

Berliner Festspiele

JAZZ FEST
BERLIN
1. – 6. NOVEMBER 2016



“Sometimes it is important (in society) to have outspokenness, upset, anarchy, debate ... agreeing to disagree is also agreement, in a sense. And so it is also in improvised contexts.”

Matana Roberts



Vorwort

Jazz ist vor allem die Kunst der Konversation, des Austauschs neuer Ideen zwischen Einzelnen, Generationen, Nationen, Geschlechtern. In seiner grundlegendsten Form kann auch nur ein/e Musiker*in seine oder ihre eigene Weltsicht in einem inneren Dialog erforschen. Jazz kann der Dialog zwischen Menschen sein, oder die formale Zwiesprache zwischen Improvisator*in und Komponist*in.

Konversation ist eines der Themen des diesjährigen Jazzfest Berlin, das beginnen wird mit einer musikalischen Hommage der amerikanischen Saxophonistin und Klangkünstlerin Matana Roberts an die verstorbene deutsche Choreografin Pina Bausch in der Rekonstruktion des berühmten Lichtburg-Probenraums im Rahmen der Ausstellung im Martin-Gropius-Bau. Mit dieser Veranstaltung eröffnet das Festival am Dienstag, dem 1. November. 24 Stunden später folgt ein Konzert in einer weiteren neuen Spielstätte, der Salle Boris Vian des Institut Français, wo der Sänger Michael Schiefel und das Wood&Steel Trio eine Neuinterpretation der Lieder präsentieren, die Hanns Eisler im Exil in Hollywood komponierte.

Einige Konversationen sind in ihrer Konstellation eher intim. Auf der Hauptbühne des Hauses der Berliner Festspiele begeben sich mit dem Saxophonisten Joshua Redman und dem Pianisten Brad Mehldau zwei alte Freunde in einen Dialog; ein Dreiergespräch verbindet den Schlagzeuger Jack DeJohnette mit zwei Musikern, die er seit ihrer Kindheit kennt: dem Saxophonisten Ravi Coltrane und dem Bassisten Matthew Garrison. Im A-Trane präsentiert eine Serie unter dem Titel „Brooklyn-Berlin Dialogues“ drei sich überschneidende Duos, die wie ein Staffellauf strukturiert sind: Mary Halvorson und Ingrid Laubrock am ersten Abend, Laubrock und Aki Takase am zweiten, und Takase und Charlotte Greve am dritten. Wadada Leo Smith und Alexander Hawkins spielen zum ersten Mal in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche Duette für Trompete und Orgel (und Smith spielt mit seinem Great Lakes Quartet auf der Hauptbühne).

Am anderen Ende der Skala präsentiert die hr-Bigband die Uraufführung einer Zusammenarbeit mit dem schweizerischen Pianisten Nik Bärtsch, während das Globe Unity Orchestra – unter Leitung von Alexander von Schlippenbach und Mitwirkung zahlreicher Größen des europäischen Free Jazz – das fünfzigste Jubiläum seines Debütkonzerts auf einer Bühne dieses Festivals feiert. Neue Ansätze der Verbindung von Komposition und Improvisation erforschen die norwegische Saxophonistin Mette Henriette, die französische Pianistin Eve Risser und der New Yorker Saxophonist Steve Lehman.

Julia Holter integriert Berliner Musiker*innen in ihr Ensemble und bringt die Welt der Singer-Songwriter auf die Bühne des Jazzfests. Und der Pianist Achim Kaufmann stellt für ein zweites Konzert im Institut Français ein neues Oktett zusammen.

Die Seitenbühne gehört zu später Stunde den jüngeren Performer*innen – der finnischen Band Oddarrang, der britisch-bahrainischen Trompeterin Yazz Ahmed oder der schweizerischen Sängerin Lucia Cadotsch. Der Reichtum der aktuellen deutschen Jazz-Szene wird durch das Debüt einer Zusammenarbeit zwischen dem Quartett der Pianistin Julia Hülsmann und der jungen Saxophonistin Anna-Lena Schnabel aus Hamburg demonstriert. Die amerikanische Pianistin Myra Melford präsentiert Musik, die durch den uruguayischen Schriftsteller Eduardo Galeano inspiriert wurde, während die polnische Saxophonistin Angelika Niescier und der deutsche Pianist Florian Weber gemeinsam ein Quintett leiten, in dem unter anderem der Trompeter Ralph Alessi spielt. Stimmen der Unschuld und Erfahrung verschmelzen zu Konversationen, die dem Geheimnis der Improvisation auf der Spur sind. Auf den verschiedenen Bühnen des Festivals werden sich Freunde und Fremde treffen und Musik erschaffen, die in dieser Weise nie wieder gespielt werden kann und die das Publikum niemals vergessen wird.

Matana Roberts – Die multimediale Collage in Musik und Tanztheater Franziska Buhre	4
Blow your horn, man! Über die fragwürdige Männlichkeitsästhetik des Jazz Wolfram Knauer	8
Ein schwieriges Handwerk: Das Hoffen. Über Hanns Eislers „Hollywooder Liederbuch“ Marc Muellbauer	11
Jazz finden Sie in New York. Stimmt. Aber vergessen Sie nicht Brooklyn Tina Edwards	14
Vielfalt allerorten, Einfalt nur bei manchen. Die Szene für Jazz und improvisierte Musik in Berlin Franziska Buhre	18
Globe Unity @ 50 Brian Morton	20
W. Eugene Smith und der Jazz Val Wilmer	24
Aus einer Quelle: Komposition, Interpretation und Improvisation als kreativer Kreislauf Nik Bärtsch	28

Richard Williams	Thomas Oberender
Künstlerischer Leiter	Intendant Berliner
Jazzfest Berlin	Festspiele

Die multimediale Collage in Musik und Tanztheater

Von Franziska Buhre

Matana Roberts überschreitet die Grenzen von Jazz und gewohnten Konzertereignissen. Wie einst Pina Bausch, die improvisatorische Verfahren ins Tanztheater einbrachte.

Wird eine anerkannte Persönlichkeit beim Vornamen genannt, liegen Anmaßung und Verehrung nahe beieinander. Oder ein Mensch hat mit seinem Wirken eine solche Strahlkraft entfaltet, dass sein Vorname zum Sinnbild für ein einzigartiges Œuvre wird – wie bei dem Film von Wim Wenders über die Choreografin Pina Bausch von 2011, der „Pina“ betitelt ist. Was in Bezug auf das Tanztheater unproblematisch erscheint, ist im Hinblick auf die Rezeption und Vermarktung afroamerikanischer Musikformen mit kolonialen Praktiken von Besitz und Entrechtung durch weiße männliche Akteure verbunden. Das Medium Tonträger und die rassistische Vermarktung von „Race Records“ in den Vereinigten Staaten der 1920er bis in die 40er Jahre verführten solvente weiße Käufer zur kolonialen Fantasie über die Domestikation afroamerikanischer Künstler*innen im heimischen Plattenregal. Die jahrzehntelange Praxis, afroamerikanischen Künstler*innen die Urheberrechte an ihrer Musik mangels Namensnennung in Kompositionen und bei der Beteiligung an Aufnahmen zu verweigern, spricht eine eigene Sprache (neo-)kolonialer Praktiken in der Musikindustrie. Vor diesem Hintergrund verortet sich die Saxophonistin und Komponistin Matana Roberts zwischen der Würdigung ihrer musikalischen Vorfahr*innen und der Entscheidung, aus der mitunter einengenden Jazzwelt herauszutreten.

„Mein Sound kommt aus dem Jazz, aber meine Identität besteht aus vielen verschiedenen amerikanischen Musiktraditionen“, erzählt Roberts im Gespräch. „Der Kern meines Tuns ist die Improvisation, und die existiert in vielen verschiedenen traditionellen Musikrichtungen Amerikas. Ich bin von Vätern, Onkeln und Brüdern des Jazz aufgenommen worden, aber ich müsste einen Teil von mir verleugnen, würde ich mich in sein Zentrum begeben.“ Roberts legt großen Wert auf die volle Namensnennung musikalischer Wegbereiter*innen. „Ich kann es nicht ausstehen, wenn Menschen ältere Musiker*innen nur beim Vornamen nennen,“ sagt sie mit Nachdruck. Den Posaunisten, Komponisten und Chronisten der Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) in Chicago, George Lewis, nennt Matana Roberts daher respektvoll Mr. Lewis. Er prägte den Begriff Sound Experimentalist für wagemutige und nicht in Genregrenzen agierende Musiker*innen. Roberts konnte sich damit identifizieren, beschreibt ihre Musik inzwischen aber so: „Ich entwerfe Klänge, platziere sie in eine Struktur, ich skulpturiere sie. Klang ist für mich mit Gefühlen verbunden, mit Farben und damit, wie ich Dinge zusammensetze. Meine Solo-Auftritte sind Ein-Frau-Klangcollagen. Ich sehe mich als Klangabenteurerin an.“ Matana Roberts spielt Alt-saxofon, sie singt und rezitiert eigene und fremde Texte, sie nutzt Effektgeräte und Sampler, verfremdet und loopt ihre Sounds und kriert



Videoprojektionen, mit denen sie live interagiert. Seit einem Jahr tourt sie als Solo-Performerin mit dem dritten Kapitel ihres Projekts „Coin Coin“, das nach einer historisch verbürgten befreiten Sklavin, Geschäftsfrau und Landbesitzerin, die an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert lebte, benannt ist. Mit dem Projekt begann Roberts vor über zehn Jahren, es ist auf zwölf Kapitel angelegt, die Hälfte hat sie mit Musiker*innen aus New York, Montréal und in ihrer Heimatstadt Chicago aufgeführt. Kein Plattenlabel wollte sich einlassen auf diese Langzeit-Erzählung über das US-amerikanische Trauma der Sklaverei, in der Roberts Geschichten aus ihrer Familie mit Ereignissen der amerikanischen Geschichte, kollektive historische Erfahrungen von Afroamerikaner*innen mit einmaligen und unwiederholbaren Improvisationen verwebt. Das kanadische Independent-Label Constellation Records in Montréal, das konsequent experimentelle, grenzüberschreitende Musik veröffentlicht, bildet seit 2010 den perfekten Rahmen für die „Coin Coin“-Alben und begleitet Roberts, ohne auf regelmäßige Veröffentlichungen zu pochen, weiterhin. Sie gestaltet die Artworks ihrer Alben selbst, mit Collagen von Fotos, Malereien und Zeichnungen, die sie auch in ihren Videoprojektionen verwendet. Im Juni und Juli dieses Jahres zeigte Roberts ihre erste Einzelausstellung unter dem Titel „i call america“ in der New Yorker Fridman Gallery. Dort führte sie ihre

Interventionen mit großformatigen visuellen Scores, Videos und Konzerten fort, die sie 2015 während einer künstlerischen Residenz im neuen Gebäude des Whitney Museum of American Art begonnen hatte. Nicht nur ihre Arbeiten führen vor Augen, wie sehr es an der Zeit ist, aus dem Jazz kommende Musiker*innen auch als multimediale Künstler*innen wahrzunehmen.

Sicher sind die Arbeiten von bildenden Künstler*innen wie Archibald Motley (1891–1981), Romare Bearden (1911–1988) Jean-Michel Basquiat (1960–1988) oder Rose Piper (1917–2005) ohne die Inspiration aus Jazz, Blues und Folk Music nicht zu denken. Doch das Bewusstsein für ähnliche ästhetische Anliegen eröffnet inzwischen mehr Spielräume für vielfältige Kollaborationen. Die experimentelle Künstlerin Joan Jonas (* 1936) beauftragte 2004 den Pianisten und Komponisten Jason Moran mit einer Komposition für ihre Performance über den Kunsthistoriker Aby Warburg, „The Shape, the Scent, the Feel of Things“. Seitdem verwirklicht er gemeinsame Projekte mit bildenden Künstler*innen; für die Multimedia-Performance „Milestone“ ließ er sich von den Arbeiten der Künstlerin und Philosophin Adrian Piper inspirieren, für Videos von Kara Walker schrieb er Musik und sie trat 2012 wiederum in Jason und Alicia Hall Morans gemeinsamer Reihe „Bleed“ im Whitney Museum auf.



Matana Roberts „i call america“, Whitney Museum of American Art, August 2015 © Lindsay Keys

2015 zeigte Moran „Staged“ auf der Biennale in Venedig, in den originalgetreuen Installationen weniger Quadratmeter des berühmten Savoy Ballroom und des Jazzclubs Three Deuces in New York musizierte er auch. Die Installationen, ergänzt um neue Objekt- und Papierarbeiten Morans, bildeten in diesem Jahr seine erste Einzelausstellung in der New Yorker Galerie Luhring Augustine. In Zusammenarbeit mit der Galerie gibt er aktuell die erste Ausgabe von „LOOP“ heraus, ein Magazin mit Beiträgen der Musiker*innen Steve Coleman, Kendrick Scott, Jamaaladeen Tacuma, Cassandra Wilson und Matana Roberts.

Wenn Roberts nun beim Jazzfest Berlin gemeinsam mit vier Berliner Musiker*innen im Nachbau der Wuppertaler Lichtburg in der Ausstellung „Pina Bausch und das Tanztheater“ auftritt, veranschaulicht ihre Performance die besondere Eigenschaft der Improvisation, zugleich vergangene Ereignisse in Erinnerung zu rufen und die Musiker*innen in einer Umgebung jenseits der Musikwelt als sie selbst hervortreten zu lassen.

