kadel piano, composition
Steffen Roth drums
Karl-Erik Enkelmann double bass

Freitag, 6. November

Haus der Berliner Festspiele / Kassenhalle
17:30 Uhr
Albert-Mangelsdorff-Preis 2015
Preisträger: Achim Kaufmann
Verliehen von der Union Deutscher
Jazzmusiker e.V.
Award Ceremony and
Award Winner’s Concert
grünen

Achim Kaufmann piano
Robert Landfermann bass
Christian Lillinger drums

Haus der Berliner Festspiele / Große Bühne
20:00 Uhr
The Keith Tippett Octet
The Nine Dances Of Patrick O’Gonogon
Fulvio Sigurta trumpet, flugelhorn
Sam Mayne alto saxophone,
soprano saxophone, flute
James Gardiner-Bateman alto saxophone
Kieran McCloud trombone
Richard Foote trombone
Tom McCredie double bass
Peter Fairclough percussion, drums
Keith Tippett piano, composition
Guest: Julie Tippetts lyrics and vocals to
“The Dance of Her Returning”

Miguel Zenón Quartet
Identities Are Changeable
Henry Cole drums
Hans Glawischnig double bass
Louis Perdomo piano
Miguel Zenón saxophone

A-Trane
21:30 Uhr
Giovanni Guidi Trio
Giovanni Guidi piano
João Lobo drums
Thomas Morgan double bass

Haus der Berliner Festspiele / Seitenbühne
23:30 Uhr
Lumen Drones
Ørjan Haaland drums
Nils Økland violin
Per Steinar Lie guitar

Samstag, 7. November

Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche
15:00 Uhr
The Necks
Chris Abrahams organ
Tony Buck drums
Lloyd Swanton double bass

Haus der Berliner Festspiele
17:30 Uhr
Film
Charles Lloyd: Arrows Into Infinity
(USA 2012, 113 min)
With Charles Lloyd, Herbie Hancock,
Jack Dejohnette, Robbie Robertson,
Jason Moran et al.
Dorothy Darr, Jeffery Morse director and
producer
Charles Lloyd music

Haus der Berliner Festspiele / Große Bühne
20:00 Uhr
Tigran Hamasyan Trio
Tigran Hamasyan piano
Arthur Hnatek drums
Sam Minaie double bass

Charles Lloyd
Wild Man Dance Project
Charles Lloyd tenor saxophone
Gerald Clayton piano
Joe Sanders double bass
Eric Harland drums
Socratis Sinopoulos lyra
Miklós Lukács cimbalom

Akademie der Künste / Hanseatenweg
21:00 Uhr
Paal Nilssen-Love / Large Unit
Thomas Johansson cornet, flugelhorn
Mats Åleklint trombone
Julie Kjør alto saxophone, flute
Klaus Ellerhusen Holm alto saxophone,
baritone saxophone, clarinet
Åke Holmlander tuba
Ketil Gutvik guitar
Tommi Keränen turntables, electronics
Jon Rune Strøm e-bass, double bass
Christian Meaas Svendsen e-bass,
double bass
Andreas Wildhagen drums, percussion
Paal Nilssen-Love drums, percussion,
composition



A-Trane
21:30 Uhr
Plaistow
Johann Bourquenez piano
Vincent Ruiz double bass
Cyril Bondi drums

Haus der Berliner Festspiele / Seitenbühne
23:00 Uhr
Laura Jurd’s Dinosaur
Conor Chaplin e-bass
Corrie Dick drums
Elliot Galvin piano
Laura Jurd trumpet

Sonntag, 8. November

Akademie der Künste / Hanseatenweg
16:00 Uhr
Dylan Howe’s Subterraneans
New Designs on Bowie’s Berlin
Dylan Howe drums
Dave Whitford double bass
Ross Stanley piano
Steve Lodder synthesizers
James Allsopp tenor saxophone

Haus der Berliner Festspiele / Kassenhalle
18:00–18:30 Uhr
Künstlergespräch mit Cymin Samawatie
und Alexander Hawkins
Moderation: Nadin Deventer

Haus der Berliner Festspiele / Große Bühne
19:00 Uhr
Diwan der Kontinente
Sveta Kundish vocals
Defne Sahin vocals
Cymin Samawatie vocals, composition
Mari Sawada violin
Martin Stegner viola
Boram Lie cello
Demetrios Karamintzas oboe
Ralf Schwarz double bass
Lars Zander bass clarinet, electronics
Ketan Bhatti drums, electronics, composition
Joss Turnbull tombak, percussion, electronics
Christian Weidner saxophone, duduk
Hilary Jeffery trombone
Tilmann Dehnhard bass flutes, electronics
Niko Meinhold piano, guzheng
Sabrina Ma marimba, vibraphone
Naoko Kikuchi koto
Vladiswar Nadishana ney, duduk, hulusi
Wu Wei sheng
Bassem Alkhouri kanun
Matthias Kurth oud, guitar
Mohamad Fityan ney, kawala

Louis Moholo-Moholo Quartet
John Edwards double bass
Alexander Hawkins piano
Louis Moholo-Moholo drums
Jason Yarde saxophones

**Ambrose Akinmusire Quartet +
Theo Bleckmann**
Ambrose Akinmusire trumpet
Theo Bleckmann vocals
Justin Brown drums
Sam Harris double bass
Harish Raghavan piano

DIE NEUERFINDUNG DES JAZZ-KLAVIERTRIOS: THE NECKS

Von John L. Walters



The Necks © Holimage

Das australische Trio The Necks besteht aus Tony Buck, Lloyd Swanton und Chris Abrahams und ist alles andere als ein Repertoire-Ensemble, wie zum Beispiel ein klassisches Orchester, eine Rockband, die ihre Hits herunterspielt, oder eine Jazz-Gruppe, die Standards interpretiert. Aber auch innerhalb der Kategorie der „kreativen“ Musiker ohne festes Repertoire nehmen sie eine Sonderrolle ein. Schließlich spielen auch die innovativsten Interpreten von zeitgenössischer E-Musik, Improvisation und progressivem Jazz strukturierte Stücke, die sich jeden Tag und bei jedem Auftritt weitgehend gleich anhören. The Necks dagegen sind nur in ihrer Unberechenbarkeit berechenbar und darin, dass sie ihren eigenen Regeln folgen – Regeln, die ihnen in ihrem Musizieren ein unübertroffenes Maß an Freiheit erlauben.

An der Oberfläche teilen sie viele Merkmale der so beständigen Form des Jazz-Klaviertrios mit seiner traditionellen Besetzung aus Klavier, Kontrabass und

Schlagzeug. Dieser Grundansatz wurde seit den 1940ern von Ensembles unter der Leitung von Teddy Wilson, Bud Powell, Thelonious Monk, Oscar Peterson, Marian McPartland und Bill Evans entwickelt. Und nun spielen The Necks hier bei einem Jazzfestival, das über die Jahre schon viele der großen Klaviertrios zu Gast hatte und zweifellos künftig viele weitere präsentieren wird. Der Auftritt von The Necks hier beim Jazzfest Berlin 2015 – wo unter anderem auch die Trios von Giovanni Guidi, Julia Kadel und Tigran Hamasyan spielen werden – bietet Anlass, die Rolle der australischen Gruppe innerhalb der zeitgenössischen Jazzszene sowie die Entwicklung der Kunst des Klaviertrios näher zu betrachten.

Wenn man die Entwicklung des Jazz in den letzten Jahren verfolgt hat, wird man bemerkt haben, dass das Klaviertrio, ein Format, das sich jeglichen Trends widersetzt und immer wieder dem Mainstream verweigert hat, wieder zu neuer Bedeutung gekommen ist. In den späten 1960er und 70er Jahren

verstarben die großen Solisten und Bandleader des klassischen Jazz, oder sie zogen sich zurück. In neuen Strömungen – Fusion, Smooth Jazz, freier Improvisation, neoklassischem Modern Jazz, Acid und postmodernem Jazz – wurde entweder mit größeren Ensembles oder einem einzelnen Künstler gearbeitet, oder sie waren eher an der Technologie orientiert. Das Klaviertrio stand vorübergehend im Schatten.

In den Nachkriegsjahren wurden zahllose neue Tasteninstrumente entwickelt, so zum Beispiel Hammond-Orgel, Clavinet, Rhodes-Piano, Moog-Synthesizer, Prophet, DX7, Yamaha CS80, Instrumente der Firmen Oberheim, Korg, Roland usw. und viele verschiedene analoge, digitale und Sample-Synthesizer. Zusammen bescherten diese neuen Geräte der Musik eine völlig neue Klangpalette, die in den 60ern und 70ern von Künstlern von Ray Charles bis Joe Zawinul, Herbie Hancock und Larry Young verwendet wurde. Für Musiker und Bandleader war diese neue Generation von Tasteninstrumenten eine

langersehnte Lösung für die Probleme, die ihnen auf Tourneen die unzuverlässigen und schlecht gepflegten Klaviere der Veranstaltungsorte bereiteten. Allerdings löste die Allgegenwart von elektronischen Keyboards und Faux Pianos bald eine Sehnsucht nach dem Klang eines „richtigen Klaviers“ aus. Genau zu diesem Zeitpunkt wurde man sich in der Welt der klassischen Musik darüber klar, dass digitale Aufnahmeverfahren, die vom Boom der CD in den 80ern angetrieben wurden, die dynamische Bandbreite und Feinheit der Klangfarben dieses Instruments in einem bisher ungekannten Maße einfangen konnten.

