

# JA

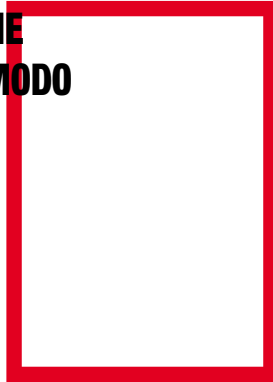
Berliner Festspiele

# Z

**31. OKTOBER -  
3. NOVEMBER**

**HAUS DER BERLINER FESTSPIELE  
AKADEMIE DER KÜNSTE** HANSEATENWEG

**A-TRANE  
QUASIMODO**



# Z

# 2013

# FEST

BERLIN

[www.berlinerfestspiele.de](http://www.berlinerfestspiele.de)



# INHALT

<b>Vorwort</b>	<b>2</b>
<b>AFRIKA-AKZENT</b>	
<b>WORLD MUSIC 2.0</b>	<b>5</b>
von Veit Erlmann	
<b>„IMPROVISATION HAT MICH IMMER INTERESSIERT“</b>	<b>12</b>
Christoph Hübner im Gespräch	
<b>ERNST-LUDWIG PETROWSKY JUBILEE</b>	
<b>VON SYNOPSIS ZUM ZENTRALQUARTETT – ZUR GESCHICHTE EINER KULT-BAND</b>	<b>17</b>
IM „FREIEN JAZZ“ DER DDR UND DARÜBER HINAUS	
von Bert Noglik	
<b>EIN SANDSACK ZUVIEL...</b>	<b>22</b>
von Ernst-Ludwig Petrowsky	
<b>JAZZ &amp; POETRY</b>	
<b>JAZZ EVOZIERT DAS WORT – VON SINGENDEN BARKEEPERN UND POLITISCHEN POSAUNEN</b>	<b>25</b>
von Hans-Jürgen Schaal	
<b>EROTIC POEMS / EROTISCHE GEDICHTE</b>	<b>27</b>
von e. e. cummings	
<b>PORTRÄT I</b>	
<b>PHAROAH SANDERS – EIN EINZIGER GROSSER SONG</b>	<b>31</b>
von Christian Broecking	
<b>SCHLAGZEUG</b>	
<b>PULS UND IMPULSE</b>	<b>35</b>
von Ralf Dombrowski	
<b>PORTRÄT II</b>	
<b>DIE KAPELLE DER VERKLÄRUNG</b>	<b>37</b>
von Monika Roscher	
<b>PORTRÄT III</b>	
<b>ANGESTRAL REVOLUTIONS – ON SHABAKA HUTCHINGS AND HIS BAND SONS OF KEMET</b>	<b>38</b>
by Kevin Le Gendre	
<b>Programm Jazzfest Berlin 2013</b>	<b>42</b>
<b>Radio Live-Übertragungen / Bild- und Textnachweise</b>	<b>44</b>
<b>Impressum</b>	<b>52</b>

# WILLKOMMEN ZUM JAZZFEST BERLIN 2013

Eine der schönsten Umschreibungen von Jazz lautet „the sound of surprise“. Neues blitzt auf, und Bekanntes bekommt durch Improvisation einen Moment des Unberechenbaren. Die vielfältig verzweigten Strömungen der improvisierten Musik streben in Bezirke des Überraschenden oder setzen auf erneuerbare Energien. Das Jazzfest Berlin 2013 öffnet sich in viele Richtungen und baut zudem auf eine Kernkompetenz des Jazz: Verknüpfungen herzustellen zwischen Kulturen, Stilikonen, Ausdrucks- und Empfindungswelten.

Mit dem Trio Ivoire und dem für das Festival entwickelten Projekt „Gnawa Jazz Voodoo“ wird ein Afrika-Akzent gesetzt. Joachim Kühns Africa Connection führt marokkanische Gnawa-Musik, westafrikanische Trommel- und Perkussionstraditionen sowie den freien Spirit des Jazz zusammen. Afrikanisches spiegelt sich auch in der Musik des Trompeters Christian Scott. Er spricht von „Stretch Music“, bezieht sich auf die Essenzen des Jazz im heimatlichen New Orleans und weitet diese bis zu aktueller Pop-Musik und den Traditionen des „schwarzen Kontinents“ aus. Das Jazzfest Berlin 2013 präsentiert eine ganze Reihe größerer Besetzungen. „Wunderkammer XXL“ entführt uns in eine Zauberwelt der Tastenklänge. Michael Riesslers „Big Circle“ integriert das Spiel mit der Drehorgel in die futuristischen Klänge einer unkonventionellen Großformation. Abraham Inc. lässt Klezmer, Funk und HipHop gemeinsam und aus der Reihe tanzen. Jugendlich, frech und ungestüm kommt die Monika Roscher Bigband daher, die beim Jazzfest Berlin ihre Premiere auf einem deutschen Jazzfestival erlebt.