In der frühen Phase ihrer Laufbahn ist Pina Bausch dem Jazz mehrfach begegnet. Als Stipendiatin an der Juilliard School of Music und als Tänzerin in New York hat sie die Musik zwischen 1958 und 1962 vermutlich eher bei Konzerten für sich entdeckt als in ihrer täglichen Praxis, denn die Welt des Modern Dance war zu jener Zeit noch sehr segregiert, wengleich der afroamerikanische Choreograf Alvin Ailey mit der Premiere seines Stücks „Revelations“ im Januar 1960 für Furore sorgte. Während der ersten beiden Spielzeiten an den Wuppertaler Bühnen, ab Herbst 1973, veranstaltet Pina Bausch als Leiterin der Tanzkompanie, die in dieser Zeit in Tanztheater Wuppertal umbenannt wird, mit Tänzer*innen der Kompanie, dem Schlagzeuger Detlef Schönenberg und dem Posaunisten Günter Christmann Werkstattabende unter dem Titel „Tanz und Jazz“. Gemeinsam mit den beiden Musikern erkundete sie selbst an einigen Abenden die Improvisation, die ersten dieser Begegnungen finden im Wuppertaler Von der Heydt-Museum statt, 1974 in der Berliner Akademie der Künste und ein Jahr darauf im Wuppertaler Theater. Es ist anzunehmen, dass Christmann und Schönenberg für ein anderes Verständnis von Improvisation eintraten als Pina Bausch, denn die Free Music emanzipierte sich in Deutschland von formalen und historischen Grundlagen des Jazz, während Bausch die Improvisation über Jazzstandards kennengelernt hatte. Dennoch lassen sich in ihren choreografischen Verfahren zentrale Charakteristika des Jazz ausmachen. Laut Dominique Mercy, Tänzer der ersten Stunde am Tanztheater, begann Pina Bausch 1976 den

Tänzer*innen Fragen zu stellen, die sie improvisierend beantworten sollten. Diese Situation ist vergleichbar mit der Interaktionsform des Gesprächs, das Daniel Martin Feige in seiner „Philosophie des Jazz“ als wesentlich für diese Musik ansieht, denn im Antworten aufeinander entdecken die Beteiligten auch neue Potentiale im eigenen Spiel. Bausch fragte nach Erinnerungen, Hoffnungen, Träumen, Erlebnissen, Vorlieben und die Angesprochenen fanden im Prozess des Antwortens zu eigenen Themen und Ausdrucksformen. Wie Feige auch ausführt, ist die musikalische Persönlichkeit eines Musikers, einer Musikerin im Jazz immer schon öffentlich artikuliert. In ähnlicher Weise sind unzählige Szenen in den Stücken von Pina Bausch untrennbar mit den Tänzer*innen verknüpft, die sie kreierte und manchmal jahrzehntelang verkörpert haben. Bausch durchbrach die lineare Bindung einer Choreografie an eine Musik, die Unterbrechung und Wiederholung einer Tonbandaufnahme wird in „Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper ‚Herzog Blaubarts Burg‘“ (1977) selbst zum Gestaltungsmittel von Handlungen. Erst danach arbeitet Bausch mit Klangcollagen aus Liedern und Unterhaltungsmusik verschiedener Kulturen, alten Schlagern, mit Film- und klassischer Musik. Jazz verwendet sie immer wieder, Aufnahmen von Billie Holiday, Duke Ellington oder aus New Orleans etwa, aber auch von Albert Mangelsdorff, Sidsel Endresen oder Bugge Wesseltoft, unter anderen schrieben Jun Miyake und Sebastian Gramss Stücke für ihre Choreografien.

Im Verfahren des Collagierens, der Zusammensetzung, Schichtung und Überblendung von Musik, Stimmen, Körpern und materiellen Trägern künstlerischen Tuns wie Tonband und Leinwand, werden Verbindungen zwischen Matana Roberts und Pina Bausch offenkundig, derer nicht gewahr wird, wer nur der einen oder anderen Kunst Aufmerksamkeit widmet.

Franziska Buhre ist freie Journalistin in Berlin. Sie berichtet u.a. für die „tageszeitung“ und den SWR und betreibt einen Jazzblog auf taz.de. Von 2010 bis 2015 leitete sie das Projekt „Berliner Jazztreff“, ein Konzertwochenende für den musikalischen Nachwuchs in Berlin. 2015 gründete sie gemeinsam mit Martin Niederauer das Netzwerk Neue Jazzforschung, mit dem Forschende und Journalist*innen aus Deutschland und Österreich den Blick auf Jazz in Wissenschaft und Öffentlichkeit um Perspektiven aus Postcolonial Studies und Gender Studies erweitern und tradierte Geschichtsschreibungen der Musik hinterfragen. Franziska Buhre studierte zeitgenössischen Tanz und Tanzwissenschaft, sie unterrichtet Yoga und Lindy Hop.

Matana Roberts: Coin Coin
Chapter Three.
River Run Thee
Constellation Records 2015

LOOP Magazine
Ausgabe No.1 Herbst 2016,
Luhring Augustine

B For the English translation of this essay see:
blog.berlinerfestspiele.de



Matana Roberts © Frank Schindelbeck

„Ich entwerfe Klänge, platziere sie in eine Struktur, ich skulpturiere sie. Klang ist für mich mit Gefühlen verbunden, mit Farben und damit, wie ich Dinge zusammensetze. Meine Solo-Auftritte sind Ein-Frau-Klangcollagen. Ich sehe mich als Klangabenteurerin an.“

Matana Roberts

Blow your horn, man!

Von Wolfram Knauer

Über die fragwürdige Männlichkeitsästhetik des Jazz

Zu den vielen Klischees, die es über den Jazz gibt, zählt ganz gewiss jenes, dass der Jazz eine Männermusik sei. Und es stimmt ja auch: Die üblicherweise gefeierten Heroen des Jazz, von Louis Armstrong über Duke Ellington, Charlie Parker, Miles Davis, John Coltrane, Herbie Hancock bis hin zu den jüngsten Namen, die angeblich die Wiederbelebung des Genres auszeichnen, Robert Glasper, Jason Moran oder Kamasi Washington, um nur die amerikanische Linie anzuführen – alles Männer. Tatsächlich gibt es genügend Frauen, die an der Entwicklung des Jazz mitgewirkt haben, nicht nur jene, die bei diesem Thema immer genannt werden, Mary Lou Williams, Maria Schneider oder Barbara Thompson, Ella Fitzgerald, Jutta Hipp oder Carla Bley. Die amerikanische Musikethnologin Sherrie Tucker hatte 2004 eine Publikation über den Anteil von Musikerinnen im New Orleans des frühen 20sten Jahrhunderts veröffentlicht und dabei mit dem Vorurteil aufgeräumt, schon von Anfang an sei der Jazz eine Musik von Männern gewesen. Aus anderen Quellen erfahren wir – wahrscheinlich zum Erstaunen der meisten –, dass es kurz nach der Jahrhundertwende mehr Frauen- als Männerensembles in Europa gab, oder dass auch in Deutschland mancherorts die ersten dort zu hörenden amerikanischen Jazzbands in den 1920er Jahren Frauenorchester gewesen waren.

Es gibt also, wenn man nur tief genug gräbt, genügend Informationen darüber, dass der Jazz, anders als man gemeinhin glaubt, keineswegs eine Männermusik sein muss. Warum aber wird er so oft als eine solche gesehen? Warum hält sich das Klischee bis in unsere Tage? Und wie ließe sich

der Wahrnehmung von Jazzgeschichte als einer männlichen Domäne korrigierend entgegen-treten? Ganz bestimmt nicht allein dadurch, dass man in Konzerten und bei Festivals von Musikerinnen geleitete Ensembles oder gar ganze „Frauenbands“ auftreten lässt. Es geht ja weniger darum, zu zeigen, dass Musikerinnen „genauso gut“ spielen wie Musiker, als vielmehr darum, dass ihre Beweggründe, sich in diesem Genre ausdrücken zu wollen, dieselben sind wie die ihrer männlichen Kollegen. Wenn aber die musikalischen Voraussetzungen und die Motivation des Musikmachens grundsätzlich ähnlich sind, müssen die Gründe für die weitgehende Marginalisierung von Musikerinnen im Jazz anderswo zu suchen sein.

Vielleicht lohnt es sich, von den vielen Perspektiven dieses Themas zumindest drei kurz anzureißen.

Da sind zum einen die Jazzkritiker, denen wir, lange bevor es so etwas wie Jazzforschung überhaupt gab, die Dokumentation von Jazzgeschichte zu verdanken haben. Sie waren teilweise Experten, teilweise hingebungsvolle Fans, die der Musik großen Respekt entgegenbrachten, ohne aber oft tatsächlich das, was da musikalisch verhandelt wurde, angemessen beschreiben zu können. Die Jazzkritik fand überdies bis in die 1950er Jahre hinein vor allem in der populären Musikpresse statt, richtete sich also an ein Laienpublikum. Und so suchten viele der frühen Kritiker eher nach guten Geschichten als dass sie wirklich auf die Musik hörten. Ihre Berichte über phänomenale Soli oder über die Tenor Battles in Kansas City lesen sich oft genug wie Sportreportagen, bei denen der-gesellschaftlich eher männlich



Billie Rogers in Woody Hermans Trompeten-Sektion; Bild aus dem Dokumentarfilm „The Girls in the Band“ von Judy Chaikin (2011), Promo

konnotierte – Wettbewerbscharakter stärker im Vordergrund zu stehen scheint als etwa die – gesellschaftlich eher weiblich konnotierte – Einfühlsamkeit des Aufeinander-Hörens und Aufeinander-Reagierens der Musikerinnen. Das Höher-Schneller-Weiter (und immer wieder auch Neuer) der amerikanischen und europäischen Jazzkritik entstand aus einer Haltung heraus, die den Fokus auf (männliche) Musiker und die Marginalisierung weiblicher Musikerinnen nur unterstützte.

Da ist zum zweiten das Publikum, das über die Jahre – ebenfalls gesellschaftlich begründet – immer mehr aus Männern zu bestehen schien. In New Orleans war der Jazz noch eine in der Gemeinschaft verankerte Musik. In der Swingära war Jazz geschlechterübergreifend der Soundtrack fürs erste Date. Je mehr Jazz aber zum Kultobjekt einer ganz eigenen Community (jener der Jazzhörer nämlich) wurde, desto weniger waren Frauen Teil dieses Kreises. Das hat viele Gründe, von denen einer der Jazzclub sein mag, in dem auf unterschiedlichste Art und Weise Geschlecht markiert und zwischen den Geschlechtern vermittelt wurde. Hier mutierte der Jazzfan zum sprichwörtlichen Briefmarkensammler, der statt seltener Marken

Platten oder Livemusikerlebnisse sammelt, der sich durch das Wissen um die Musik im Männerbündnis der anderen Sammler und Experten positioniert, der den Jazzkeller zugleich aber auch (zumindest in den 1950er bis 1970er Jahren) als potentiellen Flirt- oder außerfamiliären Freiraum betrachtet. Wie bei so vielem war die Konzentration männlicher Sammelleidenschaft dabei irgendwann so übermächtig, dass viele der Frauen, sofern sie zu diesem Zirkel überhaupt Zugang fanden, aufgaben, weil es Wichtigeres gibt, sei es um das Klischee zu bedienen – Familie, Beruf oder aber tatsächlich: die Musik.

Da sind zum dritten die Musiker selbst, die vor allem im homosozialen Umfeld der Männerensembles wirkten. In der Swingära war die einzige Frau auf der Bühne oft genug die Sängerin, die vor allem bei Schlagern zum Einsatz kam und ansonsten vor der Band zu sitzen und schön auszusehen hatte. Der „Canary“ (wie man die Bigbandsängerinnen damals abschätzig nannte) war ein Ausdruck der durch die musikindustrielle Vermarktung von Jazzorchestern festgeschriebenen neuen Geschlechterordnung, nach der Männer die Musiker und Frauen höchstens Sängerinnen,

ansonsten vor allem Begleiterinnen der Jazzfans waren. All das wiederum ist eine Reaktion auf die durch Heteronormativität geprägte Gesellschaftsordnung des 20sten Jahrhunderts. Wenn auch der Jazz zu Beginn seiner Geschichte durchaus Verbindungen in ein Milieu besaß, in dem Frauen als Ware betrachtet wurden, so genossen die Musikerinnen in jenen frühen Tagen doch große Wertschätzung. Ab den 1930er Jahren wurden sie auf der Bühne dagegen vermehrt als (immer auch sexuelles) Objekt präsentiert und wurde diese Objekthaftigkeit von Weiblichkeit durch alle die Musik begleitenden Medien tradiert und in einen scheinbaren Gegensatz gesetzt zur überbetonten Subjekthaftigkeit, also dem Alleinstellungsmerkmal musikalischer Individualität, ihrer männlichen Kollegen.

Wo aber stehen wir heute? Die Genderdiskussion ist mittlerweile auch im Jazz angekommen, etwas unaufregter als in anderen Bereichen, auch deshalb, weil die gesellschaftlichen Veränderungen eine neue Art von „Normalität“ herstellen, wie es sie vor 20 Jahren so noch nicht gegeben hatte. Kann es vielleicht sein, dass, so wie bilingual aufgewachsene Menschen oft nicht wissen, ob sie ein Buch in der einen oder anderen Sprache gelesen haben, Geschlecht und sexuelle Orientierung von Musiker*innen heutzutage kaum mehr Einfluss auf die Rezeption ihrer Musik haben? Das 1996 ins Leben gerufene Mary Lou Williams Women in Jazz Festival wurde 2014 in Mary Lou Williams Jazz Festival umbenannt, weil die Veranstalter den Fokus auf Frauen für zu einseitig hielten: Er implizierte zu oft die Frage, ob dort auftretende Musikerinnen generell oder aber nur „für eine Frau“ großartige Musik machten. „Man muss nicht das Geschlecht dieser wunderbaren Frauen herausstellen“, erklärte eine der Organisatorinnen. „Talent ist Talent ist Talent.“ Und als 2014 das OutBeat Festival in Philadelphia ein Programm um Musikerinnen und Musiker strickte, die sich der LGBTQ-Community zugehörig fühlten, murrten beide Seiten auf: Einige der auftretenden Künstler wollten nicht einzig durch ihre sexuelle Orientierung definiert werden; einige nicht schwul-lesbische Musiker kritisierten: Seit wann ist schwul oder lesbisch ein musikalisches Qualitätskriterium? Die einzige transsexuelle Künstlerin des Events, die Bassistin Jennifer Leitham, witzelte in ihrer Ansage: „Was man heutzutage nicht alles tut, um einen Gig zu kriegen!“ Der Pianist Orrin Evans aber, der in Philadelphia an einer der Diskussionsrunden zu Homophobie im Jazz teilnahm, fasste die eigene Haltung und die der meisten Kolleg*innen seiner Generation lapidar zusammen, als er auf die

Frage, wie er es mit schwulen oder lesbischen Musiker*innen in seiner Band halte, antwortete: „I don't care whom you're screwing ... as long as you're screwing somebody.“ Musik, will er damit sagen, handelt nun mal vom Zwischenmenschlichen; sie ist nichts für Eremiten.