Eine neue Generation von Pianisten und Klaviertrios betrat die Bühne und strebte, vielleicht inspiriert von Keith Jarrett, mit einem Gefühl moralischer Überlegenheit nach der „reinen“ Kunst des Jazztrios. Jarrett, der Hohepriester der akustischen Klaviermusik, hatte sich bekanntlich nach Jahren des Ringens mit unkooperativen elektrischen Instrumenten, die er während seiner Zeit mit Miles Davis spielte, von diesen

abgewandt. Bei seinen sorgfältig konstruierten Alben und Konzerten mit Gary Peacock und Jack DeJohnette – egal, ob sie frei improvisierten oder sich auf Jazz-Standards bezogen – war frischer und inspirierender Klaviertrio-Jazz zu hören, Teil einer Tradition, die sich bis auf die Arbeit von Bill Evans mit Scott LaFaro und Paul Motian Anfang der 1960er zurückverfolgen ließ.

Brad Mehlaui sicherte sich mit seiner Albumreihe „The Art of the Trio“ einen festen Platz im Wiederaufleben des Genres in den 90ern. In den letzten zehn Jahren wurden viele Vertreter dieser Form entdeckt oder wiederentdeckt, darunter Marcin Wasilewski in Polen, Jef Neve in Belgien, Brian Kellock in Schottland, Emil Viklický in der Tschechischen Republik, Michael Wollny und Julia Hülsmann in Deutschland und Fred Hersch, Marilyn Crispell, Geri Allen und Kenny Barron in den Vereinigten Staaten. Jason Morans Bandwagon beschritt entschieden zeitgenössische Wege und verneigte sich gleichzeitig vor den

großen Klaviertrios der Vergangenheit. Während respektierte Vertreter des Genres wie Abdullah Ibrahim, McCoy Tyner, Ahmad Jamal, Paul Bley und Martial Solal von dem neu erwachten Interesse profitierten, wurde es gleichzeitig von neuen Bands bereichert und belebt. Neue Zuhörerschaften und Möglichkeiten für das Klaviertrio als Kunstform wurden so entwickelt.

Ein weiterer Strang in der Wiederbelebung des Klaviertrios war das Auftreten von Trios, die von Komponisten geleitet werden und die sich der zeitgenössischen Rockmusik, dem Post-Rock und der modernen E-Musik zugehörig fühlen. Darunter sind E.S.T. (das Esbjörn Svensson Trio, dessen glanzvolle Karriere 2008 durch den Unfalltod Svenssons jäh beendet wurde), Bad Plus, Christoph Stiefel, das Neil Cowley Trio, das Tord Gustavsen Trio, Phronesis (unter der Leitung des dänischen Bassisten Jasper Høiby), das Trio des aus Armenien stammenden Pianisten Tigran Hamasyan und die englische Band mit dem niedlichen Namen GoGo



Penguin (die ihre Karriere mit einem Sound und einer Atmosphäre begannen, die sehr an E.S.T. erinnerte, seitdem aber erhebliche Souveränität erlangten). Dieser Ansatz, bei dem die intellektuelle und kompositorische Sorgfalt, die das akustische Piano verlangt, eine gesunde Beziehung mit der gemeinsamen Improvisation eingeht, durch die die Musik unbestreitbar Jazz bleibt, hat viele weitere Bands hervorgebracht, die nicht im engeren Sinne Klaviertrios sind.

Einige dieser Bands haben beachtliche Karrieren und überraschend umfangreiche Fange-meinden aufgebaut. Ein frühes Beispiel für dieses Phänomen ist Medeski Martin & Wood (1991 gegründet), ein äußerst originelles Trio, deren beharrliche Tourneen ihnen eine riesige Anhängerschaft innerhalb der amerikanischen „Jam Band“-Szene verschaffte. MMW weisen oft auf Duke Ellingtons Album „Money Jungle“ aus dem Jahr 1963 als wichtige Inspiration hin: Der kompositorische Schwung und die kampflustige Energie dieses Einzelprojekts (ein Trio aus Ellington, Charles Mingus und Max Roach) machen dieses Album zu einem interessanten Vorläufer der von Komponisten geleiteten Trios wie E.S.T. Außerdem wäre auch der Einfluss von Ahmad Jamal zu nennen, dessen Musik in den 1950ern Miles Davis stark beeinflusste, und der heute mit 85 Jahren noch immer aktiv ist.

zusammenhängendes Stück. Eine musikalische und emotionale Logik verbindet jede einzelne Note mit der nächsten, und so stellen die letzten Minuten des Konzerts das unvermeidliche Fazit seiner allerersten Töne dar. Dabei wäre es schwierig, dies mit dem normalen Vokabular der Jazz-, Rock- oder Klassikkritik zu beschreiben: Phrasen wie „hypnotische Riffs“, „virtuose Soli“ und „tosende Crescendi“ erscheinen zu banal, um zu beschreiben, was The Necks bei einem Konzert tun. Die Musik entsteht direkt aus der Meisterschaft der Spieler, aus ihren Beziehungen zu ihren Instrumenten und zueinander. Sie ist post-elektronisch, post-digital (dabei mit der perfekten Dauer für eine CD), und doch grundlegend akustisch. Auf jedem Album von The Necks entsteht eine ganz eigene Klangwelt, groß genug, dass andere Bands ganze Karrieren daraus konstruiert hätten. Ihr Debütalbum „Sex“ (1989) kommt in einem lockeren Trab daher und fesselt und entspannt den Hörer gleichermaßen. Mit seinen eingängigen Riffs und Hooks klingt das Album wie eine Hitsingle, die sich einfach nicht an die Drei-Minuten-Regel gehalten hat. „Hanging Gardens“ (1989) erschien ebenfalls wie eine ausgesprochen kommerziell erfolgreiche Platte und verhalf The Necks beinahe zu einem Vertrag mit Universal Music (das Geschäft platzte letztlich, und damit bleibt über dieser



Julia Kadel Trio © privat

„Quay“ und „Raab“ (2002) –Aufnahmen von drei Konzerten in ihrem Heimatland und einem in Österreich – ist als Einführung in ihre Arbeit besonders gut

„Wenn ich mit einer Gruppe spiele, muss ich selbstverständlich Rücksichten nehmen, denn niemand von diesen Musikern kann ahnen, was mir in den Sinn kommt – vielleicht die Tonart zu wechseln oder den Rhythmus zu verändern. Da bedarf es wirklich eines gemeinsamen Bezuges, damit eine musikalische Einheit entsteht. Dabei muss die innere Freiheit keineswegs auf der Strecke bleiben. Es verstärkt sie sogar.“

Bill Evans

Aber keines dieser Trios, ob alt, jung, oder irgendwo dazwischen, ist auch nur im Entferntesten so wie The Necks. Ein Auftritt der drei Australier besteht üblicherweise aus einer kontinuierlichen Improvisation von etwa einer Stunde. Irgendwie fangen sie aus der Stille vor dem Beginn ihrer Musik eine Idee ein und spinnen daraus ein

Periode ihrer Karriere ein spannendes Fragezeichen stehen).

Einige ihrer Alben sind Live-Aufnahmen, und zusammengenommen geben sie einen wunderbaren Eindruck von der Vitalität und Vielseitigkeit ihrer Auftritte. Ein Set von vier CDs mit den Titeln „Aethenaeum“, „Homebush“,

geeignet. Natürlich klingt keiner dieser vier Tracks wie „Sex“ oder „Piano, Bass, Drums“ (1998) oder wie einer der anderen Bestandteile des Sets. Stattdessen hört man, wie sich etwas innerhalb der Zeit und des auditiven Raums entfaltet, aus unendlichen kreativen Abwandlungen von ... Klavier, Bass und Schlagzeug.

Wenn man nicht der Jazz-Konnotation der Instrumentierung folgt, könnte man die Musik von The Necks irgendwo im breiten Spektrum des Minimalismus einordnen – genauso nah an den Skulpturen von Donald Judd und der Architektur von John Pawson wie an der Musik von Steve Reich. Eine Art „Materialgerechtigkeit“ definiert den Klang, und die Reinheit des „Spiels für eine Stunde“ erinnert an Anleitungen und Ermahnungen, wie sie in den Arbeiten von Konzeptkünstlern wie Sol LeWitt, John Cage, Tom Phillips und John White zu finden sind. Gelegentlich haben The Necks schon kürzere Stücke gespielt, dies geschah aber vor allem aus praktischen Gründen: Für den Soundtrack zu „The Boys“ (1998) wurden kurze Tracks benötigt und die Dauer der beiden 21-minütigen Stücke auf „Mindset“ (2011) wurde gewählt, damit sie auf beide Seiten ihrer ersten Vinyl-Veröffentlichung passten. Und doch gleichen die Aufnahmeverfahren der Studioalben von The Necks eher der Rockmusik als denen des Jazz oder der E-Musik. „Drive By“ (2011) ist eine Studioaufnahme mit zahlreichen übereinandergelegten Spuren und einem akribisch detaillierten letzten Mix, aus dem sich ein ekstatisches Hörerlebnis entwickelt. Es ist leicht zu verstehen, warum dieses Werk

Liebhaber der sogenannten Krautrock-Bands (Can, Faust etc.) genauso begeistert wie die jüngeren Fans von elektronisch generierter Trance-Musik.