Mit John Scofield und seiner aktuellen Überjam Band sowie Jack DeJohnette kommen große Namen in neuer Umgebung bzw. mit neuen Konzepten auf die Bühne. DeJohnettes Intention mehrdimensionalen Spiels wird von zwei jüngeren Drummern weitergeführt: Jaimeo Brown verschmilzt Soundscapes und Samples von Spirituals mit expressiver Improvisationsmusik, während Dafnis Prieto Free-Style-Vocals in sein Bandkonzept integriert. Auch in diesem Jahr gibt es wieder Jazz & Poetry sowie Jazz für Kinder. Die improvisierte Musik bleibt 2013 integraler

Bestandteil des Jazzfest Berlin. Sie entfaltet sich an einem autonomen Ort mit besonderer Aura: der Akademie der Künste am Hanseatenweg. Kein zweiter Musiker steht in solchem Maße für die freie jazzmusikalische Entwicklung im Osten Deutschlands wie der Saxofonist und Klarinetttist Ernst-Ludwig Petrowsky. „Luten“ feiert im Dezember seinen 80. Geburtstag. Das Jazzfest Berlin präsentiert drei Working Bands des Charakterkopfes. Die Kultband Zentralquartett darf dabei nicht fehlen.

Gebhard Ullmann hat sich Berlin als Thema vorgenommen und lässt sich in seiner „Berlin Suite“ von den Energien der Stadt antreiben. Ilona Haberkamps „Tribute to Jutta Hipp“ knüpft an die 2012 begonnene Erinnerungslinie an und verlängert diese ins Hier und Jetzt. Riccardo Del Fra, der jahrelang mit Chet Baker auf der Bühne stand, beschwört mit „My Chet, My Song“ die magische Poesie der Klänge als Hommage an den legendären Trompeter. Aus dem an jazzmusikalischen Talenten reichen Nachbarland Polen kommt der Pianist Michał Wróblewski mit seinem Trio und dem amerikanischen Trompeter Terence Blanchard. Zu den Neuentdeckungen der britischen Jazzzene zählt der Saxofonist und Klarinetttist Shabaka Hutchings mit seiner Band Sons of Kemet. Ohne Unterstützung von starken Verbündeten gäbe es all das nicht. Die ARD-Rundfunkanstalten und Deutschlandradio tragen auf unverzichtbare Weise zum Gelingen des Festivals bei und erweitern seinen Wirkungsradius über die Orte des Geschehens hinaus. Die Förderung durch die Bundeszentrale für politische Bildung hat den Afrika-Schwerpunkt und das Polnische Institut den Auftritt der polnisch-amerikanischen Band ermöglicht. Die Akademie der Künste ist auch in diesem Jahr wieder Kooperationspartner. Allen sei auf das Herzlichste gedankt. Wir wünschen Ihnen begeisternde, überraschende und intensive Momente, Stunden und Tage, ganz im Sinne von Charlie Parker: „Now's the time!“.

**Bert Noglik**  
Künstlerischer Leiter  
Jazzfest Berlin

**Thomas Oberender**  
Intendant  
Berliner Festspiele

# WELCOME TO BERLIN JAZZ FESTIVAL 2013

One of the most beautiful periphrases for jazz is "the sound of surprise". New elements flash up and improvisation gives the familiar a moment of unpredictability. The multifaceted currents of improvised music strive for areas of the unexpected or opt for renewable energies. The Berlin Jazz Festival 2013 opens itself in many directions, building on the core competence of jazz: to establish ties between cultures, styles, worlds of expression and emotion. An emphasis on Africa is established with the Trio Ivoire and the "Gnawa Jazz Voodoo" project, which was specially developed for the festival. Joachim Kühn's Africa Connection unites Moroccan Gnawa music, West African drum and percussion traditions and the free spirit of jazz. African elements are also reflected in trumpeter Christian Scott's music. He speaks of "stretch music", draws on the essence of jazz in his hometown of New Orleans and expands this to current pop music and the traditions of the black continent.

The Berlin Jazz Festival 2013 presents a whole series of larger ensembles. "Wunderkammer XXL" seduces us into a magical world of key sounds. Michael Riessler's "Big Circle" integrates the sounds of the barrel organ into the futuristic sounds of an unconventional big band. Abraham Inc. has klezmer, funk and hip hop sometimes dancing together and sometimes out of line. The Monika Roscher Bigband marks its grand debut at a German jazz festival with a youthful, cheeky and boisterous appearance at the Berlin Jazz Festival.

John Scofield and his current Überjam Band as well as Jack DeJohnette are big names appearing on stage in a new environment and with new concepts. DeJohnette's aim at multidimensional music is continued by two younger drummers: Jaimeo Brown melts soundscapes and samples of spirituals with expressive improvisation music, while Dafnis Prieto integrates freestyle vocals in his band concept. And this year, too, will include jazz & poetry and jazz for children.