Die Zeit männlicher Dominanz im Jazz und in der Reflektion über Jazz ist noch nicht vorbei. Immer noch gibt es sehr viel mehr männliche als weibliche Booker bei Clubs oder Festivals, Professoren an Hochschulen, Jazzredakteure an den öffentlich-rechtlichen Sendern. Musiker*innen und wissenschaftliche Studien suggerieren, dass es auch im Spielen, beispielsweise in Jam Sessions, Unterschiede zwischen weiblichen und männlichen Musiker*innen gibt. Das biologische Geschlecht aber, erklärt Judith Butler, ist keine fixe Größe dessen, was man ist oder was man hat, sondern höchstens ein Teil des Prozesses, durch den Weiblichkeit oder Männlichkeit im augenblicklichen gesellschaftlichen Diskurs markiert wird. Die Welt ändert sich, und mit ihr ändert sich auch die Wahrnehmung künstlerischer Rollenzuschreibungen. Der Blick zurück wird vielleicht noch lange die Verklärung von Männerbünden als zentrales Narrativ im Blick behalten – zu eingebrannt ist diese in die Erinnerung der Jazzgeschichte. Dieser männliche Blick auf die Historie lässt sich auch nicht einfach dadurch ändern, dass man den Fokus auf die Frauen im Jazz richtet. Vielmehr ist es wichtig, über Jazz aus der Perspektive von Musikerinnen nachzudenken. Vor allem aber, regte Sherrie Tucker beim Darmstädter Jazzforum über „Gender and Identity in Jazz“ im letzten Jahr an, gehe es beim Thema Gender darum, vielleicht über das Thema „Frauen im Jazz“ zu sprechen, tatsächlich aber „Vielfalt im Jazz“ zu meinen. Einer solchen Haltung sind wir immerhin näher als je zuvor: Die Maskulinitätsästhetik des Jazz löst bereits in der Gegenwart höchstens noch Kopfschütteln aus; in der heutigen Generation von Jazzmusiker*innen geht es vor allem um ... Musik.

Wolfram Knauer leitet seit 1990 das Jazzinstitut Darmstadt. Er hat verschiedene Bücher veröffentlicht, zuletzt Biografien über Louis Armstrong und Charlie Parker (beide im Reclam-Verlag). Ein Buch über Duke Ellington im selben Verlag erscheint 2017. Im Frühjahr 2008 lehrte er als erster nicht-amerikanischer Louis Armstrong Professor of Jazz Studies an der Columbia University in New York.

Weiterführende Literatur:

Sherrie Tucker:
„A Feminist Perspective on New Orleans Jazzwomen“, 2004
www.nps.gov/jazz/learn/historyculture/people.htm

Nichole T. Rustin & Sherrie Tucker:
„Big Ears. Listening for Gender in Jazz Studies“, Durham/NC 2008 (Duke University Press)

„Gender and Identity in Jazz“, hrsg. vom Jazzinstitut Darmstadt, Wolke Verlag Hofheim 2016 (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, Band 14)

B For the English translation of this essay see: blog.berlinerfestspiele.de



Ein schwier'ges Handwerk: Das Hoffen. Über Hanns Eislers „Hollywooder Liederbuch“

Von Marc Muellbauer



Hanns Eisler in Malibu 1946/47. Foto: Gerda Goedhart, Akademie der Künste Berlin, Hanns Eisler Archiv 10214

Prolog: Spätsommer 1944, deutsche Panzer haben direkt vor dem Monschauer Haus der Familie meiner damals 12-jährigen Mutter gegen die nahenden alliierten Kräfte Stellung bezogen. Aus Furcht vor alliierter Geschützfeuer flieht die Familie mit allen acht Kindern für drei Wochen in den Wald, bevor sich dann alle auf den Weg nach Köln machen, um dort das Kriegsende abzuwarten. Meine Mutter erzählt mir erst im Sommer 2011 davon.

Der Zündfunke für dieses Projekt kam von Michael Schiefel beim Kaffee vor einem Konzert in Turin. Er erzählte damals von einem rätselhaften „Hollywooder Liederbuch“ von Hanns Eisler, das ihm der Pianist Eric Schneider nahe gebracht hatte, und das ihn seit einigen Jahren beschäftigte. Die Verbindung von Hollywood und dem Komponisten Eisler hatte etwas Merkwürdiges, und das Wenige, das Michael über die Musik erzählte, weckte meine Neugier. Zurück in Berlin bestellte ich sofort die Noten. Eine Suche nach einer Aufnahme hatte damals nur ein Ergebnis – eine Decca-Produktion aus der Reihe „Entartete Musik“ aus dem Jahre 1998 mit dem Bariton Matthias Goerne und ebendem Eric Schneider, der damals mit Michael einige der Lieder durchgegangen war. In aller Munde (und Ohren) war diese Musik auf jeden Fall nicht!

„Ich schrieb damals – ich habe den Titel übrigens fallenlassen – wirklich ein ‚Hollywooder Liederbuch‘. Das heißt, ich schrieb fast jeden Tag zumindest ein Lied – manchmal auch mehr – entweder nach einem Text von Brecht oder nach Hölderlin ... oder andere Sachen, zum Beispiel nach Pascal. Und auf eine große Mappe schrieb ich drauf: ‚Hollywooder Liederbuch‘ – oder, ‚Hollywooder Tagebuch‘ (daran erinnere ich mich nicht) – und sagte: ‚Das ist so mein Zeitvertreib; das ist, was ich neben der Arbeit mache.‘“ Hanns Eisler, 13. April 1958, aus: „Gespräche mit Hans Bunge – Fragen Sie mehr über Brecht“, Deutscher Verlag für Musik Leipzig 1975, S. 44

Da ich nach dem Turiner Konzert wieder auf Tour war, verbrachte ich viel Zeit mit Goernes und Schneiders (wie sich schnell herausstellte wunderbarer) Aufnahme. Was mich sofort berührte, waren die Stücke, die Eisler nach Brechts Texten über die Flucht vor Nazi-Deutschland in Finnland komponierte. Die Sprache ist von einer Haiku-artigen Knappheit. Es gibt kein Wort zu viel. Gleichzeitig sind die Gedichte Momentaufnahmen, skizzenhafte Tagebucheinträge, die in ihrer Intimität etwas Universelles haben. Sie beschreiben die kleinen Dinge, und lassen dadurch das Grauen, durch das sie entstanden, unerbittlich hervortreten. Diese 70 Jahre alten Lieder könnten heute nicht aktueller sein. Vor dem Hintergrund der durch ISIS ausgelösten Flüchtlingsschicksale lesen sie sich noch einmal komplett und erschütternd neu.

Michael Schiefel hatte schon eine ganze Weile mit der Idee gespielt, diese Lieder zu singen. Wie aber das sinnvoll machen? Die Texte sprechen für sich. Beim Hören und Studieren wird schnell klar: Das ist fantastische Musik. Jedes Stück ein kleines, kantiges, schräges Kleinod.

„Die Größe Brechts war das Ausprobieren. Ich hasse auch – Künstler, die nix ausprobieren. Und Brecht hasste sie auch. Auch in der Musik.“ Hanns Eisler, 18. Juli 1961, ebenda, S. 172



Je länger ich mich mit dieser Musik beschäftigte, desto mehr fragte ich mich, wie sie wohl vom Wood&Steel Trio gespielt klingen würde. Die Besetzung mit Dobro, Marimba/Vibraphon und Kontrabass würde Eislers Musik in einen völlig anderen Rahmen stellen, selbst wenn wir die Musik einfach nur orchestrieren würden und keine Note verändern. Wir hatten früher schon für unsere Aufnahme „Secret Ingredient“ ein Notturmo von Grieg bearbeitet.

Ich schlug Michael, Christian und Roland vor, dass wir einige Lieder ausprobieren, die ersten Ergebnisse machten uns neugierig, weiter zu machen. Neben der Kraft der Texte faszinierte uns die Bandbreite der musikalischen Sprache und die kondensierte Substanz der einzelnen Lieder. Das Material selbst ist einfach unglaublich gut. Es kristallisierte sich ein Weg heraus, der uns der Musik gerecht schien, und uns die Möglichkeit gab, die Lieder aus ihrer Verortung als Kunstlieder der 1940er Jahre herüberzuholen ins Jetzt: Wir nahmen zum Teil nur wenige Takte aus einzelnen Stücken und improvisierten mit dem Material Zwischenspiele, denen wir komplett frei assoziierte Teile entgegensetzten. Die Lieder selbst ließen wir in ihrer kargen Lakonik unangetastet.

„Zurückblickend halte ich das für eine sehr seltsame und gelungene Arbeit – vor allem diese Elegien. Und es ist erstaunlich, wie in vier Zeilen eine ganze Sache aufgerissen wird. Die Klarheit hat Brecht dann auch in andere Dinge übernommen.“ Hanns Eisler, 13. April 1958, ebenda, S. 45



Hollywood Hills in den 30er Jahren © Getty Images

Eisler lebt ein Leben im Exil, zwischen der Verunglimpfung seiner Musik in Zieglers Ausstellung „Entartete Musik“, der Verfolgung als Kommunist in den USA durch J. Edgar Hoovers House Un-American Activities Committee, der Unmöglichkeit, im Nachkriegs-Wien musikalisch Fuß zu fassen, und der Gängelung durch die Formalismus-Debatte in Ulbrichts DDR ist er stets unbequem und ungeheuer produktiv. Ob er irgendwo wirklich zuhause war, weiß ich nicht.

Eisler und seine zweite Frau Lou gingen 1938 nach New York. Eisler hatte zwar bald eine Gastprofessur an der New School for Social Research in New York, aber das Gehalt war spärlich, und ein dauerhaftes Visum blieb lange ein Problem. Er war, wie viele Immigranten, angewiesen auf Freunde und Hilfsorganisationen. Seine Geldsorgen, die Ankunft Bertolt Brechts in Los Angeles sowie die Aussicht auf eine Lehrtätigkeit an der Universität von Kalifornien gaben den Ausschlag für den Umzug des Ehepaars nach Santa Monica.

„Das war die entsetzliche Idylle dieser Landschaft, ... Brecht beklagte sich [...]. Es wäre ihm alles zu lau und zu milde, [...] und diese ewige Blumenblüherei wäre überhaupt schon zum Kotzen. [...] Und das führte eben auch zu diesem ganz knappen und konzisen Stil als Gegengift. ‚Da darf man sich auf keinen Fall gehen lassen, wenn die Luft so milde ist‘, meinte er.“

Hanns Eisler, 13. April 1958, ebenda, S. 45

In Los Angeles führt er ein Leben zwischen der Verwirklichung eigener künstlerischer Projekte, der Kollaborationen mit Brecht und dem Sich-Verdingen für Hollywood-Kitsch. Und dabei entsteht scheinbar ganz nebenbei dieses wunderbare Liederbuch. Sein „Zeitvertreib“ nennt es Eisler, mir scheint es aber ein Herzensanliegen gewesen zu sein. Es sind Lieder von großer Kraft, geschaffen von entwurzelten Menschen. Zeilen wie diese letzte gehen mir nicht mehr aus dem Kopf, vielleicht auch wegen der Geschichte meiner Mutter.

„Der Flüchtling sitzt im Erlengrund und nimmt sein schwier'ges Handwerk wieder auf: Das Hoffen.“

Brecht/Eisler aus „Frühling“ („Hollywooder Liederbuch“)

B For the English translation of this essay see:
blog.berlinerfestspiele.de

Der in London geborene Marc Muellbauer ist Mitglied des Julia Hülsmann Trio, das seit 2008 bei ECM unter Vertrag ist. Muellbauer hat 2012 mit dem Lisbeth Quartett einen German Jazz Echo als beste deutsche Newcomer Band erhalten. Neben zahlreichen Aktivitäten als Sideman schreibt und arrangiert er für seine 9-köpfige Band Marc Muellbauer's Kaleidoscope und das Wood&Steel Trio. Er unterrichtet Jazz Bass am Jazz Institut Berlin.

Jazz finden Sie in New York. Stimmt. Aber vergessen Sie nicht Brooklyn

Von Tina Edwards

Viele denken bei Jazz automatisch an New York – da kann keine andere Stadt ernsthaft mithalten. Aber geben Sie zu: Wenn Sie über die Jazz-Szene im Big Apple nachdenken, fallen Ihnen zuerst die schummrigen Jazzclubs in Manhattan ein. Und was ist mit Brooklyn? Die jungen Kreativen in New Yorks beliebtestem Bezirk haben dort eine eigene, unverwechselbare Szene aufgebaut, in der improvisierter und Avantgarde-Jazz im Vordergrund stehen. Dass die Mieten in Manhattan so hoch sind, ist für die kreativen Epizentren New Yorks nicht von Vorteil. Viele Musiker*innen zieht es daher an den East River, in abgelegene Viertel wie Park Slope und Greenpoint und das besonders angesagte Williamsburg. Was Manhattans Verlust ist, ist Brooklyns Gewinn – denn, wenn der Druck auf die Mietpreise (etwas) geringer wird, bleibt mehr Zeit und Freiheit, sich kreativ zu betätigen.