Es ist kaum vorstellbar, dass The Necks etwa eine Live-Nachbildung von „Drive By“ oder „Chemist“ (2006) spielen – genauso wenig, wie man sich vorstellen könnte, dass die Band, mit der Miles Davis in den 1970ern gespielt hat, „In a Silent Way“ nachspielt (übrigens hat Bassist Lloyd Swanton genau dieses Album als eine der Originalinspirationen von The Necks bezeichnet). Ihre Beherrschung des Aufnahmestudios beeindruckt besonders, weil sie sich durch große Zurückhaltung auszeichnet. Ihre Live-Auftritte sind standortspezifisch: Die Musiker reagieren auf die Resonanz, den Hall und die Schwingungen von Wänden, Boden und Decken der Spielorte. Die Studioalben könnte man dementsprechend als standort-mimetisch beschreiben: Sie erschaffen einen alternativen Klangraum im Innern der Kopfhörer oder der Lautsprecher des Zuhörers.

Meiner Ansicht nach steht die Musik von The Necks für sich allein. Sie schwebt angenehm frei von den beiden Hauptsträngen der

zeitgenössischen Musik von Jazz-Klaviertrios, die man grob als (a) Musik in der Tradition von Bill Evans und (b) Erben von „Money Jungle“ einordnen kann. Aber vielleicht bildet sich künftig ein dritter Strang heraus: Klaviertrios, die in der neuen Tradition der ehrlichen, kompromisslosen Konzerte von The Necks arbeiten.

John L. Walters ist Herausgeber von „Eye“, einer internationalen Zeitschrift für grafisches Design, und schreibt für „The Guardian“ über Musik. Er gehörte den Bands Landscape und Zyklus an, war Mitbegründer des Audiojournals „Unknown Public“ und hat Aufnahmen für das Michael Gibbs Orchestra, Swans Way und andere produziert.

The Necks treten am 7. November um 15:00 Uhr in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche auf.

A HOME FOR HEROES: *DAVID BOWIE* IN BERLIN

Von Michael Watts

Seit Oktober 1950 schlägt die Friedensglocke des Schöneberger Rathauses jeden Tag um zwölf Uhr mittags und an Weihnachten und Silvester noch einmal um Mitternacht. Die Glocke war ein Geschenk der Amerikaner, gedacht als Anerkennung für die Bewohner West-Berlins in ihrem Kampf gegen den Kommunismus. Heute erschallt sie in Straßen, in denen einst Albert Einstein, Billy Wilder und Helmut Newton wohnten, in denen Christopher Isherwood seine Berliner Geschichten schrieb und Alfred Lion, Gründer von Blue Note Records, mit einer lebensentscheidenden Leidenschaft für Jazz aufwuchs. Auch Marlene Dietrich wurde hier geboren und beerdigt, und einer der Hauptdarsteller in ihrem allerletzten Film „Schöner Gigolo, armer Gigolo“ lebte ebenfalls in Schöneberg: ein getriebener junger Engländer, der aus Los Angeles an die Spree gekommen war und hier eine unerwartete Zuflucht vor den Trümmern seines Ruhms fand.

Dass David Bowie im Herbst 1976 Berlin als Wohnort auserkor, gehört heute so sehr zur Ikonografie der Stadt und ist ein so fester Bestandteil touristischer Routen, dass eigentlich eine Dramatisierung im Stile von „Backbeat“, einem Film über die Zeit der Beatles in

Hamburg, angemessen wäre. Bowie hielt sich zwar kaum drei Jahre in der Stadt auf, aber hier wurde er wieder gesund und transformierte seinen Ruf als Künstler, indem er alles in Frage stellte, was er in den fünf Jahren seines ausufernden Ruhms geschaffen hatte. Seine Berliner Alben „Low“ und „Heroes“ waren verstörend, depressiv, verweigerten sich trotzig jeglicher Theatralik und stellten stark programmierte Funk-Rhythmen neben atmosphärische Tongedichte und die repetitiven deutschen Elektronika von Neu! und Cluster.

Teil einer kanonischen Trilogie, die mit dem Album „Lodger“ ihren Abschluss fand (welches genau genommen in der Schweiz aufgenommen wurde), demonstrieren sie Bowies instinktive Begabung dafür, neue Ideen, Einflüsse und Partner zusammenzubringen und etwas völlig Eigenes, Unverwechselbares und immer Cooles zu entwickeln. Die Veröffentlichung von „Low“ polarisierte und beeinflusste die Rockmusik ähnlich wie „Le Sacre du Printemps“ die Welt der Klassik; das Album festigte seinen Einfluss auf die kulturelle Vorstellungskraft dieses Jahrzehnts. Das größte Wunder ist jedoch die Tatsache, dass es diese Alben überhaupt gibt, denn als Bowie nach Deutschland flüchtete, hatte er die zerstörerischen

Ausschweifungen des Rockstar-Daseins bis an ihre Grenzen auskosten.

Dünn wie ein Skelett und nahezu psychotisch kam er in Berlin an – als Folge seiner Kokainsucht, seiner Besessenheit vom Okkulten und der Essstörungen, an denen er seit seinen Tagen als Ziggy Stardust litt (zu dieser Zeit war ich einmal dabei, wie seine damalige Ehefrau Angie ihn löffelweise mit Complan fütterte, einem Nährgetränk für Invaliden). Er war nach der Trennung von mehreren Managern finanziell am Ende und durch die sich abzeichnende Scheidung emotional erschöpft. Außerdem musste er für seinen kleinen Sohn sorgen. Eine gewisse Ironie liegt darin, dass er sich mit Berlin eine Stadt aussuchte, die ganz eigene Probleme hatte: Wegen mangelnder Industrie war die Stadt pleite, sie war von Ost-Berlin durch die Mauer und von Westdeutschland durch eine Entfernung von 180 km getrennt, lebte von Subventionen der bundesdeutschen Regierung und war nur über Transitstrecken durch die DDR zu erreichen.

Aber genau dieser Außenseiterstatus machte Berlin vor allem für Künstler so attraktiv: Die Bewohner waren vom Militärdienst befreit, es gab einen anarchistischen Aktivismus, man konnte billig



Hauptstraße 155, 1978 © Esther Friedman

wohnen und leben, und besonders Neuankömmlinge fanden die Paranoia des Kalten Krieges spannend. Bowie, der geradezu unersättlich Geschichte und Kunst studierte, empfand vor allem den dunklen Sog der Weimarer Republik und der Nazizeit als Quellen für seine künstlerische Arbeit. Anfang 1976 hatte er zur Vermarktung seines Albums „Station to Station“ die Figur des Thin White Duke aus den Stummfilmen des deutschen Expressionismus entlehnt und damit einen Übermenschen erschaffen. Dessen fehlgeleiteter Flirt mit dem Faschismus legte seinen Kritikern den Eindruck nahe, dass Bowie sich in einem unkontrollierten Sturzflug befand.

Vielleicht als Resultat derselben Lust an der Mythologisierung seiner selbst führte er nun ein „normales“ Leben in einem unauffälligen Wohnhaus in Schöneberg, Hauptstraße 155. Unter seinen wenigen Vertrauten war sein „Mädchen für alles“ Coco Schwab, die Angie, von der er getrennt lebte, als „Torwächterin und Meuchelmörderin“ beschrieb, und sein Freund und Schützling Iggy Pop, der Proto-Punksänger der Stooges. Iggy galt als Inbegriff des Draufgängers, ein Caliban des Rock’n’Roll, war aber privat außerordentlich belesen und

sympathisch. Er war in die anerkannte Heroin-Hauptstadt Europas gekommen, um sich von seiner eigenen, ganz besonderen Sucht zu befreien. Die beiden Künstler waren vorher in Frankreich gewesen, wo sie an „The Idiot“ arbeiteten, einer Platte, die Iggy’s Renaissance einleitete und eine Art Schablone nicht nur für „Lust for Life“ darstellte, das Album, das er in Berlin mit Bowie schuf, sondern auch für „Low“ und „Heroes“.

Iggy hat ihre Lebensweise während der ersten Wochen in Berlin einmal so beschrieben: „Zwei Tage lang Exzess um der alten Zeiten willen, zwei weitere Tage zur Erholung und dann blieben noch drei Tage für alles andere.“ Es war vielleicht nicht gerade ein Entzug, außer wenn man einen Ersatz von Drogen durch Alkohol als Therapie gelten lässt. Aber Berlin, die Stadt, die alles schonmal gesehen hatte, schenkte ihnen Unabhängigkeit und eine angenehme Anonymität. Zwanglos gekleidet und doch erkennbar, bewegten sie sich frei in den Bars und Restaurants der Künstler: Oft waren sie im Exil in Kreuzberg und in der Paris Bar in der Nähe des Bahnhofs Zoo anzutreffen, in der Diskothek Dschungel, zu deren Stammkunden ein Mädchen gehörte, das eine zahme Ratte an einer Kette mit sich

führte, und im Travestieclub der Transsexuellen Romy Haag, Ecke Welser- und Fuggerstraße. Haag, die „Königin des Underground“, als Edouard Frans Verbaarschott in den Niederlanden geboren, wurde Bowies Berliner Geliebte.