Brooklyn zieht nicht nur Künstler*innen an, mit ihnen kommen auch neue Veranstaltungsorte. Nur einen Steinwurf von der Multifunktionsarena Barclays Center entfernt liegt das Roulette, das dafür bekannt ist, Avantgarde- und experimentelle Künstler*innen zu präsentieren. Ursprünglich wurde es 1978 von drei Musikern in Manhattan gegründet, erst 2011 erfolgte der Umzug nach Brooklyn. Es ist auf Spenden angewiesen und man erzählt sich, dass einer der ersten Schecks, die den Klub in der ersten Zeit unaufgeforderte erreichten, von John Cage ausgeschrieben worden war. Im Roulette sind schon Künstler wie Bill Frisell, Philip Glass und Yusef Lateef aufgetreten, und das Programm bleibt weiterhin von fortschrittlichen Künstler*innen geprägt.

Ist experimenteller Jazz der Sound von Brooklyns wachsender Jazzszene? Immerhin haben alle, das Roulette, die Brooklyn Academy of Music und das Ibeam experimentelle Künstler im Programm. Die Pianistin und Komponistin Amy Kohn, die in Brooklyn lebt, sagt: „Brooklyn zieht in jedem Falle experimentellen Jazz an und ermutigt dazu. Man fühlt, dass man zu einer besonderen Community gehört, die ihre ganze Energie daraus gewinnt und dafür aufwendet, musikalische Grenzen zu überwinden.“

Aber dennoch erkennen nicht alle Brooklyn als Mekka des Experimentellen an. Der Alt-Saxofonist Steve Lehman beispielsweise, bekannt für seine experimentierfreudigen Kompositionstechniken, sagt: Er sei sich nicht sicher, „ob die geografische Verortung der entscheidende Faktor ist, wenn es um das Experimentelle geht.“ Tatsächlich entsteht ein musikalisches Kollektiv aus gemeinsamen Haltungen und Wertvorstellungen, kann aber auch durch einen Stadtteil oder eine ganze Stadt angeregt werden, entweder durch deren spezifische Anlage oder durch die besonderen

Lebensbedingungen dort. Ungewöhnlich ist es nicht, dass ein bestimmtes Viertel oder eben eine Stadt mit einer bestimmten Art von Musik in Verbindung gebracht wird – denken Sie nur an die Bronx als Geburtsort des Hip-Hops oder an Harlem, wo der Bebop in verrauchten Kellerklubs entstand. Vielleicht wird sich in Brooklyn ja eine Szene entwickeln, die sich in der Zukunft leichter benennen lässt?

Während Liebhaber*innen der Avantgarde in Brooklyn bereits gut auf ihre Kosten kommen, differenzieren sich die Stadtteil-Szene und deren Klubs kontinuierlich weiter aus. Im letzten Jahrzehnt sind viele neue Veranstaltungsorte entstanden, zum Beispiel das Shapeshifter Lab. Natürlich stimmt es, dass der Erfolg eines neuen Lokals nie eine sichere Sache ist, aber es hilft, wenn der Mitbesitzer und Creative Director ein renommierter Musiker ist. Der Bassist Matthew Garrison, Sohn von Jimmy Garrison – der seinerseits für John Coltrane am Bass stand – eröffnete das Shapeshifter Lab vor vier Jahren im Stadtteil Gowanus. Ins Programm nimmt er aufstrebende, progressive Künstler*innen, beschränkt sich aber nicht auf eine bestimmte Stilrichtung. Zu Gast waren hier schon beliebte Künstler*innen wie Snarky Puppy, Jack Dejohnette und Becca Stevens, die zwar aus North Carolina stammt, aber mittlerweile in Brooklyn lebt.

Der britische Pianist und Komponist Alexander Hawkins macht sich dazu seine eigenen Gedanken: „Vielleicht geht es um die Durchlässigkeit der Genres, die den Stil Brooklyns ausmacht.“ Er führt diesen Gedanken bezogen auf die ortsansässigen Musiker*innen weiter aus: „Diese Durchlässigkeit der Genres spiegelt einerseits das Kosmopolite der Stadt wider, andererseits ist es auch eine natürliche Entwicklung von Musiker*innen, die sich stilistisch anpassen müssen, um auf einem bereits überfüllten Markt zu überleben.“

Ein überfüllter Markt ist das sicherlich, reich an Veranstaltungsorten, die eine große Bandbreite an Künstler*innen und Musikstilen präsentieren. Wie lange wird es dauern, bis die wachsende Szene in Brooklyn heller erstrahlt als die Lichter der Jazzclubs in Manhattan?

B For the original English version of this essay see: blog.berlinerfestspiele.de

Tina Edwards ist im Augenblick sicherlich die gefragteste Radio- und Musikjournalistin Londons. Seit sie 2014 die Online-Plattform „Jazz Standard“ gegründet hat, hat sich ihre Online Radio Show an die Spitze der Mixcloud Charts gesetzt. Als eine erfahrene Moderatorin und Kommentatorin im Bereich Jazz ist sie auf BBC, London Live und anderen Online-Programmen zu sehen. Tina veranstaltete fünf Jahre lang Balcony TV London, und ist in der Musikszene des United Kingdom Trendsetterin in Sachen Jazz, Electronica und Hip-Hop. Ihre Arbeiten kann man auf „Jazz Standard“ verfolgen, ihre Texte in „Boiler Room“, „The Art Desk“ und „Jazzwise“ lesen.



Das Roulette, 509 Atlantic Avenue, Brooklyn, New York © Roulette

“What I like about the scene in Brooklyn is that it feels simultaneously big and small. There is a strong sense of community and camaraderie among musicians, but at the same time, it is possible to continually branch out, meet new musicians and explore all sorts of genres and sub-scenes ... in other words, it never feels stagnant.”

Mary Halvorson

Programm Jazzfest Berlin 2016

Dienstag, 1. November

„Jazzfest extended“

20:00 Uhr

Martin-Gropius-Bau

Matana Roberts „For Pina“

Matana Roberts alto saxophone, clarinet, composition, video

Christina Wheeler electronics

Nikolaus Neuser trumpet

Andrea Belfi drums

Dan Bodan wordspeak, vocals

Konzert in der Ausstellung:

„PINA BAUSCH und das Tanztheater“

16. September 2016 – 9. Januar 2017

im Martin-Gropius-Bau, Berlin

Mittwoch, 2. November

„Jazzfest extended“

19:30 Uhr

Institut Français Berlin/Salle Boris Vian

Michael Schiefel & Wood&Steel Trio: Eisler's Hollywood Songbook

Roland Neffe marimba, vibraphone

Christian Kögel dobro steel guitar

Marc Muellbauer bass

Michael Schiefel vocals

Donnerstag, 3. November

19:00 Uhr

Haus der Berliner Festspiele/Große Bühne

Julia Hülsmann Quartet & Anna-Lena Schnabel

Julia Hülsmann piano

Tom Arthurs trumpet, flugelhorn

Marc Muellbauer double bass

Heinrich Köbberling drums

Anna-Lena Schnabel alto saxophone

Mette Henriette

Mette Henriette saxophone

Henrik Nørstebø trombone

Lavik Larsen trumpet

Johan Lindvall piano

Andreas Rokseth bandoneon

Odd Hannisdal violin

Karin Hellqvist violin

Bendik Foss viola

Gregor Riddell cello

Per Zanussi double bass, saw

Dag Erik Knedal Andersen drums

Wadada Leo Smith's Great Lakes Quartet

Wadada Leo Smith trumpet

Jonathon Haffner alto saxophone, clarinet

John Lindberg double bass

Marcus Gilmore drums

21:00 Uhr

A-Trane

Brooklyn-Berlin Dialogues 1: Mary Halvorson & Ingrid Laubrock

Mary Halvorson guitar

Ingrid Laubrock soprano, tenor saxophones

23:00 Uhr Haus der Berliner Festspiele/
Seitenbühne

Oddarrang

Olavi Louhivuori drums, composition

Ilmari Pohjola trombone

Osmo Ikonen cello

Lasse Sakara guitar

Lasse Lindgren bass

Freitag, 4. November

16:00 Uhr

Haus der Berliner Festspiele

Filmvorführung

The Jazz Loft According to W. Eugene Smith

USA 2016, 88 min.

Sara Fishko producer, director

Calvin Skaggs producer

Jonathan J. Johnson editor

Film Buff distribution

19:00 Uhr

Haus der Berliner Festspiele/Große Bühne

Joshua Redman/Brad Mehldau Duo

Brad Mehldau piano

Joshua Redman saxophone

Globe Unity Orchestra

Henrik Walsdorff alto saxophone

E.-L. Petrowsky alto saxophone, clarinet, flute

Daniele D'Agaro tenor saxophone, clarinet

Gerd Dudek soprano, tenor saxophones,

clarinet, flute

Evan Parker tenor saxophone

Rudi Mahall bass clarinet

Axel Dörner trumpet

Manfred Schoof trumpet, flugelhorn

Jean Luc Capozzo trumpet

Tomasz Stanko trumpet

Ryan Carniaux trumpet

Christof Thewes trombone

Wolter Wierbos trombone

Gerhard Gschlöbl trombone

Carl-Ludwig Hübsch tuba

Alexander von Schlippenbach piano

Paul Lovens drums

Paul Lytton drums

Myra Melford's Snowy Egret

Myra Melford piano

Ron Miles cornet

Liberty Ellman guitar

Stomu Takeishi acoustic bass guitar

Tyshawn Sorey drums

David Szlasa video



21:00 Uhr
A-Trane

**Brooklyn-Berlin Dialogues 2:
Ingrid Laubrock & Aki Takase**

Ingrid Laubrock soprano, tenor saxophones
Aki Takase piano

23:15 Uhr
Haus der Berliner Festspiele/Seitenbühne

Yazz Ahmed's Family Hafila

George Crowley bass clarinet
Naadia Sheriff electric piano
Ralph Wyld vibraphone
Martin France drums
Dudley Phillips bass guitar
Corrina Silvester percussion
Yazz Ahmed trumpet, flugelhorn

Samstag, 5. November

16:00 Uhr
Institut Français Berlin/Salle Boris Vian

**Achim Kaufmann
„SKEIN Extended“**

Frank Gratkowski clarinets, alto saxophone
Liz Allbee trumpet
Richard Barrett electronics
Kazuhisa Uchihashi guitar, saxophone
Wilbert de Joode bass
Gerry Hemingway drums, percussion
Gabriele Guenther poetry, voice
Achim Kaufmann piano

18:00 Uhr
Haus der Berliner Festspiele

Haus der Berliner Festspiele
Artist talk with Lucia Cadotsch, Angelika
Niescier, Nik Bärtsch
Moderation Nadin Deventer

Livestream unter
www.berlinerfestspiele.de/einfuehrungen

19:00 Uhr
Haus der Berliner Festspiele/Große Bühne

Angelika Niescier/Florian Weber Quintet

Ralph Alessi trumpet
Angelika Niescier alto saxophone
Florian Weber piano
Eric Revis bass
Gerald Cleaver drums

Nik Bärtsch's Ronin/hr-Bigband

Nik Bärtsch composition, piano
Sha alto saxophone, bass, contrabass clarinets
Björn Meyer electronic bass
Kaspar Rast drums
Jim McNeely arranger, conductor
Frank Wellert trumpet
Thomas Vogel trumpet
Martin Auer trumpet
Axel Schlosser trumpet
Günter Bollmann trombone
Peter Feil trombone
Richard Hellenthal trombone
Manfred Honetschläger bass trombone
Heinz-Dieter Sauerborn alto saxophone
Oliver Leicht alto saxophone
Tony Lakatos tenor saxophone
Steffen Weber tenor saxophone
Rainer Heute baritone saxophone
Martin Scales guitar
Claus Kießelbach percussion

DeJohnette/Coltrane/Garrison

Jack DeJohnette drums, piano
Matt Garrison bass guitar, electronics
Ravi Coltrane soprano, soprano,
tenor saxophones

21:30 Uhr
A-Trane

**Brooklyn-Berlin Dialogues 3:
Aki Takase & Charlotte Greve**

Aki Takase piano
Charlotte Greve alto saxophone

23:00 Uhr
Haus der Berliner Festspiele/Seitenbühne
Lucia Cadotsch Speak Low

Lucia Cadotsch voice
Otis Sandsjö tenor saxophone
Petter Eldh double bass

Sonntag, 6. November

15:00 Uhr
Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche

Wadada Leo Smith & Alexander Hawkins

Alexander Hawkins organ
Wadada Leo Smith trumpet

18:00 Uhr
Haus der Berliner Festspiele

Artist talk with Steve Lehman, Eve Risser,
Wadada Leo Smith
Moderation Nadin Deventer

Livestream unter
www.berlinerfestspiele.de/einfuehrungen

19:00 Uhr
Haus der Berliner Festspiele/Große Bühne

Julia Holter & Strings

Julia Holter keys, vocals
Devin Hoff double bass
Corey Fogel drums, vocals
Dina Maccabee viola, vocals
Danny Meyer saxophone

+ string players

Steve Lehman Octet

Steve Lehman alto saxophone, composition
Jonathan Finlayson trumpet
Mark Shim tenor saxophone
Tim Albright trombone
Chris Dingman vibraphone
José Davila tuba
Drew Gress double bass
Jalon Archie drums