Tagsüber radelten die Freunde durch die Stadt, besuchten Galerien und das Brücke-Museum, wo Bowie die Gemälde von Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner bewunderte. Manchmal schmuggelten sie sich nach Ost-Berlin oder trieben sich im Anderen Ufer herum, dem schwulen Café in der Nähe ihres Hauses. In „Where Are We Now?“, Bowies vor kurzem erschienener autobiografischer Single über diese Zeit, erinnert er sich wehmütig: „Sitting in the Dschungel/On Nürnberger Strasse/A man lost in time/Near KaDeWe/Just walking the dead.“ Das Stück ist ein Liebesbrief an die Stadt, die ihn rettete, geschrieben von einem 68-jährigen Mann, der heute wohlhabend und zurückgezogen in New York lebt – aber mehr noch erinnert es an eine Klage um sein verschwundenes, jüngerer Ich. „Er ist alt geworden“, sagte Romy Haag, als sie es hörte. „Naja, wir werden alle alt.“

Die Alben, die er in dieser Zeit aufnahm, wurden dagegen nie alt. Sie



Iggy Pop, Bülowstraße, 1978 © Esther Friedman

erscheinen heute kaum weniger außergewöhnlich als vor 40 Jahren, zur Zeit ihres aufsehenerregenden Erscheinens, als sie die Fans provozierten, Bowie-Skeptikern Respekt abnötigten und seine Plattenfirma in Panik versetzten. Verschwunden waren die aufgedonneten, sexuell ambigen Multimedia-Figuren wie Ziggy Stardust und Aladdin Sane, deren fantastische Frisuren und Kostüme heute in einer Ausstellung um die Welt reisen, die im vergangenen

Jahr auch im Martin-Gropius-Bau zu sehen war. Die Stimmung auf „Low“ war klaustrophob, die Lieder fragmentarisch und indirekt; mitunter erinnerten sie an den psychisch labilen Syd Barrett, der eine frühe Inspiration Bowies gewesen war. Sie beschreiben Bowies entnervten Zustand: „You’re such a wonderful person / But you got problems“, heißt es im selbstzerfleischenden Refrain von „Breaking Glass“.

In krassem Gegensatz hierzu steht das schon fast unanständige Tempo, in dem er die Alben aufnahm, mit Unterstützung seiner bewährten amerikanischen Rhythmusgruppe. Diese bestand aus dem Schlagzeuger Dennis Davis, dem Bassisten George Murray und seinem Gitarristen Carlos Alomar, der – genauso wichtig – auch musikalischer Leiter war. Der Produzent Tony Visconti war mit einem Eventide Harmonizer ausgestattet, der die Tonhöhe des Schlagzeugs veränderte. Intellektueller Input kam von dem experimentellen britischen Komponisten Brian Eno. Bowie arbeitete nach einem ungewöhnlichen Prinzip: Erst legte er in rasantem Tempo die Rhythmusspuren fest, bevor er, Alomar und Gastmusiker, wie zum Beispiel der Gitarrist Robert Fripp, zusätzliche Klänge darüberlegten, die Eno mit seinem EMS Synthi A bearbeitete. Erst zum Schluss kamen Text, Gesang und Hauptmelodien, die „Bedeutung“ des Lieds.

Die Aufnahmen fanden im Hansa-Tonstudio an der Köthener Straße nahe dem Potsdamer Platz statt. In diesem Gebäude mit neoklassischen Säulen liegt ein großer Konzertsaal mit einer Holzkassettendecke, in dem einst SS-Offiziere Bälle feierten. Dieser Meistersaal wurde schließlich zu Studio 2, der legendären „Hall by the Wall“; aus einem Fenster im Kontrollraum konnte man die ostdeutschen Grenzwächter beobachten. Von diesem Fenster aus sah Bowie den verheirateten Visconti verbotenerweise in inniger Umarmung mit einer Background-Sängerin. Dieser Augenblick gab den Impuls zu „Heroes“, seiner strahlenden Hymne über zum Scheitern verdamnte Liebe, die Geschichte zweier hoffnungslos Liebender, die sich im Schatten dieses Symbols der geteilten Stadt küssen.

Angetrieben von scharfen, aggressiven Gitarren, ist „Heroes“ musikalisch weitaus lebendiger als „Low“, auch wenn die Texte genauso schmerzvoll sind. Im Laufe der Zeit hat sich jedoch die Aufmerksamkeit der Kritiker weg von Bowies Liedern und hin zu den

grüblerischen, getragenen Instrumentalstücken verlagert, die auf den B-Seiten beider Alben zu finden sind: atmosphärische Musik, die den Komponisten Brian Eno erahnen lässt und doch verlangt, im Mittelpunkt zu stehen und nicht etwa als Hintergrundmusik gehört zu werden. Mit diesen Stücken hatte niemand gerechnet und sie hätten für einen großen Star wie Bowie einem Rock’n’Roll-Selbstmord gleichkommen können. Außerdem sind sie wahrscheinlich entstanden, weil Bowie zu dieser Zeit nicht in der Lage war, Ideen für Songs durchzuhalten, vor allem bei „Low“. Und doch verlegte Bowies neue Synthesizer-Musik abrupt den Schwerpunkt der Rockmusik von der Gitarre auf die Keyboards und stellte damit die Weichen für eine ganze Generation erfolgreicher Musiker wie Human League und Gary Numan. Sogar der Komponist Philip Glass erwies den Stücken in seinen Symphonien Nr. 1 und 4 seine Ehrerbietung.

Die Kraft von Stücken wie „Warszawa“, „Weeping Wall“ und „Art Decade“ (auf „Low“) oder „Moss Garden“ und „Neuköln“ (auf „Heroes“) klingt noch heute nach. Sie gehören zu den Instrumentalstücken Bowies, die auf einem der künstlerisch erfolgreichsten britischen Jazzalben des vergangenen Jahres bearbeitet wurden. „Subterranean: New Designs on Bowie’s Berlin“ ist ein Werk des Schlagzeugers und Quintett-Leiters Dylan Howe, der über seine Adaptionen sagt, sie wären so, als „spiele das John Coltrane Quartet in einem Raumschiff“. Howe war auf der Suche nach Modellen für Elektronik ohne Percussion, als er auf diese Platten aus seiner Kindheit stieß und sie für robust genug hielt, eine radikale Interpretation auszuhalten. „Das Wichtigste ist es, die Musik durcheinander zu bringen, sie aufzureißen, etwas zu wagen“, sagt er: „Denn nichts ist schlimmer als eine Nachbildung.“ Bowie erklärte sich mit einem Link von seiner Website zu der CD einverstanden.

Howes Quintett wird am 8. November nachmittags in der Akademie der Künste auftreten und dabei alte Rückprojektionen aus dem Berlin der 1970er verwenden. Viele Wahrzeichen dieser Zeit sind heute verschwunden oder verändert, darunter das Hansa-Studio 2, dessen berühmtes Fenster zugemauert wurde. Iggy Pop beklagt die Veränderungen in der Stadt: „Die Mauer war wunderschön“, erinnert er sich. „Sie schuf eine wunderbare Insel, genauso wie Vulkane Inseln im Meer erschaffen.“ Er hatte in Berlin eine Frau kennengelernt und war dort geblieben, lange nachdem Bowie die Stadt verlassen hatte, um auf dem Broadway „The Elephant Man“ zu spielen. Heute ist er einer der DJs auf BBC Radio 6. Im vergangenen Oktober hielt er die alljährliche John Peel-Vorlesung des Senders. Ihr Titel lautete „Free Music in a Capitalist Society“ (Freie Musik in einer kapitalistischen Gesellschaft).

Nachdem er seine Arbeit an dem Film mit Marlene Dietrich (der sich als totaler Misserfolg erweisen sollte) im Frühjahr 1978 beendet hatte, begann Bowie, sich von Berlin zu lösen. Er arbeitete bei „Lodger“ wieder mit Eno und Visconti zusammen, aber es wurde offensichtlich, dass die Chemie zwischen ihnen nicht mehr so war wie zuvor. Seit einigen Jahren schon hat er kein echtes Interview mehr gegeben. In den 90er-Jahren trat er gemeinsam mit Lord Gowrie, dem früheren Minister für die Künste unter Margaret Thatcher, der Redaktionsleitung der Zeitschrift „Modern Painters“ bei und veröffentlichte seine eigenen Interviews mit zeitgenössischen Künstlern wie Damien Hirst und Julian Schnabel. Danach war er in „Basquiat“ zu sehen, Schnabels in der Kunstwelt angesiedeltem Film über den unglückseligen Maler Jean-Michel Basquiat. Er stellte darin ziemlich überzeugend Basquiats Mentor Andy Warhol dar und trug dabei Warhols echte Perücke, Brille und Jackett, allesamt Leihgaben des Warhol-Museums in Pittsburgh. Aber

wer wird ihn wohl in dem Film über seine Berliner Abenteuer spielen? Es gibt bereits Gerüchte über eine deutsch-britische Produktion, die auf „Starman“ basieren soll, einer Biografie des britischen Autors Paul Trynka – der Arbeitstitel ist „Lust for Life“.

Bowie hat die Bedeutung der Berliner Trilogie stets betont. „Es gab nichts, das wie diese Alben klang“, sagte er der Zeitschrift „Uncut“: „Nichts anderes kam auch nur ansatzweise an sie heran. Es ist eigentlich egal, ob ich je wieder ein Album mache. Mein ganzes Dasein liegt in diesen dreien.“ Wenn also Dylan Howe die ersten Töne von „Warszawa“ in einer Version für ein Publikum des 21. Jahrhunderts spielt, können wir darauf hoffen, dass ihr ursprünglicher Geist wieder erscheint, und wünschen, dass all die alten Dudes sich wieder jung fühlen werden, für einen Tag.

Der Autor und Redakteur Michael Watts lebt in London. Während seiner Arbeit für den „Melody Maker“ beobachtete er Leben und Arbeit David Bowies aus nächster Nähe.

Dylan Howe’s Subterraneans treten am 8. November um 16:00 Uhr in der Akademie der Künste auf.