Eve Risser's White Desert Orchestra

Eve Risser piano
Sylvaine Hélaré flutes
Antonin Tri-Hoang saxophones, bass clarinet
Benjamin Dousteysier bass clarinet,
tenor saxophone
Sara Schoenbeck bassoon
Eivind Lønning trumpet
Fidel Fourneyron trombone
Julien Desprez electric/electro-acoustic guitars
Fanny Lasfargues electro-acoustic bass
Sylvain Darrifourcq drums

Vielfalt allerorten, Einfalt nur bei manchen

Von Franziska Buhre

Die Szene für Jazz und improvisierte Musik in Berlin

Jazz ist alltäglich in Berlin, man muss sich nur darauf einlassen, ihn auch wahrzunehmen. Keine andere Musikrichtung ist so vielfältig präsent in der Hauptstadt, abseits der alteingesessenen Clubs und Konzertreihen sind Jazzveranstaltungen häufig spannender und die Atmosphäre einladender als mit erwartbarem Programm und den üblichen verdächtigen Zuhörer*innen. Anstatt zu fragen, welcher Jazzclub einen Besuch wert ist wird eher belohnt, wer sich nach musikalischen und räumlichen Kontexten erkundigt, in denen Jazzmusiker*innen mit von der Partie sind. Ob in Theater- oder Musicalproduktionen, einer finnischen Galerie in Berlin-Wedding, in einem halblegalen Club am Landwehrkanal in Kreuzberg, bei Hauskonzerten in Zehlendorf, Veranstaltungen in einer alten Industriehalle am Spreeufer in Oberschöneweide, im Jazzgottesdienst in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche, bei sonntäglichen Brunches von Moabit bis Treptow, in Bars und Projekträumen in Neukölln oder bei Jam-Sessions in Tempelhof – überall erfreuen professionelle Musiker*innen das Publikum mit ihrem Können. Außer dem Jazzfest Berlin gibt es fünf regelmäßige Festivals für Jazz und improvisierte Musik in Berlin, jeden Monat findet außerdem mindestens ein Festival statt, bei dem Musiker*innen auftreten, die im Jazz sozialisiert und ebenso selbstverständlich in anderen Musikrichtungen zuhause sind. Die Szene für Jazz und improvisierte Musik ist so international wie in keiner anderen deutschen Stadt, hierher kommen Musiker*innen aus Skandinavien, Süd- und Osteuropa, Russland, aus den USA und Australien. Ebenfalls einmalig ist die Echtzeitmusikszene in Berlin, in der sich viele (Jazz-)Musiker*innen gut aufgehoben fühlen, experimentelle Projekte verwirklichen und mit Gleichgesinnten die frei improvisierte Musik erkunden. Doch allein mit Konzerten bestreiten die wenigsten Musiker*innen ihren Lebensunterhalt, denn das Gagenniveau ist in Berlin extrem niedrig, die Bezahlung pro Musiker*in und Auftritt liegt meistens unter 100 Euro. Das allerdings ist kein alleiniges Problem der Jazzszene, auch Musiker*innen alternativer Popmusik, in Post-Punk, Noiserock, Klangkunst und elektronischer Musik verdienen in Berlin sehr wenig. Hinzu kommt die prekäre Lage von Musiker*innen, die neben Proben und Auftritten als Lehrkräfte an Musikschulen tätig sind: Nur 7 Prozent von

ihnen sind festangestellt und allein mit Honorarverträgen droht vielen die Altersarmut. Um solche unhaltbaren Bedingungen für die künstlerische Praxis und die Lehre zu verändern, agiert die IG Jazz Berlin gegenüber der Politik als Sprachrohr der Jazzszene und setzt sich als Mitglied der Koalition der Freien Szene unter anderem für signifikante finanzielle Erhöhungen des Kulturretats, Beteiligung an kulturpolitischen Prozessen und ein Mitspracherecht beim Umgang mit Immobilien von Bund und Land ein. Raumnot herrscht auch in der Jazzszene – schon eine Bigband hat Probleme, einen gut ausgestatteten Raum mit einer ausreichend großen Bühne zu finden, der auch noch gut klingt und geneigte Zuhörer*innen anlockt. Womit wir bei der größten Leerstelle des Jazz in Berlin wären: Es fehlt eine Spielstätte, die vielen unterschiedlichen Ensembles perfekte Auftrittsbedingungen bietet, die offen ist für bekannte und experimentelle Spielarten des Jazz und der improvisierten Musik und ein Programm nicht anhand der Anfragen von Bands erarbeitet, sondern mit (wechselnden) Kurator*innen für ein durchgehend künstlerisch hochwertiges Programm sorgt. Publikum für Jazz gibt es in nahezu jedem Kiez in Berlin, es ist generationsübergreifend, erkennt das Live-Konzert als eine wichtige Vorliebe unter anderen Musikerlebnissen an und nimmt ein paar Kilometer mehr für die Anfahrt in Kauf, um exzellente Musiker*innen zu bewundern. Wer wichtige aktuelle Musiker*innen aus dem Mutterland des Jazz, den USA, sehen möchte, muss aber in andere Städte reisen. Aufgrund bescheidener finanzieller Mittel und fehlender Netzwerkaktivitäten Berliner Veranstalter mit anderen Spielstätten in Deutschland und Europa machen die meisten US-amerikanischen Musiker*innen, wenn sie auf Tour in Europa sind, um Berlin einen Bogen. Eine neue Spielstätte mit Weitsicht für hier lebende Musiker*innen, ihr Publikum und internationale Gäste könnte das ändern. Bis dahin ist Jazz die beste Wahl, neue Ecken in der Stadt zu entdecken.

B For the English translation of this essay see: blog.berlinerfestspiele.de



Improvisierte Musik in Berlin braucht Freiräume –und ein festes Dach über dem Kopf. Cuvrybrache Berlin © William Veder

„Ich habe vor Brooklyn sechs Jahre lang in Berlin gelebt und kenne also beide Szenen ganz gut. Ich finde eigentlich, dass sie in ihrer Vielseitigkeit viele Gemeinsamkeiten haben. Es gibt tausend verschiedene Unter-Szenen innerhalb der gesamten Musikergemeinschaft. Unter diesen gibt es Austausch, aber auch eben eine gewisse Abgrenzung. Ich glaube die Musik bekommt durch diese inneren Gruppenstrukturen auch eine Stärke, weil sich eine ganz spezielle Ästhetik um eine bestimmte Gruppe von Musikern bilden kann.“

Charlotte Greve

Globe Unity @ 50

Von Brian Morton

Es war das Jahr, in dem das Popgeschäft sich sein Geschöpf ansah und feststellte, dass es nicht nur ein Eigenleben hatte, sondern auch ganz neue Pfade beschritt: 1966 kam „Pet Sounds“ heraus, „Revolver“ und der verstörende Schrei von „Freak Out!“. Nichts klang so, wie es sollte. Gitarren wurden rückwärts gespielt oder gleich ganz durch merkwürdige andere Instrumente ersetzt, und die Lieder handelten von Einsamkeit oder vielleicht auch davon, dass Gott aus dem Leben der Menschen verschwunden war.

„Eleanor Rigby“ war alles andere als das, was man sich unter einem Pop-Song vorstellte: Im Text ging es um Menschen mittleren Alters, die Streicher tuckerten, anstatt zu schwärmen. Und in der Schlüsselzeile schrieb ein Priester eine Predigt, die niemand hören würde. Die Beatles schickten sich gerade an, bedeutender als Jesus zu werden, wie es ihr Anführer bekanntermaßen ausdrückte (was man ihm erst übelnahm, als man befürchten musste, dass es wahr sein könnte). Auch das „TIME Magazine“ war dieser Ansicht: Im April erschien die Zeitschrift mit der bis dahin undenkbareren Titelzeile „Is God Dead?“. Gleichzeitig geriet drüben in Hollywood der große Gott Mammon unter Beschuss einer Gruppe aus fünf Cromagnontypen, die sich Mothers of Invention nannten und, wie uns das erfundene Fangirl Suzy Creamcheese warnte, ein bisschen streng rochen und Lieder schrieben, die gar nicht so lustig waren, wie sie sich zunächst anhörten. Nicht unbedingt eine Band für den Schulball! Das war's. Fürs erste tanzte niemand mehr. Das Geschöpf schlurfte weiter voran und alle anderen hörten nur noch zu.

Es war ein verworrenes Jahr. Im Rückblick erscheint 1966 wie eine Zäsur kurz vor dem sagenumwobenen „Summer of Love“ des Jahres 1967 und seinen masochistischen Nachwirkungen. Flugzeuge fielen vom Himmel. Von den Dächern wurde geschossen. Walt Disney starb. Man könnte sich ohne weiteres vorstellen, wie ein junger Wissenschaftler sich heute einen Haufen Belege aus Wiki-wasauchimmer zusammensucht und titelt: „1966: Das Ende der Unschuld“. Aber dieses Jahr hatte, wie eigentlich die meisten, mehr als ein Gesicht: 1966 war auch das Jahr, in dem „Globe Unity“ erschien.

Was später ein Orchester mit einem ausgesprochen kommunitaristischen Konzept wurde, das alle künstlichen Herzen und merkwürdigen Allianzen dieses Jahres überdauern sollte, nahm seinen Ursprung als Auftragsarbeit für die Berliner Jazztage. Es war die erste Plattenaufnahme des Bandleaders und der Beginn einer Geschichte und Philosophie, die bis heute andauert. Wie so oft bei der Betrachtung im Rückblick trägt auch hier die Erinnerung. Man findet leicht Quellen, die mit großer Überzeugung behaupten, dass Globe Unity von Anfang an ein „internationales Kollektiv“ war, das sich der freien Improvisation verschrieben hatte. Tatsächlich begann alles mit dem pragmatischen Zusammenschluss zweier bestehender Gruppen, dem Sextett von Manfred Schoof und dem Ensemble von Gunter Hampel, die gemeinsam eine neue Komposition von Alexander von Schlippenbach spielen wollten. Die Besetzung war zunächst alles andere als international. Das kam später.

Genauso verleiteten die Betrachtung im Nachhinein und der verzeihliche Wunsch, der Evolution Ordnung zu verleihen, manch einen dazu, Globe Unity als ein anarchisches Treiben anzusehen, als mutierte Antwort des Jazz auf die Empfehlung von John Cage, dass wir alle zusammen im Chaos ja sagen sollten. Beim Anhören einer Aufnahme zum vierzigsten Jubiläum des Orchesters bemerkten die Kritiker überrascht, dass sie tatsächlich „Form“ hörten, ganz ähnlich wie sie einige Jahre zuvor mit Erstaunen hatten feststellen müssen, dass Derek Bailey, der Hohe Priester der musikalischen Freiheit, „Melodien“ gespielt hatte.

Auch hier sah die Realität anders aus. Hört man das Original von „Globe Unity“ und sein oft vergessenes Begleitstück „Sun“ (was Schlippenbachs Version von „Pet Sounds“ und „Revolver“ war, voller kleiner Instrumente und denaturierter Klänge), erscheint es mitunter, als beobachte man Packeis. Zunächst scheint alles chaotisch und willkürlich, allmählich werden aber Muster sichtbar und ein Bogen erscheint. Die leidige Debatte um Improvisation oder Komposition, ein lang andauernder Schwergewichtskampf, ist mit der Zeit zu dem noch leidigeren Konsens abgeflaut, dass „die beiden sich gar nicht so sehr unterscheiden“



Globe Unity Orchestra in der Berliner Philharmonie, Berliner Jazztage 1966 © Hans Harzheim

und „eines immer am anderen teilhat“. Man musste sich nur aufmerksam anhören, was von Schlippenbach in diesen frühen Partituren tat, die oft grafisch oder verbal präsentiert wurden und nicht schriftlich, um festzustellen, dass es dem Globe Unity Orchestra schon in seinen frühesten Verkörperungen darum ging, Ordnung im Chaos auszumachen oder es den einfachen Ideen zu erlauben, ihre eigenen Begrenzungen zu finden. Alles, was er von Bernd Alois Zimmermann über Klangkomposition gelernt hatte, das Komponieren akustischer Felder anstelle klassischer Linien, fand hier reichen Ausdruck.

All das schien – in einem Land mit einer noch immer starken alliierten Militärpräsenz und einer anhaltenden Nachkriegsmentalität – einen Schritt vom amerikanischen Jazz entfernt. Wenn es für diese Art von Projekt überhaupt ein Modell gab, dann war es entweder Ornette Colemans „Free Jazz“ oder John Coltranes „Ascension“. Das letztere Album, ebenfalls eine entscheidende Veröffentlichung des Jahres 1966, hört sich chaotisch an, wenn man mittendrin einsetzt. Der Titel klingt zunächst nach flachem Mystizismus, bis man sich klar darüber klar wird, dass er auf einen

tatsächlichen Moment in der Geschichte von Unterdrückung und Befreiung der Afroamerikaner verweist. Coltrane fügte einer Phrase der Melodie von „My Favorite Things“, die ihn schon seit Jahren umtrieb, eine Note hinzu, gab sie seinen Musikern und ließ sie damit machen, was sie wollten. So entstanden zwei große Phalanxen aus Instrumentalklängen, die vom Hedonismus der Tanzschuppen ebenso weit entfernt waren wie „Eleanor Rigby“, „Hungry Freaks, Daddy“ oder die hymnengleichen Melodien Brian Wilsons.