IMPROVISATION ALS WERK

Von Felix Klopotek



Derek Bailey, 2004 in Barcelona © Jake Walters

Kunst ohne Werk“, so lautete einst eine griffige Formel, um das Wesen der Improvisation, das schwierige, flüchtige, mehrdeutige, ambivalente, auf den Punkt zu bringen. Wer sich schon länger mit Improvisierter Musik (schnodderig: Improv), Free Jazz, Echtzeitmusik – oder wie immer der jeweils aktuelle Name lauten mag – auseinandergesetzt hat, dem wird sich diese

Formel eingeprägt haben: war sie doch in der 1987 erschienenen deutschen Übersetzung der Untertitel eines schlicht „Musikalische Improvisation“ betitelten Buchs, das von Derek Bailey stammt (1930–2005). Und der musste es wissen. Bailey hat die zeitgenössische Improvisation in der Musik erfunden – neben ein paar Dutzend anderen. Aber der Gitarrist aus Sheffield war im Auftreten wie im Spiel so lakonisch,

so charmant spröde, so arrogant unpräzise, dass wir alle gar nicht anders konnten als ihn zur Ikone der freien Musik zu erheben.

Allerdings lautet der Untertitel ausschließlich in der deutschen Übersetzung so, er ist eine kleine Eigenmächtigkeit des Verlags oder der Übersetzer, im englischen Original (1980) heißt das Buch einfach: „Improvisation, its nature

and practice in music“. Auf einen Werks- oder vielmehr Antiwerksbegriff wollte Bailey gar nicht heraus. Sein Buch ist keine systematische Abhandlung, sondern folgt einer Reihe von Interviews, die er mit Musikern aus den unterschiedlichsten Bereichen – Jazz und Blues, Flamenco und rituelle ethnische Musiken, Barockmusik und eben auch Improv – geführt hatte, später wurde daraus ein mehrteiliger Dokumentarfilm für die BBC (auf YouTube zu finden).

Es ging Bailey um zweierlei. Er demonstrierte, dass Improvisation in all diesen Traditionen ein zentraler Aspekt des Musikmachens ist, vielleicht sogar der Kern: Improvisation verstanden als die Fähigkeit, abseits von fixiertem Notenmaterial zu Entscheidungen zu gelangen, die spontan und in der Regel kollektiv getroffen werden und die eine Musik erst lebendig machen, ihren Reichtum an Möglichkeiten auszudrücken in der Lage sind. Improvisation, das wird schon in dieser knappen Wiedergabe der Intention Baileys klar, ist demnach kein Wert an sich, sie ist etwas Abgeleitetes und umgekehrt: hat als Voraussetzung den unreglementierten Strom musikalischer Kreativität. Alle Musiker, mit denen Bailey sprach, haben improvisiert und konnten ihre Musik nur spielen, weil sie improvisieren; aber die wenigsten Musiker hätten sich als Improvisatoren – oder gar Improvisatoren sans phrase – verstanden.

Bailey ist aber nicht nur Dokumentarist, sondern taucht – im Film stärker noch als im Buch – als Erzähler, als eigenständiges Subjekt auf, und als solcher ist er der Fürsprecher der Improvisation. Er weist auf die Geringschätzung der Improvisation durch die Plattenproduzenten und Labels hin, die in einem bornierten Musikverständnis wurzelt, das Improvisation als handwerklich

illegitim, ästhetisch minderwertige Praxis systematisch missversteht. Historisch gesehen ist Bailey natürlich im Recht. Die extrem positive Besetzung, die der Begriff der Improvisation in der Musik erfahren hat, ist eine junge Entwicklung, vielleicht fünfzehn Jahre alt, und sie ist hoffentlich noch lange nicht abgeschlossen. Trotzdem unterläuft Bailey ein Fehler, der zwar musikalisch keine Auswirkungen hat, weil im Zweifelsfall die Musik immer klüger ist als der Diskurs über sie – es war Cecil Taylor, der schon Anfang der 60er Jahre sinngemäß davon sprach, die Missverständnisse beim Reden über Musik einfach dadurch zu überwinden, indem man so lange weiterspielt, bis es nichts mehr zu sagen gibt –, der aber charakteristisch ist und den Diskurs über Musik betrifft. Hier wird's interessant, denn der Diskurs ist kein freies Wechselspiel der Rede und Gegenrede, sondern institutionell materialisiert. Darauf zielte Bailey doch ab: die Institutionen – Veranstaltungsorte, Festivals, Labels, Kulturämter – zu verändern, nicht zuletzt um bessere Arbeits- und Präsentationsbedingungen für die sich explizit als Improvisatoren verstehenden Musiker zu erstreiten.

Worin besteht nun der Fehler? Kurz gesagt darin, die Improvisation als etwas klar Umrissenes zu fixieren und sie so herauszulösen aus dem Strom der Spielfreude. Improvisation, die als ein Verhältnis zu begreifen ist: zu den Mitmusikern, zum Instrument, zu den eigenen Gefühlen und Gedanken während des Spielens, zu den Zuhörern, wird damit zu einer mythischen Substanz. Diese macht unterschiedlichsten Musiken in diesem Punkt recht rüde

vergleichbar und ordnet sie, in einer Verkehrung des ursprünglichen Verhältnisses, der Improvisation – muss man vielleicht sogar sagen: der IDEE der Improvisation? – unter. Damit wird ganz offensichtlich ein Werkbegriff nolens volens eingeführt, ein Maßstab – und sei er auch noch so mythisch, noch so uneinholbar – zur Bewertung von gelungenen und weniger gelungenen Improvisationen. Zwar lässt sich dieses Werk nicht in konventioneller musikalischer Notation „verewigen“, dafür aber auf Tonträgern und natürlich in etlichen Statements. Und wenn jemand ein solches Werk geschaffen hat, dann doch Bailey! Auf weit über hundert LPs und CDs ist es dokumentiert, eine Musik, die eine absolut klare Sprache spricht, deren Tabus und Idiosynkrasien schnell zu begreifen sind. Wer mit Derek Bailey Musik gemacht hat, hat mit Derek Bailey Musik gemacht – und nicht umgekehrt.

Aber, wie gesagt, der missverständliche Untertitel „Kunst ohne Werk“, stammt ja gar nicht von ihm, und Baileys Abstraktion, die unterschiedlichen improvisatorischen Prozesse zu einem

Improvisierte Musik
Improv
Momentmusik
Echtzeitmusik
instant composing
Neue Improvisationsmusik
Intuitive Musik
Freie Musik
Free Jazz
Non-Idiomatische Improvisation

Begriff der Improvisation zu verdichten, war in hohem Maße diskursiv strategisch zu verstehen. Dennoch haben sich immer wieder Improvisatoren, viele unmittelbar von Bailey inspiriert, aufgemacht, eine möglichst reine improvisierte Musik zu spielen. Bailey schuf dafür einst das Wort „non-idiomatisch“, gemeint war eine Musik, die nicht eine Widerspiegelung von ihr vorgelagerten Bildern ist, sondern sich befreit hat von Klischees, also: Druckvorlagen, und ihre eigenen Regeln im spontanen Zusammenspiel schafft. Diese Antiregel hatte für Bailey sein Leben lang Bestand – und wurde dadurch zu einer positiven Bestimmung:

Tatsache, dass Baileys bevorzugte Gitarre eine 1963er Gibson „ES 175“ war, womit von vornherein ein bestimmter Klang gesetzt ist. Aber die Anwendung der Regeln, ihre Realisierung ergibt sich aus der Art und Weise des Zusammenspiels. Dabei kann der Ausgangspunkt einer Entwicklung durchaus im Widerspruch zu seinem Anfang stehen. Soll heißen: Ein guter Dirigent und ein inspiriertes Orchester können eine Bruckner-Sinfonie so spielen, wie sie noch nie vorher gespielt worden ist (was auf einen gewissen improvisatorischen Prozess in der Erarbeitung des Stückes verweist); und umgekehrt kann ein Meeting von der freien Improvisation verpflichteten Musikern in langweiligen Formalismen und gegenseitiger Mitteilungsarmut erstarren (was auf eine gewisse Verdinglichung schließen lässt).

Der ebenso alte wie künstliche oder, um nochmal an Bailey zu erinnern, politische Streit zwischen Improvisation und Komposition hat sich in noch ganz anderer Hinsicht erledigt. Und das viel gründlicher als alle klugen Erörterungen theoretischer Natur es könnten: durch schiere, nun ja, Substanzüberflutung. In den letzten 15, 20 Jahren erlebten wir einen noch nie da gewesenen Strom von Veröffentlichungen mit freier Musik: Klassiker,

obskure Perlen der Vergangenheit, aktuelle Einspielungen ... mittlerweile scheint alles auch auf den einschlägigen Blogs und via YouTube greifbar zu sein. Hintergrund ist die Entstehung neuer Szenen: In Chicago und New York konnte man in der zweiten Hälfte der 90er Jahre das Comeback des klassischen Free Jazz bestaunen; in London erwiesen sich die alten Helden Derek Bailey oder Evan Parker als engagierte Vorbilder für zahlreiche junge Musiker; in Berlin, sowieso eine Hauptstadt des Free Jazz, wuchs mit der Echtzeitmusik-Szene ein ganz eigenständiger Zweig der Improvisation, ähnliches geschah auch in Köln und Wien ... die Aufzählung der Städte ließe sich immer

noch fortsetzen. Innerhalb kurzer Zeit kursierte dermaßen viel musikalisches Material, waren dermaßen viele neue Stimmen zu entdecken, dass eine dichte Verflechtung und ein permanenter Austausch die Folge waren. Alles war greifbar, jeder war ansprechbar, alle wollten mit allen spielen (naja, zumindest der Tendenz nach). Diese Beschleunigung und Durchmischung gab es in den 70ern noch nicht, was damals Vernetzung war, war das allmähliche Zusammenwachsen eines Haufens gemeinsam Verschworener, ein durchaus hermetischer, familiärer Vorgang. Davon kann heute keine Rede mehr sein. Das impliziert, dass die jeweiligen musikalischen Sprachformen, das Repertoire an Gesten, die angeeignete musikalische Technik disponibel geworden sind: Alles kommt in den globalen Mix.