Wenn wir davon ausgehen, dass Globe mit Planet zu übersetzen ist, klingt Globe Unity wie ein Ausdruck von utopischem Optimismus. Aber ein Globus ist kein Planet, sondern nur seine Darstellung in miniature. Von Schlippenbach war kein trotteltiger Anhänger der Vorstellung von einem globalen Dorf. Er hatte mehr von einem mittelalterlichen Magier, der sich in der Betrachtung der Ewigkeit in einer Glaskugel verliert, oder von einem chinesischen Philosophen, der in der Vielfalt Einheit findet. Im Original-Covertext von „Globe Unity“ heißt es: „Das kosmische Auge im Mittelpunkt und an der Peripherie der Kugel sieht Strukturen gleichzeitig von allen Seiten.“ Hätte der Text an diesem Punkt geendet, wären wir vielleicht alle

im Lotussitz und der Kontemplation des Einen versunken, aber er fuhr fort: „Aus der göttlichen Gleichgültigkeit der Kugel schießen die Soli mit dem Gestus der Revolte. Sie ziehen ihre Bögen nach dem Abbild des Lebens.“

So sieht es aus. Die besten, großartigsten Musikstücke des Jahres 1966 hatten eine Selbstverpflichtung gemeinsam, die nicht etwa einer Ideologie oder Doktrin galt, sondern dem Leben in aktivem Widerstand gegen die ihm auferlegten Zwänge. Die Beatles und die Mothers, und auf seine ganz eigentümliche Weise auch Brian Wilson, zeigten uns, dass Musik nicht unbedingt von Sex und Romantik handeln musste, sondern von all den anderen Dingen, die das Leben sonst noch ausmachen. Und Coltrane bewies, dass die Musik ihre eigene Transzendenz bewirken konnte, jenseits aller Kirchen. Der Musikautor Nick Kent hat zweimal mit Bezug auf die Musik dieses Jahres gesagt, sie klänge wie eine „katholische Messe“. Damit beschrieb er, dass die Musik prunkvoller wurde, weg von „Louie, Louie“ und hin zur Liturgie.

Globe Unity war an sich kein religiöses Konzept, aber die folgenden Treffen erinnerten an den Ernst und die Freude früher Kirchen, die zwar unterdrückt und verfolgt (hier zumindest von den Kritikern, die den ersten Auftritt bei den Jazztagen erlebt hatten), aber doch von gemeinsamer Praxis und Hoffnung zusammengehalten wurden. Mit der Zeit wurde das Orchester tatsächlich international oder polynational. Am Tag nach der Volksentscheidung, Europa zu verlassen, das Globe Unity Orchestra aus meiner britischen (oder eigentlich schottisch-irischen) Perspektive zu betrachten, ist merkwürdig. Diese Debatte schwankte zwischen verlogenen wirtschaftlichen Argumenten, die sich zum Großteil über die einfachsten Rechenarten hinwegsetzten – von höherer Mathematik ganz zu schweigen – und widerhallenden Bittrufen der „Remain“-Seite, die die substantiellen kulturellen Verbindungen zu Europa nicht verlieren wollte, die uns die Mitgliedschaft in der Union vermeintlich gewährt hatte.

In Wahrheit ist Großbritannien im Jahr 2016 kulturell schon weitaus isolationistischer als in den 1960er Jahren, als junge Männer aus Liverpool und London in Hamburg ihre musikalischen Lehrjahre erleben konnten und eine Generation, die gerade sowohl der Uniform wie auch der Uniformität entkommen war, mit gleichgesinnten Spielern auf einer weitaus größeren Bühne experimentieren konnte als das zerbombte, geläuterte Großbritannien sie zu bieten hatte. Die Aufnahme britischer Musiker in das Globe Unity Orchestra war maßgeblich für seine zweite Phase und die Kreation von Musikstücken wie „Live in Wuppertal“, „Rumbling“, „Compositions“ und „Improvisations“, die übrigens alle zwischen 1973 und 1979 entstanden, diesem vermeintlich verwünschten Jahrzehnt, in dem angeblich nichts los war.

Diese frühen Tage werden von einer seltsamen Amnesie verschleiert. Trotz seiner nahezu eidetischen Erinnerungen an Dinge, die länger und weiter zurückliegen, gibt Evan Parker zu, dass er nicht mehr genau weiß, wie er zu Globe Unity kam. Dies liegt weniger an etwaigen Ausschweifungen, sondern vielmehr am Fokus und der Kameradschaft der Musiker, die gleichzeitig im Zentrum und an der Peripherie standen, denen ihr Marktstatus und ihre politische Randständigkeit völlig unwichtig waren und die sich nur darauf konzentrierten, eine Musik zu erschaffen, die ja sagte. Parker erzählte mir, dass er vor den Aufnahmen zu von Schlippenbachs „The Living Music“ an einer Grippe litt. „Ich war im Studio und wartete auf ein Taxi zum Bahnhof, als sie angingen. Bei den FMP-Festivals in der Akademie der Künste fing ich an, mich wirklich als Teil von Globe Unity zu fühlen. Damals verwendeten wir noch vorarrangierte Elemente, die wir nachmittags probten – aber dann endeten unvergessliche Nächte oft damit, dass wir vor dem ‚Zwiebelfisch‘ am Savignyplatz in die Morgendämmerung starteten.“

Parker, Paul Rutherford, Kenny Wheeler und Derek Bailey (die drei Letztgenannten weilen nicht mehr unter uns) gehören allesamt zur Geschichte von Globe Unity, ebenso wie Niederländer, eine japanische Ehefrau und viele andere. Das Orchester wurde zu einem internationalen Phänomen, aber die Spezifität der Erinnerungen Evan Parkers zeigt, dass dieses Experiment in einem realen Charlottenburg stattfand, und nicht in einer Abstraktion. Und doch ist die Philosophie des Globe Unity Orchestra, die uns noch heute beschäftigt und stützt – egal ob Brite oder Europäer, egal, welchen Pass man bei sich trägt – noch immer die, die sich auf der ersten Platte ausdrückt. Hier zitiert von Schlippenbach die Auffassung des Malers Paul Klee, dass ein gemeinsam mit anderen Menschen intensiv gelebtes Leben in dieser Welt zur Schaffung einer anderen, besseren Welt beitragen kann: „Man lässt alles zurück, was zu dieser Seite gehört, und baut sich auf der anderen Seite eine neue Welt auf, eine Welt, in der alles vollständig ‚Ja‘ ist.“ Kann es in einer Stadt, die 1966 noch durch eine Mauer definiert und eingegrenzt wurde, einen kraftvolleren Traum geben?

Brian Morton war Dozent, Journalist und Rundfunkveranstalter, präsentierte Programme zu Jazz und neuer Musik, Dokumentationen und Live-Konzerte. Acht Jahre lang liefen seine Kunst-Programme täglich auf BBC Radio Scotland. Zusammen mit Richard Cook ist er Verfasser des „Penguin Guide to Jazz“ und alleiniger Autor von acht Büchern, darunter Biografien von Prince, Woodrow Wilson und Edgar Allan Poe. Zurzeit schreibt er auf einem Bauernhof in West-Schottland, den er auch selbst bewirtschaftet.



„Das kosmische Auge
im Mittelpunkt und an
der Peripherie der Kugel
sieht Strukturen gleich-
zeitig von allen Seiten.

Aus der göttlichen
Gleichgültigkeit der
Kugel schießen die Soli
mit dem Gestus der
Revolte. Sie ziehen ihre
Bögen nach dem
Abbild des Lebens.“

Alexander von Schlippenbach



Alexander von Schlippenbach © Frank Schindelbeck

W. Eugene Smith und der Jazz

Von Val Wilmer

An der Ecke der 28th Street und der Sixth Avenue hielt Steve Swallow einen Moment lang inne, stellte seinen Kontrabass ab und genoss die Morgenluft – im Morgengrauen auf dem New Yorker Blumengroßhandelsmarkt. Während es Musiker und andere Nachtmenschen langsam nach Hause trieb, kamen Chrysanthen aus Florida an, Nelken und Rosen von regionalen Züchtern auf Long Island und in New Jersey.

Steve Swallow liebte diese Morgen, mit dem Duft frisch geschnittener Blumen in der Luft. Er kam gerade von einem besonderen Ort, von Zufriedenheit erfüllt mischte er sich unter die Menschen, die früh zur Arbeit gingen. Er hatte in einem Loft an der Sixth Avenue gejammt, der Wohnung des Doyens der Dokumentarfotografie W. Eugene Smith, einem legendären Treffpunkt für Musiker. Von 1957 bis 1965 war das schäbig wirkende Gebäude attraktiver Anlaufpunkt für einige der besten Jazzmusiker. Wer angesagt war, war gerne dort und empfand sich als privilegiert.

Als Eugene Smith in das fünfstöckige Gebäude ohne Aufzug zog, hatte es schon eine beeindruckende Historie: Zahlreiche Musiker und andere Künstler wohnten hier, unter anderem der Pianist, Komponist und Arrangeur Hall Overton, sein Nachbar auf der vierten Etage. Overton war ein Mann mit vielen Talenten. Er hatte bei Darius Milhaud studiert, war an der Juilliard School, und er hatte die Musik für das gefeierte Konzert von Thelonius Monk 1959 in der New Yorker Town Hall arrangiert. Über ihn kam Smith in engen Kontakt mit bekannten und weniger bekannten Persönlichkeiten der Jazzwelt, für einen leidenschaftlichen Musikliebhaber ein unglaubliches Glück. Im Laufe

der Jahre wurde das Loft zu einem offenen Raum für Musiker, die nach Feierabend noch nicht Schluss machen wollen. Hier trafen sich Musiker verschiedenster Epochen und Schulen wie die Trompeter Buck Clayton und Dick Carey, der Klarinettist Pee Wee Russell und der Posaunist Vic Dickenson aus der älteren Garde ebenso wie Kollegen wie Art Farmer, Jimmy Giuffre, Zoot Sims, Elvin Jones, Jim Hall, Henry Grimes und Eric Dolphy aus jüngeren Generationen. Gelegentlich gesellten sich auch Albert Ayler und Don Cherry zu dieser illustren Gruppe.

Eugene Smith, der sich einen Namen als Mitarbeiter des „Life Magazine“ gemacht hatte, war eine Schlüsselfigur der Dokumentarfotografie und Wegbereiter des Foto-Essays: Er verwendete mehrere Bilder einer Einzelperson, um die Wahrnehmung für den Kern dieses individuellen Menschen zu öffnen. John Szarkowski, langjähriger Direktor der fotografischen Abteilung des New Yorker Museum of Modern Art, beschrieb Smiths Herangehensweise 1965 in Bezug auf die Story „Life visits a country doctor“ so: „Seine Fotografien [...] zeigten nicht einfach, was der Arzt tat, sondern beschäftigten sich auf tiefster Weise damit, wer dieser Mensch war [...]“. Smiths Einfühlungsvermögen stand außer Zweifel, dennoch wurde er von der Geschichte in gewisser Weise übersehen – zugunsten von Henri Cartier-Bresson und späteren bekannten Fotojournalisten wie Don McCullin und Sebastião Salgado. Dennoch sind sich alle Experten darin einig, dass Smiths Herangehensweise an die dokumentarische Fotografie immensen Einfluss hatte. Sam Stephensons Buch „The Jazz Loft Project“ von 2009 und der Film von Sara Fishko von 2015 verdeutlichen, wie viel die Dokumentarfotografie Smith zu verdanken hat.

ch wurde mir der Verbindung von Smith zum Jazz in den frühen 60er-Jahren erst bewusst, als das US-amerikanische Jazzmagazin „Down Beat“ einen Beitrag über Overtons Proben mit Monk veröffentlichte. Darin waren Bilder von den beiden bei der Arbeit im Loft abgedruckt, auf denen mir zwei Scheinwerfer auffielen – sie zeigten zur Decke, um für eine indirekte Beleuchtung zu sorgen und so eher das verfügbare Licht optimal zu nutzen als einen Blitz zu verwenden. Selbst Fotografin, erkannte ich, dass das eine Technik war, die nur ein einfühlsamer Fotograf einsetzen würde. Überrascht hat mich dann aber der Name des Fotografen. Ich kannte Eugene Smiths Arbeit bereits, hatte ihn aber nie mit Musik in Verbindung gebracht. Bis heute bleibt er, was man als einen „Photographer's Photographer“ bezeichnen könnte, obwohl viele Menschen mindestens eine seiner Arbeiten kennen, vielleicht ohne zu wissen, wer das Foto gemacht hat. Die berühmte Aufnahme „The Walk to Paradise Garden“ zeigt seine zwei kleinen Kinder, wie sie Hand in Hand durch einen Wald und ins Licht gehen. Dieses optimistische Foto schoss Smith an einem dramatischen Zeitpunkt in seinem Leben: Er erholte sich damals von einer Kopfwunde, die er sich als Kriegsfotograf 1945 während der amphibischen Landung der US-amerikanischen Streitkräfte auf der Insel Okinawa zugezogen hatte. Das Foto signalisierte, dass er wieder aktiv war. Bekannt ist auch seine Serie „Spanish Village“ sowie ein späteres Bild der Minimata-Krankheit: Eine Pietá einer

japanischen Mutter, wie sie ihr hirngeschädigtes Kind badet – ein Opfer der Quecksilbervergiftung und des Großkapitals.

In seinem Loft fotografierte Smith alle, die kamen. Dazu gehörten zwar viele Musiker, aber Smith war nie, was man vielleicht als „Jazzfotografen“ bezeichnen könnte. Dennoch wurden Jazzfans 1964 durch das Schwarzweißporträt Monks auf dem Cover einer der für Columbia aufgenommenen Platten – mit dem schlichten Titel „Monk“ – auf Smiths Begabung aufmerksam. Smith fotografierte Monk in einem Anzug und einem Fedora, einem weichen Filzhut, wie er sich zurücklehnt und raucht. Man könnte meinen, daran ist nichts Besonderes, er ist eben Jazzler. Aber wenn man genau hinschaut, erkennt man: Da ist nichts Gestelltes an diesem Rauch. Smith hat ihn nicht als Effekt betrachtet, sondern als Teil des Musikers. Die Zigarette und der Hut sind Teil dessen, wer Monk war, und deshalb auch ein Teil seiner Musik. Als Smith das Bild entwickelte, nutzt er seine erstaunlichen Fähigkeiten in der Dunkelkammer, um sicherzustellen, dass der Betrachter das implizit versteht.

In der Gesellschaft von Musikern und Künstlern war Smith ausgelassen, er fühlte sich wohl unter Außenseitern. Für einige Jahre, während der er an einer umfassenden Dokumentation über Pittsburgh arbeitete, entwickelte sich das New Yorker Loft zu einem spätnächtlichen Treffpunkt von Künstlern, Dichtern, Musikern und auch



Thelonious Monk und die Town Hall Band bei der Probe in W. Eugene Smiths Loft, Foto: W. Eugene Smith © Magnum Photos/Agentur Focus

Strichern. Unter den Musikern waren Berühmtheiten – Charles Mingus, Stan Getz, Bill Evans, Roland Kirk und Roy Haynes sowie Monk –, aber auch Cartier-Bresson und andere Fotograf*innen wie Diane Arbus und Robert Frank; Salvador Dalí, Anaïs Nin und Norman Mailer stießen dazu. Man traf sich bei Gene Smith, hing ab, machte Musik oder hörte zu – trank, rauchte und wurde high, stürzte ab und manchmal blieb man auch. Vor ihrer Heirat mit John Coltrane lebte die Pianistin Alice McLeod auf der fünften Etage, auch der Tenorsaxofonist Joe Henderson war unter den Mietern. Als Smith nach Japan reiste, um über die Minimata-Krankheit zu berichten, gab er Ornette Coleman seinen Schlüssel, so dass der Saxofonist nachts dort Klavier spielen konnte.

In „The Jazz Loft Project“ legt Sam Stephenson seinen Lesern nahe, dass Smith in der Welt des Lofts Trost fand, als ihm seine Ambitionen für das ehrgeizige Pittsburgh-Projekt abhanden kamen. Er ließ seine Kameras am Fenster aufgestellt, um das Straßenbild zu jeder Tages- und Nachtzeit einfangen zu können. Dabei verbrauchte er 1.447 Rollfilme, fotografierte drinnen und draußen und nahm über 40.000 Bilder auf. Das Loft verschlang mehr Filmmaterial als irgendein anderes seiner Projekte. Als er den Ort verkabelte, platzierte er Mikrofone an strategischen Punkten und fing zufällige Gespräche, Radiosendungen mit Musik und Gesprächen ein, auch die bei Jam Sessions und offizielleren Proben gespielte Musik. Entstanden sind dabei 1.740 Tonbänder, die Stephenson in Smiths Archiv katalogisierte und mit den Namen von 129 Jazzmusiker*innen versah.

Smith gehörte zu den tapferen Menschen, die dort hingingen, wo andere sich fürchteten. Die Legende, die sich um ihn rankt, betrifft mehr als seine Arbeit: Er hatte bei jedem seiner Aufträge eine Vision und wollte dementsprechend auch kontrollieren, wie seine Fotografien verwendet wurden. In der Folge war sein Berufsleben oft konfliktreich, insbesondere, was die Bildredakteure von Zeitschriften betraf, die ihm diese Kontrolle verweigerten. Beispielsweise verließ er das „Life Magazine“ nach einer Auseinandersetzung darüber, wie seine Aufnahmen von Albert Schweitzer verwendet wurden. Was das Technische betrifft, beherrschte er sein Handwerk: Er konnte tagelang um den perfekten

Abzug kämpfen. Manchmal blieb er so lange in seiner Dunkelkammer, dass man ihn dabei antreffen konnte, wie er während des Entwickelns ein Baseballspiel im Fernsehen schaute – mit einem Rotfilter über dem TV-Bildschirm.

Einige Eigenschaften hatte Smith mit Roy DeCarava gemeinsam, einer weiteren amerikanischen Größe. Auch DeCarava war für seine Fotos von Musikern bekannt, obwohl sie für ihn ebenfalls nicht das primäre Thema waren. Beide Männer führte ihr Interesse für die Musik dahin, diejenigen zu fotografieren, die sie spielten. Im Gegensatz zum pragmatischen DeCarava war Smith jedoch ein Romantiker, ein impulsiver Künstler, der im Moment lebte und sich bis an die Grenze seiner Kräfte verausgabte, um seine Ideen zu verfolgen. Es erging ihm ähnlich wie Charlie Parker: Oft mussten seine Kameras und Objektive beim Pfandleiher bleiben, während er Mühe hatte, Mittel für sein täglich Brot aufzutreiben, ganz zu schweigen von neuen Filmrollen. Sowohl Smith als auch DeCarava betrachteten Musiker und Musikerinnen als Menschen, die hart arbeiten. Diese fotografische Tradition begann in den Vereinigten Staaten vor dem Ersten Weltkrieg mit dem sozialdokumentarischen Fotografen Lewis Hine, der bestrebt war, durch seine Bilder einfachen Menschen Würde zu verleihen. Später griffen auch andere Jazzfotografen diese Tradition auf, beispielsweise W. Patrick Hinely und Guy Le Querrec.

In einer Werbung, die die Tugenden einer bestimmten Kameramarke anpries, zeigte Smith seine junge Tochter Juanita im Loft, wie sie auf einem Treppengeländer balanciert. Die meisten Fotografen hätten sich für ein Close-Up entschieden – nicht aber er, wie die Bildunterschrift verrät: „Eugene Smith trat zwei Schritte zurück und zeigte uns ihr Leben.“ Rückwärts, vorwärts oder zur Seite ... Smith wusste immer, wie viele Schritte es zu gehen galt.

Val Wilmer fotografiert schon seit den 60er-Jahren Jazzmusiker*innen und schreibt über sie. Zu ihren Veröffentlichungen gehören unter anderem die Bücher „Jazz People“ (1970), „The Face of Black Music“ (1976), „As Serious As Your Life“ (1977) und „Mama Said There’d Be Days Like This“ (1989). Val Wilmer lebt in London.

Der Film „The Jazz Loft According to W. Eugene Smith“ wird während des Jazzfests Berlin im Haus der Berliner Festspiele gezeigt; der Eintritt ist frei.

„The Jazz Loft 1957–65“ von Sam Stephenson ist bei Alfred A. Knopf, Inc. erschienen.

B For the original English version of this essay see: blog.berlinerfestspiele.de



Jazz Loft Tape Boxes © Matthew Thompson

„... aber die Improvisation
 ist wie die Nahrung für
 eine gute Musik, so wie
 das Lachen Nahrung für
 die Seele ist.“
 Wolfgang Mitterer

Aus einer Quelle: Komposition, Interpretation und Improvisation als kreativer Kreislauf

Von Nik Bärtsch

Auf die Frage nach aktuellen Tendenzen in der neuen klassischen Musik, genannt Indie Classical, antwortete der New Yorker Musikpublizist Alex Ross kürzlich: Komponisten und Komponistinnen würden wieder vermehrt ihre eigene Musik im Konzert auch selbst spielen. Im Jazz ist es gängige Praxis, die eigenen Kompositionen selbst aufzuführen, also zu interpretieren. Meist tun Jazzer und Jazzerinnen dies mit einer eigenen Band, die sich weniger als Spezialisten für die Interpretation ihrer Originale versteht, sondern als verschworener Haufen von Gleichgesinnten, die zusammen an etwas feilen, was gemeinsame Musik zu werden verspricht. Die meisten Komponisten und Komponistinnen im Jazz sind also auch die Interpreten ihrer Musik – und sie improvisieren selbstverständlich auch dazu. Das ist in einem klassischen Konzert klar anders. Interpreten spielen die Musik von Komponisten und improvisiert wird äußerst selten. Allerdings erst seit einiger Zeit. Woher kommt diese Differenz in der musikalischen Praxis von Klassik und Jazz und was sagt sie uns über den kreativen Prozess im heutigen Jazz?

Das Verschwinden des Stegreifspiels

In der romantischen Musik des 19. Jahrhunderts setzte ein langsamer Spezialisierungsprozess ein. In der Entwicklung der Musikpraxis fand eine klare Trennung von Komponieren, Interpretieren und Improvisieren statt. Was für Bach, Mozart, Beethoven oder Chopin tägliches musikalisches Brot war und eher als verschiedene Aspekte einer gesamtheitlichen musikalischen Existenz aufgefasst wurde, hat für moderne Komponisten und Interpreten meist keine Geltung mehr. Vor diesem Spezialisierungsprozess war das sogenannte Stegreifspiel, das Präludieren, Kadenzieren und Rhapsodieren aus dem Moment heraus ein normaler und hoch geschätzter Ausdruck musikalischer Praxis. Die Namen großer Improvisatoren bis in die Romantik decken sich meist mit denjenigen heute noch bekannter Komponisten. Selbst der formklare Anton Bruckner war in der Hochromantik legendär für seine Orgelimprovisationen. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts stellt sich mit dem einsetzenden Bewusstsein für die Geschichtlichkeit der

musikalischen Stile zunehmend die Frage, in welchem Stil man denn improvisieren können sollte. Davor wurde vor allem im eigenen bzw. vorherrschenden Stil geträllert, geigeigt und gezupft, ähnlich wie das heute in Volksmusiken noch der Fall ist, wo die stilistische Reflexion von der lustvollen Praxis in den Hintergrund geschoben wird. Wird Improvisation angesichts der Stilvielfalt von Bach bis Boulez für die Interpreten bzw. Komponisten zu einem nicht mehr zu bewältigenden Unterfangen? Ist die kluge Antwort wirklich die oben skizzierte Arbeitsteilung? Es scheint so. Zwar gibt es im 20. Jahrhundert noch einige bekannte Komponisten, die zugleich professionelle Interpreten sind, aber Improvisatoren verschwinden fast vollends von der öffentlichen Bildfläche, mit Ausnahme von Musiker-Persönlichkeiten, die zwischen den Stil-Welten agieren, wie z. B. George Gershwin.

Die Prozesse und Resultate des Komponierens und Interpretierens wurden außerdem immer komplexer. Improvisation als natürliche kreative Ressource, also als bewusster Umgang mit musikalischer Freiheit aus dem



Stegreif, blieb auf dem Weg zur radikalen Abstraktion in der neuen Musik irgendwo auf der Strecke. Parallel dazu setzte sich eine Tendenz durch, „das Werk“ des Komponisten als sakrosankt zu behandeln. Der Interpret konzentriert sich aufs Interpretieren und dient dem Werk, in dem jeder Ton vom Komponistenwillen klar gesetzt ist. Erst kürzlich schrieb der große klassische Interpret András Schiff nach mehreren Theaterbesuchen in Berlin in der „Neuen Zürcher Zeitung“, dass die Interpreten der klassischen Musik zum Glück nicht die gleichen Freiheiten beanspruchten wie im Theater und damit nicht gleich rücksichtslos vorgehen könnten wie dies Regisseure und Schauspieler mit Theaterstücken täten.

Der Jazz kultiviert diese so entstandene Leerstelle zwischen Interpretation und Improvisation und entwickelt sie weiter, kombiniert mit neuen Spielformen, Instrumenten und Sounds, mit Swing und Groove und ästhetisch-stilistischen Faktoren wie Hipness und Underground Image.

Improvisieren aus dem Nichts?

Improvisation ist deshalb eine musikalische Strategie, die im heutigen Musikleben in selektiven Kontexten gepflegt wird. Braucht dabei die sogenannte freie Improvisation quasi aus dem „zeitgemäßen“ Stegreif heraus Erfahrung, Wissen und Können oder verhält es sich so, wie es Keith Jarrett, der wohl bekannteste Improvisator unserer Zeit, beschreibt? Er erklärt den Beginn jeder seiner Improvisationen zum metaphysischen Nullpunkt, von dem aus er eine neue und unbeeinflusste Idee von der Leine lasse. Gibt es ihn also doch (noch), den Improvisator mit den unbeschränkten Möglichkeiten, oder sind alle Improvisatoren einfach gewiefte Stilisten, die Freiheit und Flexibilität einzig durch technische Möglichkeiten, Versatzstücke und Stil-Know-How erreichen?

Hätte also Mozart als der wohl umfassendste Improvisator seiner Zeit frei wie Jarrett (oder wild wie Cecil Taylor) improvisieren können, wenn er nur gewollt hätte? Die Sinnlosigkeit dieser Frage wird deutlicher, wenn wir sie in einen aktuelleren Kontext transferieren, in dem zwei ganz unterschiedliche musikalische Stil-Welten gleichzeitig statt historisch versetzt

aufeinandertreffen: Könnte sich ein traditioneller Aka-Pygmäen-Musiker von einer Ligeti-Klavier-Etüde beeinflussen lassen, so wie es Ligeti umgekehrt mit der Musik eben dieser Pygmäen tat? Beide Stile weisen strukturell zwar eine vergleichbare Komplexität auf. Aber der Prozess ihrer Entstehung resultiert aus ganz unterschiedlichen Kultur-Techniken, die auf den für sie relevanten und fruchtbaren Erfahrungshorizont Bezug nehmen. – Jarrett kann Mozart interpretieren, aber Mozart nicht Jarrett. „Können“ meint hier „savoir“ (Wissen oder Kennen), also: sich des musikalischen Kontextes und seiner Geschichte bewusst zu sein. Jarrett sagt zu diesem Zusammenkommen aber interessanterweise, dass Klassik und Jazz Parallelwelten seien: „Man muss die eine in einen Schrank einschließen, damit die andere herauskommen kann.“ (TA, 8. Mai 2015). Man möchte meinen, dass ihm seine Erfahrung mit Improvisation im tonalen Bereich für das Spielen von Bach und Mozart nützen könnte. Dem ist aber eigenartigerweise anscheinend nicht so. Auch einer der stilistisch versiertesten Improvisatoren unserer Zeit trennt also im öffentlichen Gespräch klassische Interpretation und Jazz-Improvisation klar.