Damit wird klar, dass diese Formen und Gesten Bestandteile von beständigen musikalischen Neuzusammensetzungen sind – oder um das Fremdwort zu benutzen: von Kompositionen. Die Improvisationen vergangener Zeiten werden als Material – musikalisches wie habituelles – angeeignet, weil sie heutzutage universell verfügbar sind. Was einst undenkbar oder allenfalls Ausdruck einfalllosen Epigontums war, ist heute selbstverständlicher Bestandteil der Improvisation: die Adaption von Stilen und Haltungen. Dadurch entstehen Formenrepertoire und Kanon, die, wie umstritten auch immer, der Improvisierten Musik fixe Ausprägungen verleihen. Der Unterschied zwischen Komposition und Improvisation wird auch auf dieser Ebene hinfällig.

Felix Klopotek, geboren 1974, lebt und arbeitet in Köln. Er beschäftigt sich seit über zwanzig Jahren als Autor mit improvisierter Musik, lange Jahre auch als Veranstalter und Plattenproduzent. Arbeitet derzeit an einer Anthologie, die Leben und Werk des ukrainischen Revolutionärs Roman Rosdolsky gewidmet ist.



Derek Bailey im Little Theatre Club, London, 1967 © ullstein bild – ArenaPAL/Jak Kilby

Bailey klingt wie Bailey. Er selber hatte auch keine Scheu davor, Konzerte als wahlweise Erarbeitung (Kollektivauftritte) oder Präsentation (Soloauftritte) musikalischer Ideen zu charakterisieren. Diese Ideen sind offensichtlich nicht identisch mit der Praxis der Improvisation. Was ist Mittel, was Zweck?

Die Rätselfragen lösen sich auf, wenn man von einem Verhältnis und eben nicht von einer Substanz ausgeht. Musikmachen ist soziale Praxis. In so einem Verhältnis kann – und muss – es fixe Regeln geben, etwa das Bluesschema, das Auftreten eines Dirigenten oder die banale

TALKING 'BOUT MY GENERATION

Zusammenschlüsse – Erfindertum – Burnout ... & dann noch die Sache mit den Frauen

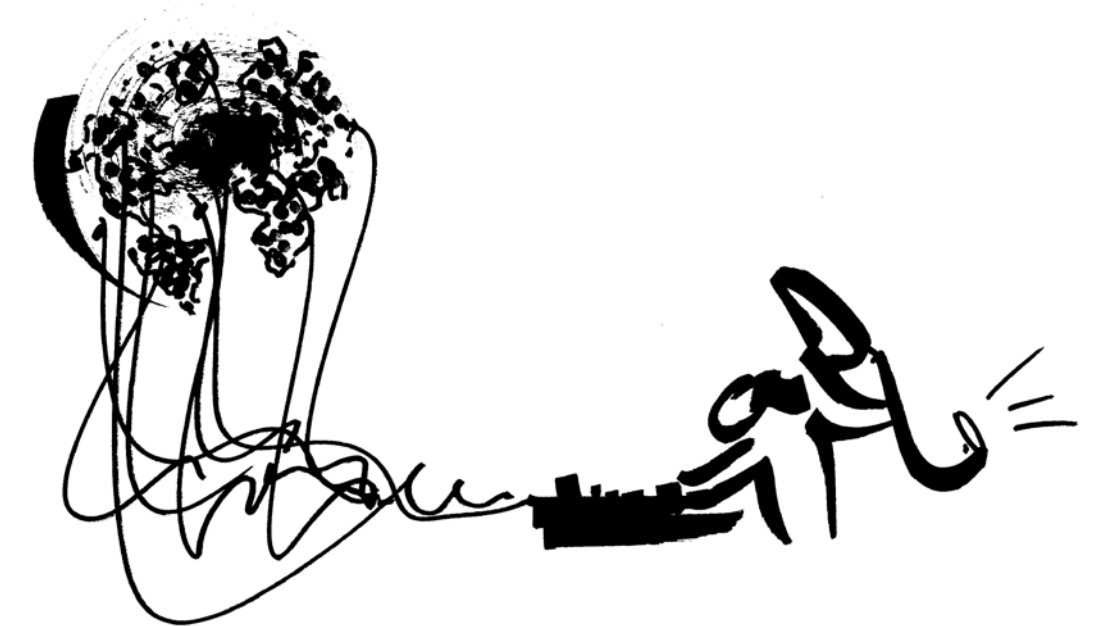
Von Nadin Deventer
Illustration: Alex Bodea

Als vor zehn Jahren die jazz-ahead! gegründet wurde, war das durchaus ungewöhnlich: eine Messe in Bremen, ein globaler Marktplatz, Konferenzen, Messestände, Vorträge, show cases und dichtes Musikprogramm – und das im Jazz? Dieser vermeintlich eingeschwohrenen Gemeinschaft von Individualist*innen und Liebhaber*innen schräger Musik, die sich doch in verrauchten Kellerclubs nach selbstgewählten Codes bei Rotwein fachsimpelnd zu ihrer Musik verhalten und das Tageslicht scheuen? Tatsächlich aber steht die Gründung der jazzahead! im Jahr 2006 auch für ein neues Selbstverständnis der europäischen Jazzszene.

Zusammenschlüsse

Um dem Wildwuchs im Nachwuchsbereich und den Strukturdefiziten im Europa der Regionen Herr oder Frau zu werden, organisiert sich die Szene neu und schafft sich eigene Strukturen. Nicht zuletzt hat die Möglichkeit, flächendeckend in Europa Jazz studieren zu können, in den letzten zwei Jahrzehnten einen regelrechten Vernetzungsboom in Europa ausgelöst.

Woher rührt dieses relativ neue Kollektivbewusstsein? Die Pianistin Julia Hülsmann sieht einen wesentlichen Grund in einer deutlich anders gearteten Jazzsozialisation: Das vielbeschworene Einzelkämpfertum der 1990er Jahre weiche heutzutage bereits in der Ausbildung der jungen Jazzmusiker*innen einem wachsenden Bewusstsein für Vernetzung und Vermarktung. Auch seien ihr im Laufe ihrer Karriere die direkten Auswirkungen politischer Entscheidungen auf ihre eigenen Arbeitsbedingungen immer bewusster geworden. Nikolaus Neuser, Vorsitzender der im Jahr 2012 gegründeten IG Jazz in Berlin, erkennt ebenfalls eine zunehmende Politisierung der Musiker*innen und Jazzakteur*innen. Die Gründung der Koalition der Freien Szene in



Berlin ist ein weiteres sichtbares Indiz dieses Bewusstseins für die Notwendigkeit kollektiven Handelns, indem sie die Bedürfnisse der Akteur*innen aus verschiedenen Sektoren und Disziplinen in Berlin bündelt und in der Verteilungsdebatte um öffentliche Gelder als deren Sprachrohr fungiert.

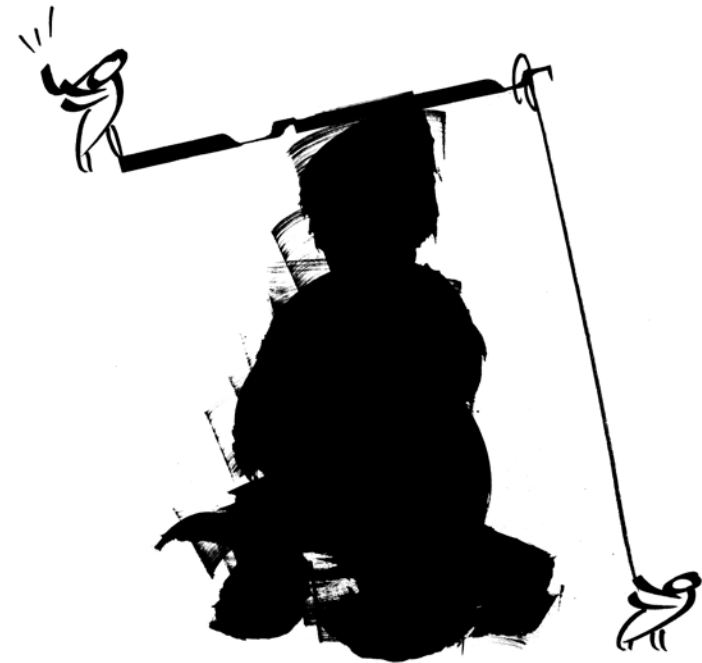
So ist es nicht verwunderlich, dass in diesem Klima auch die Union Deutscher Jazzmusiker (UDJ) nach vielen Jahren des Stillstands quasi aus Berliner Küchenrunden heraus reanimiert wurde: Bis 2012 zählte die schon fast in Vergessenheit geratene Interessenvertretung der in Deutschland lebenden Jazzmusiker*innen noch etwa 150 Mitglieder, inzwischen sind es immerhin 573. Dem jüngsten Aufruf der UDJ zur Beteiligung an der „Jazzstudie 2015“ zur Erfassung der Einkommensverhältnisse und Arbeitsrealitäten der Musiker*innen sind 2000 Teilnehmer*innen gefolgt. „Kollektive Zusammenschlüsse zur Verbesserung der eigenen Situation sind in der politischen Arbeit unverzichtbar,“ so Jonas Pirzer, Geschäftsführer der UDJ.

Als positiver Indikator für ein Zusammenrücken innerhalb der Szene kann die Entwicklung des 1986 gegründeten europäischen Veranstalternetzwerks europe jazz network gesehen werden.

Dieses vollzog in den letzten zehn Jahren einen veritablen Paradigmenwechsel und wandelte sich sukzessive von einem „geschlossenen Club Gleichgesinnter“ zu einer europäischen, offenen Dachorganisation, die zum Ziel hat, den kreativen Veranstaltungssektor eines erweiterten Europas in seiner Heterogenität und Vielfalt zu repräsentieren. So zählte das europe jazz network im Jahr 2005 noch 44 Mitglieder aus 16 Ländern, zehn Jahre später, im August 2015, sind es bereits 105 Mitglieder unterschiedlichster Couleur aus 31 Ländern.

Erfindertum

Der Kollektivgedanke steht auch bei zahlreichen Neugründungen im Veranstaltungsbereich seit der Jahrtausendwende verstärkt im Fokus. Europaweit kann man beobachten, dass sich in den Städten junge Musiker*innen unterschiedlicher stilistischer Ausrichtung in Kollektiven in der Größe von ca. 10 Personen zusammentun. Gegenseitige Unterstützung, die Notwendigkeit zur Selbstorganisation und Vermarktung und nicht zuletzt auch ideelle Werte wie selbstbestimmtes Handeln und Vertrauen sind hier die Hauptmotivationale. Die Kollektive schaffen Freiräume und Sichtbarkeit und sind als Impulsgeber und Knotenpunkte innerhalb der Szene wichtig. Sie rufen ihre eigenen



Festivals, Konzertreihen und Plattenlabels ins Leben und vernetzen sich europaweit untereinander. Prominente Vertreter der ersten Generation im deutschsprachigen Raum sind z.B. das 2009 gegründete Kölner KLAENG Kollektiv, die 2004 ins Leben gerufene Jazzwerkstatt Wien oder aber auch das Jazzkollektiv Berlin, gegründet 2007.

Eine wichtige Rolle als innovative Kraft und Vernetzungsplattform für Musiker*innen spielen in der Jazzwelt aber nach wie vor auch Großformationen im klassischen Sinne. Auch sie sind oftmals selbstorganisiert. Charismatische und visionäre Köpfe aus der Szene treiben sie an – das Kollektiv erschafft dabei einen ganz eigenen Klangkosmos. Aber wie hält man derartige Projekte in Ermangelung nachhaltiger Ensembleförderung im Jazzbereich in Deutschland am Leben? Als Beispiel können hier zwei Ensemblegiganten dienen, die sich auch dank des unermüdlichen Einsatzes ihrer Bandleader seit einigen Jahren behaupten können. So sorgt mit the dorf seit 2006 eine über 20-köpfige Formation aus dem Ruhrgebiet um den Bandleader Jan Klare für Furore, die nicht nur ihr eigenes Plattenlabel gegründet hat, sondern auch immer wieder neue Projekte ins Leben ruft wie zum Beispiel ihr Festival Dorffeste. In ähnlicher Weise agiert ebenfalls seit 2006 Daniel Glatzels Berliner Andromeda Mega Express Orchestra, das durch sein Festival Kosmotage sich und anderen Musiker*innen eine Präsentationsmöglichkeit schafft.

Als Antwort auf Strukturdefizite in Europa präsentieren meistens regionale oder nationale Organisationen die eigene jüngere Musikerszene in zahlreichen show-case-Festivals. Aus diesem Kontext ragt das 12points-Festival der improvised music company aus Dublin hervor, weil es in seiner Konzeption europäisch grenzüberschreitend ausgerichtet ist. Es präsentiert jährlich 12 junge Bands aus 12 Ländern und bringt eine Delegation internationaler Expert*innen über mehrere Tage mit diesen jungen Musiker*innen zusammen. Andere europäische Projekte sind mehrjährige multinationale Kooperationsnetzwerke, Zusammenschlüsse kleinerer lokaler oder regionaler Initiativen wie z.B. jazzplayeurope, umlaut oder aber das europäische traveling Festival-Format match & fuse aus London. Sie touren mit ihren innovativen Kollaborationen und Veranstaltungsformaten in ganz Europa und öffnen damit jungen Musiker*innen wie Veranstalter*innen gleichermaßen auch Türen nach Europa.

Burnout

Die Relevanz der genannten Projekte ist nicht nur für die Szene, sondern auch kulturpolitisch betrachtet enorm, da sie unverzichtbare Basisarbeit leisten. Künstlerszenen sind nach wie vor zumeist lokal oder regional aufgestellt. Ihnen ein Gesicht zu geben und sie auch überregional und international zu vernetzen, ist vor allem für die Musiker*innen existentiell, denn sie müssen sich national wie international bewegen können. Trotz mehrjähriger erfolgreicher Tätigkeit sind diese neuen Initiativen allerdings mit wenigen

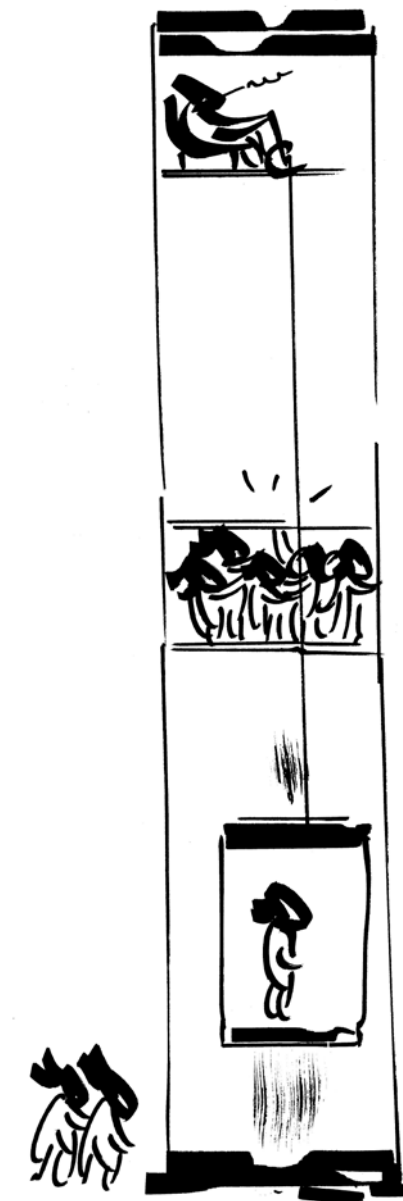
Ausnahmen schwierigsten Produktionsbedingungen ausgeliefert. Sie stoßen schnell an ihre Leistungsgrenzen, da sie als einzelne nicht nur Geld akquirieren, Produktionen konzipieren, managen und vermarkten müssen, sondern oft auch als Musiker*innen aktiv sind. Das jazzwerkruhr, die Berliner Festivals XJAZZ oder A L'ARME sind weitere Beispiele für den Gründergeist einer jüngeren Generation. Sie stoßen mit ihren Formaten in eine Lücke vor, aber auch sie haben keine realistische Aussicht auf mehrjährige, adäquate öffentliche Förderung und somit auf Verankerung in der Öffentlichkeit und Professionalisierung.

Diese prekären Rahmenbedingungen der heutigen Zeit machen einen der größten Unterschiede zu den 70er und 80er Jahren aus, die als besonders produktive Gründerjahre in die Jazzgeschichte eingingen. Zahlreiche Gründungen international renommierter Festivals und Clubs stießen damals auf fruchtbaren Boden und konnten sich auch dank zuverlässiger, kontinuierlicher öffentlicher Förderung zu namhaften Institutionen ihrer Branche weiterentwickeln. Die neoliberale Wende auch in der Kulturpolitik, die Förderung von Kultur nach marktwirtschaftlichen Gesichtspunkten, hat zu einer rückläufigen Entwicklung in der dauerhaften Förderung geführt. Das bekommen die Freien Szenen besonders hart zu spüren, da zuverlässige Strukturförderungen zunehmend durch befristete Projektförderungen ersetzt wurden und werden. Umso essentieller ist die Solidarität und der Dialog auf Augenhöhe zwischen den etablierten, großen Flaggschiffen der Szene und den innovativen neuen Kräften, sowie die Anerkennung ihrer Bedeutung für eine erfolgreiche Vernetzung und Weiterentwicklung der gesamten Szene in Europa.