Scheinbar steht der Improvisator vor derselben Frage wie auch der Komponist – und damit auch dessen ausführende Hand, der Interpret: Nämlich alles vermeintliche Wissen nicht als selbstverständlich anzunehmen, sondern zu hinterfragen. Der Komponist Morton Feldman stellt diese Frage – als Paraphrase des berühmten Satzes des Sokrates – so: „Wie weiß ich, was ich nicht weiß?“

Jarrett und Ligeti wissen als professionelle Kreative genau, wo die Grenzen ihres musikalischen Wissens liegen – sowohl technisch physisch (pouvoir / Vermögen oder Können) wie auch intellektuell philosophisch (savoir / Wissen). Jeder improvisierende Musiker hat Vorbilder und Einflüsse und steht sogar über die Zeiten hinweg im Dialog mit ihnen, genauso wie jeder Komponist. Er weiß also, was er weiß und was er kann. Strawinsky bemerkte dazu, dass jede neue Komposition ein Kommentar zu den davor geschaffenen ist. Das gleiche gilt für jede Improvisation. Den Elfenbeinturm des Improvisators gibt es genau so wenig wie den des Komponisten. Aber der kreative

Komponist und Improvisator will wissen, was er nicht weiß, damit er die Grenze des Erfahrungshorizonts und des dahinter liegenden verlockenden Nichts ausloten kann.

Wenn wir Jarrett, Feldman und dazu Sokrates' Satz zusammenfügen, wird die Sache zum spannenden und spaßigen und plötzlich doch logischen Unterfangen: Da ich ja weiß, dass ich nicht weiß, kann ich mit der Improvisation einfach aus dem Nichts starten – Zuhören, Bewegen, Agieren-Reagieren, Entwickeln. Die Kampfkünstler würde sagen: mit dem Körper denken. Er übt ein Leben lang – nicht um das Geübte später brav vorzuführen, sondern um blitzschnell die entscheidende Überraschung aus dem Nichts zu landen, d.h. etwas, das er noch nie getan hat.

Diese intuitive Energetik stammt aus den Tiefen der Evolution und ist ein Potential, das zur Musik gehört wie Rhythmusgefühl und melodisches Hören. Improvisation ist eine Überlebensstrategie, ohne die wir keine Chance hätten, unvorhergesehene Situationen zu meistern. Sie ist eine kreative Energie, die wir fördern und trainieren können. Sie kann unser eigenes Spiel und unsere Möglichkeiten am Instrument und in Kontakt mit unseren musikalischen Partnern auf die Probe stellen und so unsere Wahrnehmung und unser Spiel kreativ verändern. Als Voraussetzung hat jeder also nur dasjenige zur Verfügung, was er kennt, aber daraus kann er unbekannte und unerhörte Geschöpfe erfinden. Unser Können soll zu Tage fördern, was wir noch nicht kennen. Improvisation ist die Kunst der Selbstüberlistung.

Interpretation als verbindende Praxis

Wo liegt der Unterschied von Improvisation und Komposition als schöpferische, dramaturgische und architektonische Tätigkeiten? Nehmen wir zwei der einflussreichsten modernen Klavierwerke der neuen Musik und des Jazz und vergleichen wir ihre Interpretations-Geschichte: György Ligetis Klavieretüden und Keith Jarretts autorisierte Transkription des legendären „Köln Concert“. Ligeti versteht sich als Komponist, während Jarrett als Interpret und Improvisator in Erscheinung tritt. Ligetis Werk erlebt zunehmende Blüten der Interpretation und reiht sich in den Kanon der wichtigen

Klavier-Zyklen der Musikgeschichte ein, während sich ein Interpret von Jarretts Improvisations-Standardwerk der Gefahr aussetzt, eine kuriose Form der Reproduktion zu kreieren: Niemand wüsste so recht, was das für ein Genre sein soll, dem man sich da als Hörer und Spieler aussetzt. Jarretts Zyklus ist ein aus der Dynamik des Moments gespielter Improvisations-Abend und Ligetis Zyklus ist eine notierte und ausgearbeitete Komposition in der Tradition der standardisierten Wiederaufführbarkeit. Der Ansatz dieses Vergleichs erscheint weniger absurd, wenn wir bedenken, dass viele Stücke zum Beispiel von Chopin quasi geronnene Improvisationen sind, also oft nachträglich notiert wurden. Sehr wahrscheinlich hat er sie sogar live jedes Mal etwas anders gespielt bzw. durch das mehrmalige Spielen weiter entwickelt.

Vielleicht finden wir einen Schlüssel zur Klärung dieses Zusammenhangs in der Kultur des bewussten Interpretierens. Jede Zeit kennt eine Kultur der Interpretation ihrer Kompositionen und Stile. Es gibt Schulen und Interpretations-Stammbäume, ja regelrechte Guru-Linien, Clans und Feuilleton-Kriege über die Lufthoheit in Fragen der Interpretation. In der sogenannten E-Musik hat sich diese subtile Kunst zu einer Angelegenheit für Spezialisten entwickelt: die großen Solisten und Dirigenten des 20. Jahrhunderts. Seit dem Ende des 20. Jahrhunderts taucht dieses Selbstverständnis zunehmend auch im Jazz auf. Es treten Musiker und Kritiker auf den Plan, die darüber philosophieren, was echter Jazz ist und was nicht. Sie argumentieren gern mit ihrem Verständnis von Tradition, um zu deklarieren, wer noch Jazz spielt und wer nicht mehr. Statt polemische Einteilungen vorzunehmen in echte und falsche Jazzer oder in Traditionalisten und Modernisten, ist es spannender, die Frage zu stellen, ob Interpretieren und Erfinden solch unterschiedliche Tätigkeiten sind.

Die am Anfang des Artikels erwähnten Indie-Classical-Musiker und -Musikerinnen lösen das Problem, indem sie sich kurzerhand zu Post-Genre-Musikern und -Musikerinnen erklären. Sie sind weniger an der Frage interessiert, ob ein Komponist, Interpret, Improvisator zur Avantgarde oder zur Tradition gehört, sondern ob

er genreunabhängig ein passendes, stimmiges und eigenständiges Verhalten als Musikerpersönlichkeit an den Tag legt. Die Wahrhaftigkeit des Tuns ergibt sich aus biografischer Kohärenz. Sie können daher unverkrampft Indie Rock mit klassischer Musik oder anderen Einflüssen mischen. Warum soll also heutzutage ein Interpret, der Barock oder Klassik liebt, nicht auch wieder in diesen Stilen komponieren und improvisieren, obwohl das nach Retro riechen mag? Michel Foucault sagte, man solle als Kritiker (und das sind wir alle) Lebenszeichen der Phänomene suchen und nicht in roter Robe richten. Deswegen gilt nicht gleich „anything goes“, aber großzügig „everything is allowed“.

Wittgensteins Band

Der Sprachphilosoph Ludwig Wittgenstein prüft in seinen „Vermischten Bemerkungen“ die Idee, dass Kultur eine Art Ordensregel darstellt: Wenn man die Zeichen eines kulturellen Sachverhalts richtig deuten will, um damit verständlich kommunizieren zu können, muss man die Ordens-Regeln kennen wie bei einem religiösen Bund von verschworenen Eingeweihten. Heute nennt man das Code. Ohne die Fähigkeit, Zeichen spezifisch zu interpretieren, habe ich keine Chance, den Sinngehalt eines Zeichensystems zu verstehen und zu gebrauchen. Ein Interpret von Ligetis Etüden muss die Regeln dieser Musik kennen. Aber je neuer das Werk, dessen er sich auf diese Weise annimmt, desto mehr muss er sie zugleich auch mitschreiben. Mit Strawinsky könnte man sagen: Jede Interpretation ist ein Kommentar zur vorangegangenen. Der Interpret muss nämlich genau das machen, was Jarrett in seinem Vorwort zur autorisierten Noten-Ausgabe des „Köln Concert“ sagt: „Und dennoch kann selbst diese Auswahl (gewisser Töne) den eigentlichen Sinn dieser Passage als einer Improvisation nicht vermitteln, da lediglich das Zuhören über die Aussagekraft der Musik entscheidet. So haben wir hier das Bild einer Improvisation vor uns (vergleichbar mit dem Druck eines Gemäldes), doch alles was wir sehen, ist die Oberfläche – die Tiefe bleibt uns verborgen. (Die Tiefe entsteht im Hörer.) Als Konsequenz daraus möchte ich jedem Pianisten, der beabsichtigt, das ‚Köln Concert‘ zu spielen, die Aufnahme als endgültige Referenz empfehlen.“ Wenn wir das Wort Improvisation durch

Komposition ersetzen, entsteht in einer gewissen Weise dieselbe Aussage: Die Partitur zeigt uns nur einen architektonischen Plan eines Wesens, dessen lebendiger Körper sich erst durch das Erklängen erschließt – wenn wir denn zum richtigen Orden, zur richtigen Band oder zum richtigen Tribe gehören, der des Decodierens mächtig ist. Eigentlich gibt es also einige Gründe, warum das „Köln Concert“ als Standardwerk des 20. Jahrhunderts häufiger auf den großen Konzertbühnen interpretiert werden könnte.

Der Entstehungsprozess beim „Köln Concert“ verhält sich genau umgekehrt zu dem der Ligeti-Etüden: Auf die Materialisierung des Werks folgt die Notation. Die musikalische Logik der Werkgenese bleibt aber dieselbe: Nur aus dem Erklängen, aus der Interpretation der Noten und der Art, wie sie einen Code interpretierend erweitern, ergibt sich das Werk.

Richard Williams sagte zur Eröffnung des Jazzfest Berlin 2015, das Festival solle alle dazu anregen, darüber nachzudenken, was Jazz heute denn sein und was aus ihm noch werden könnte. Jazz ist für mich eher eine Tätigkeit und eine Haltung als ein Stil mit Geboten und Verboten. Diese Haltung und Tätigkeit geht wie selbstverständlich davon aus, dass Komponieren, Interpretieren und Improvisieren verschiedene Formen derselben kreativen Energie sind, durch die wir Musik verstehen und spielen lernen. Sie sind nicht voneinander zu trennen, egal in welchem Musik-Fluss wir uns bewegen. Sie speisen sich aus derselben mystischen Quelle.

B For the English translation of this essay see: blog.berlinerfestspiele.de

Nik Bärtsch ist Pianist, Komponist und Produzent und lebt in Zürich. Ab dem 8. Lebensjahr hatte er Unterricht in Jazz-Klavier und Schlagzeug, 1997 erhielt er ein klassisches Klaviersdiplom an der Musikhochschule Zürich. Von 1998 bis 2001 folgte ein Studium der Philosophie, Linguistik und Musikwissenschaft an der Uni Zürich und 2003/04 ein halbjähriger Japanaufenthalt. Nik Bärtsch arbeitet als Pianist und Komponist stets an seiner „Ritual Groove Music“ (mit den Gruppen Ronin und Mobile). Von 2000 bis 2003 hatte er einen Lehrauftrag für Praktische Ästhetik an der Musikhochschule ZH/Winterthur. Er ist Gründer des Labels Ronin Rhythm Records, einer Plattform für kreative Groovemusik (seit 2006), Mitbegründer des Musikclubs EXIL (seit 2009) und Mitbegründer und Co-Artistic Director des Indie Classical Festival Zürich Apples & Olives. Seit 2005 veröffentlicht Nik Bärtsch seine Alben exklusiv bei ECM.

“Closeness: one part of the creative process; feeling a closeness to life; having a need inside to express your feelings in a creative language; dedicating your life to the language we call jazz (creative music born in the United States); being close to others who have also dedicated their lives to creative music; wanting and hoping to communicate this closeness to as many people as possible through music.”

Charlie Haden

Tickets

Eintrittspreise Ticket Prices

Haus der Berliner Festspiele
Große Bühne: 55 / 45 / 35 / 25 / 15 €
Seitenbühne: 15 €, erm. 10 €
A-Trane 15 €

Martin-Gropius-Bau 25 €

Institut Français 15 €, erm. 10 €

Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche 15 €, erm. 10 €

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.

Ermäßigung / Concessions

Je nach Verfügbarkeit gibt es ermäßigte Karten an den Abendkassen.

Concessions are available at the evening box office.

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 Vorverkaufsstellen

Tickets are also available at any advanced booking services



Jazzfest Berlin 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/Günther Huesmann, SWR/Gabi Szarvas, SR/Harald Rehmann, DLF/Arne Schumacher, RB, Sprecher/Roland Spiegel, BR/Matthias Wegner, DLR Kultur



Wir danken unseren Partnern und Sponsoren:



Das Jazzfest Berlin ist Mitglied des Europe Jazz Network



Programmänderungen vorbehalten

Impressum

Künstlerischer Leiter: Richard Williams
Festival Koordination & Organisation:
Nadin Deventer (Ltg.), Hélène Philippot
Mitarbeit: Steffen Greiner, Julia Lutz
Kommunikation: Claudia Nola (Ltg.)
Redaktion: Barbara Barthelmes, Hélène Philippot,
Christina Tilmann
Presse: Patricia Hofmann, Jennifer Wilkens
Grafik: Ta-Trung, Berlin
Übersetzerinnen: Elena Krüskemper,
Maria Evans-von Krbek
Herstellung: BVZ Berliner Zeitungsdruck GmbH
Technische Leitung: Matthias Schäfer,
Thomas Pix, Lotte Grenz
Ton: Audio design (Ingo Haasch),
Manfred Tiesler, Axel Kriegel

Licht: Carsten Meyer, Eva Krischok
Stage Manager: Thomas Schröder
Spielstättenleitung & Künstlerbetreuung:
Albrecht Grüß, Mata Krishna, Karsten Neßler,
Franz-Michael Rohm

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
Kaufmännische 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
auf www.berlinerfestspiele.de

#JazzfestBerlin
Instagram, Facebook, Twitter über:
www.berlinerfestspiele.de/jazzfestberlin

B Mehr über das Jazzfest Berlin
im Berliner Festspiele Blog –
blog.berlinerfestspiele.de