... & dann noch die Sache mit den Frauen

Jazzmusik war/ist Männermusik, so eine weitverbreitete These. „Nicht nur waren die meisten der stilbildenden Musiker männlichen Geschlechts, auch seine Ästhetik und sein soziales Umfeld waren männlich besetzt“ – so die einleitenden Worte zur Konferenz „Gender and Identity in Jazz“ des Jazzinstituts Darmstadt. Die Frage allerdings ist, ob dieses Bild tatsächlich nur der Erinnerung an eine vergangene und überwundene Zeit

entspringt? Der Frauenanteil unter Musiker*innen, Journalist*innen, Produzent*innen und Veranstalter*innen ist in den letzten Jahren deutlich gestiegen. Aus Studien geht sogar hervor, dass insgesamt weit mehr Frauen als Männer im europäischen Kulturbereich beschäftigt sind. Schlüsselpositionen hingegen sind nach wie vor überwiegend oder ausschließlich männlich besetzt; seien es Redakteursstellen im öffentlich-rechtlichen Rundfunk oder in den Printmedien, leitende Positionen bei namhaften Festivals, Clubs oder Plattenlabels. Gleiches gilt für den akademischen Bereich. Mit Ausnahme des Faches Gesang sind es fast ausschließlich Männer, die Professuren und Dozenturen im Instrumentalbereich in den Jazzabteilungen der deutschen Musikhochschulen innehaben. Sie sind es auch, die als Lehrer, Gestalter, Reporter, Festivalmacher, Musiker und Entscheider die öffentliche Wahrnehmung des Jazz und die



Jazzwelt im Jahr 2015 prägen. Da reiht sich der professionelle Jazzbereich in den breiten Kanon der Kulturlandschaft ein. Auch wenn es ein verstärktes Bewusstsein für die Gender-Balance-Problematik geben mag, folgen den Worten immer noch nur sehr schleppend oder gar nicht Taten. Dieser Umstand wirkt sich wiederum sehr deutlich auf die Programme der Jazz-Festivals und -Clubs aus. Eine Quotenregelung würde sicherlich auch den Musikerinnen den Weg auf die kleinen und großen Bühnen Europas flächendeckend erleichtern, meint auch Lisa Löfgren von Jazz Svensk in Stockholm.

Es geht aber auch anders: Nachdem die Anzahl der Vorstandsmitglieder erhöht und die Rotationsmodalitäten seiner Vorstandsmitglieder beim europe jazz network überarbeitet wurden, stieg auch der Frauenanteil im Vorstand von noch 10% in 2005 auf 40% seit 2012. Bei der UDJ verhält es sich ähnlich: bis 2012 verzeichnete sie fünf Frauen in ihren Reihen, drei Jahre später sind es bei 571 Mitgliedern immerhin 99. Konsequenterweise spiegelt sich das auch hier in der Zusammensetzung des Vorstandes wider, der um vier auf sieben Sitze erweitert wurde und nach Julia Hülsmann und Angelika Niescier im Jahr 2012 nun mit Alexandra Lehmler und Silke Eberhard erstmalig in der Geschichte der UDJ auch weiblich besetzt ist. Frauen tauchen mittlerweile endlich auch in Musikerkollektiven auf, wie die jüngste Kollektivgeneration mit dem KIM Kollektiv in Berlin, Jazzkollektiv Leipzig oder Impakt in Köln zeigt. Den Stand der aktuellen Debatte brachte der Kulturjournalist Steffen Greiner unlängst am Tresen im Diskogarten auf den Punkt: „Eine Frau mag zwar die Regierungsgeschichte dieses Landes leiten, aber Saxofon spielt hier immer noch der Mann.“

Zurück zur jazzahead!

Im Kontext dieser eben skizzierten Entwicklung und Situation erscheint sie als Branchentreff und Begegnungsplattform für Jazzakteure aus aller Welt wichtig, so kontrovers sie auch immer wieder innerhalb der Szenen diskutiert wird. Gerade in Zeiten des gesellschaftlichen Wandels, in Zeiten politischer und wirtschaftlicher Krisen sind Begegnungen, das Schmieden von internationalen Allianzen, der Austausch und das Zusammenrücken elementar. Platzhirschverhalten und

Einzelgängertum weichen auch in der Jazzszene zunehmend einem Kollektivismus, einem offenen und kreativen Miteinander. Nichtsdestotrotz wird die Schere im Kulturbereich zwischen den hoch professionell aufgestellten Institutionen und dem Prekariat der Freien Szenen immer größer. An dieser Stelle ist die Politik gefordert, auch den Macher*innen, den Kreativkräften, Künstler*innen und Kurator*innen der Jazzszene die notwendigen Rahmenbedingungen zu bieten, um ihre Kunst, ihre Strukturen und Projekte wachsen zu lassen. Schließlich sind es diese vielen kleinen Initiativen, die diametral zu allgemeinen gesell-



schaftlichen Entwicklungen einen Raum für internationalen Austausch, Kreativität und Begegnung schaffen und im Rahmen ihrer Möglichkeiten die Zukunft Europas mitgestalten.

And last but not least:

Wenn nun sogar schon Teenager*innen mit einem Shitstorm auf devote Flirttipps eines sehr bekannten Jugendmagazins reagieren, dann wird diese nachwachsende Frauengeneration vermutlich auch eines Tages die männlichen Bastionen der Kultur- und Musiklandschaft stürmen. Und dann ist – frei nach Laurie Penny – die Zeit der Trostpreise für Frauen wirklich vorbei.

Nadin Deventer ist seit 10 Jahren als Kuratorin, Projektleiterin und Autorin europaweit tätig. Sie leitete von 2007–2015 u.a. das jazzwerkruhr im Ruhrgebiet und ist seit drei Jahren Mitglied im Vorstand des europe jazz network. Zur Zeit koordiniert sie das Jazzfest Berlin.

Tickets

Eintrittspreise Ticket Prices

Haus der Berliner Festspiele

Große Bühne: 55 45 35 25 15 €

Seitenbühne: 15 €

A-Trane 15 €

Akademie der Künste 15 €

Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche 15 €

Ermäßigte Karten nach Verfügbarkeit an der Abendkasse.

Reduced tickets at the evening box office
subject to availability.

Wahlabonnement Subscription

Großes Abonnement

8 Konzerte Ihrer Wahl 20 % Ermäßigung

8 concerts 20 % Reduction

Kleines Abonnement

4 Konzerte Ihrer Wahl 10% Ermäßigung

4 concerts 10 % Reduction

Die Zahl der verfügbaren Abonnements ist begrenzt.

Vom Wahlabonnement ausgenommen ist das A-Trane.

The number of available subscriptions is limited.

A-Trane concerts are excluded from subscriptions.

Kasse Box Office

Haus der Berliner Festspiele

Schaperstraße 24

10719 Berlin

Mo–Sa 14:00–18:00 Uhr

Abendkasse jeweils eine Stunde vor Vorstellungsbeginn

Evening Box office one hour prior to the beginning
of each event.

Martin-Gropius-Bau

Niederkirchnerstraße 7

10963 Berlin

Mi–Mo 10:00–18:30 Uhr

Online

www.berlinerfestspiele.de

Gebühr 2 € pro Bestellvorgang

Handling fee 2 € per order

Telefon

+49 30 254 89 100

Mo–Fr 10:00–18:00 Uhr

Gebühr 3 € pro Bestellvorgang

Handling fee 3 € per order

Karten erhalten Sie auch an den bekannten

Vorverkaufskassen

Tickets are also available at any advance booking services



Berliner Festspiele
Jazzfest Berlin



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



Kulturveranstaltungen
des Bundes
in Berlin GmbH

Unter Beteiligung von ARD und Deutschlandradio

Gremium: Matthias Brückner, MDR / Ulf Drechsel, RBB / Stefan Gerdes, NDR / Bernd Hoffmann, WDR / Günter Hottmann, HR / Julia Neupert, SWR / Gabi Szarvas,
SR / Harald Rehmann, DLF / Arne Schumacher, RB, (Sprecher) / Roland Spiegel, BR / Matthias Wegner, DKultur / Günther Huesmann, SWR



BR
KLASSIK



BR BAYERN
2



hr2
kultur



RIGARO



NDR Info



radiobremen



Kulturradio
92.4



SR



SWR2



WDR 3



Deutschlandradio

Wir danken unseren Partnern und Sponsoren:



MONOPOL
MAGAZIN FÜR KUNST UND LEBEN



SKODA



YORCK
KINOGRUPPE



JazZthing



STRÖER



STEINWAY - HAUS
BERLIN



AKADEMIE DER KÜNSTE

Das Jazzfest Berlin ist Mitglied des Europe Jazz Networks

EUROPE JAZZ NETWORK

Impressum

Künstlerischer Leiter: Richard Williams

Festivalkoordination: Nadin Deventer (Ltg.),

Hélène Philippot

Technische Leitung: Andreas Weidmann, Thomas Pix

Ton: Audio design (Ingo Haasch), Manfred Tiesler,

Axel Kriegel

Licht: Carsten Meyer

Spielstättenleitung & Künstlerbetreuung:

Mata Krischna, Karsten Neßler, Franz-Michael Rohm

Redaktion: Dr. Barbara Barthelmes,

Christina Tilmann (Ltg.), Jochen Werner

Presse: Patricia Hofmann

Grafik: Ta-Trung, Berlin

Übersetzerin: Elena Krüskemper

Herstellung: Henke Pressedruck

Veranstalter

Berliner Festspiele

Ein Geschäftsbereich der Kulturveranstaltungen
des Bundes in Berlin GmbH

Gefördert durch die Beauftragte

der Bundesregierung für Kultur und Medien

Intendant: Dr. Thomas Oberender

Kaufmannische Geschäftsführung:

Charlotte Sieben

Berliner Festspiele

Schaperstraße 24

10719 Berlin

T +49 30 254 89 0

www.berlinerfestspiele.de

Abonnieren Sie den Newsletter
der Berliner Festspiele.

Besuchen Sie den Blog der Berliner Festspiele:

blog.berlinerfestspiele.de

Da es in einigen Fällen nicht möglich war, die Inhaber der Bildrechte zu ermitteln, bitten wir,
etwaige Ansprüche bei uns geltend zu machen.

In some cases it was not possible to establish copyright owners. In such instances, please contact us with any claims.