Improvised music remains an integral

component at the Berlin Jazz Festival in 2013. It unfolds in an autonomous place with a special aura: the Akademie der Künste at Hansatenweg. No second musician stands for the development of free jazz in eastern Germany as much as saxophonist and clarinetist Ernst-Ludwig Petrowsky. "Luten" celebrates his 80th birthday in December. The Berlin Jazz Festival presents three of this musical personality's working bands, cult band Zentralquartett being a must.

Gebhard Ullmann has chosen Berlin as his theme and allows himself to drift along with the city's energies in his "Berlin Suite". Ilona Haberkamp's "Tribute to Jutta Hipp" follows on the commemoration started in 2012, extending it to the present. Riccardo Del Fra, who stood alongside Chet Baker on stage for years, invokes in "My Chet, My Song" the magic poetry of sounds as a homage to the legendary trumpeter. Coming from neighbouring Poland with its wealth of jazz talents is pianist Michał Wróblewski with his trio and also American trumpeter Terence Blanchard. A new discovery on the British jazz scene is saxophonist and clarinetist Shabaka Hutchings with his band Sons of Kemet.

All of this would not exist without support from our staunch allies. The ARD radio stations and Deutschlandradio are indispensable partners for the success of the festival and expand its impact beyond the scenes of action. Support from the Federal Agency for Civic Education has enabled the Africa focus and the Polish Institute Berlin has supported the performance by the Polish-American band. The Akademie der Künste is once again a cooperation partner. We extend our warmest thanks to all our partners.

We wish you exciting, astounding and intense moments, hours and days for this year's Berlin Jazz Festival, entirely in the spirit of Charlie Parker: "Now's the time!"

Bert Noglik  
Künstlerischer Leiter  
Jazzfest Berlin

Thomas Oberender  
Intendant  
Berliner Festspiele



# WORLD MUSIC 2.0

VON VEIT ERLMANN

Es dürfte sich herumgesprochen haben: Afrika ist im Aufbruch. Nach Jahrzehnten des Abstiegs und der schier endlos scheinenden Bilderkette hungernder Kinder und marodierender Soldaten gibt es zum ersten Mal positive Nachrichten aus dem zweitgrößten Kontinent der Erde. Auch wenn das Grauen im Kongo kein Ende zu nehmen scheint, täglich immer noch Tausende an AIDS sterben, und Al-Kaida Länder wie Mali und Nigeria destabilisiert: Afrika ist mehr als der Kontinent der Gewalt, des Hungers und der Epidemien. Alle einschlägigen Indikatoren zeigen nach oben: Länder wie Ruanda, Angola und Liberia – einst Schauplätze von Genozid und Bürgerkrieg – erleben ungekannte Wachstumsraten. Ghana, Senegal, Kenia und Tansania entwickeln sich zu stabilen Demokratien. Selbst die exorbitant hohen Zahlen an AIDS-Neuinfektionen sind mancherorts rückläufig. Und glaubt man den Prognosen der IT-Branche, wird in nurmehr vier Jahren ein Drittel der südafrikanischen Bevölkerung über einen Internetanschluss verfügen und somit am globalen Datenfluss teilhaben. Bei aller Euphorie: Welchen Anteil hat die Kultur an dieser Entwicklung? Wer werden die Gewinner und die Verlierer des Aufschwungs sein? Und ist Europa überhaupt bereit für das erstarkende afrikanische Selbstbewusstsein? Ein kurzer Rückblick auf die goldene Epoche der Weltmusik – nennen wir sie World Music 1.0 – mag hilfreich sein. Dies ist die Zeit, als afrikanische Musiker zum ersten Mal die Charts der internationalen Musikindustrie eroberten, als Mory Kante 1988 mit „Yé ké yé ké“ als erster Afrikaner die 1-Million-Marke verkaufter Singles knackte. Es war auch die Zeit, als Radio Multikulti und das alljährlich stattfindende „Heimatklänge“-Festival in Berlin die Nacht verkürzten, als Hamburg zahlreichen ghanaischen Musikern als Geburtsstätte des Burger-Highlife diente, als die World Music Expo WOMEX unzähligen afrikanischen Musikern eine Plattform bot und Rock-Stars wie Peter Gabriel und Paul Simon sich mit afrikanischen Musikern wie der südafrikanischen

A-capella-Gruppe Ladysmith Black Mambazo zusammaten und einen Grammy nach dem anderen davontrugen.

Worauf beruhte der Erfolg von World Music 1.0? Der Verdacht ist nicht gänzlich von der Hand zu weisen, dass World Music 1.0 unter das Verdikt der „cultural expediency“, also der kulturellen Opportunität fällt. So nennt der amerikanische Kulturtheoretiker George Yúdice die globale Zurichtung der Kultur für kulturexterne Zwecke wie etwa die Steigerung des Bruttosozialprodukts, die Schaffung neuer Arbeitsplätze, die Bildung zivilgesellschaftlichen Bewusstseins oder auch nur die Förderung des Tourismus in sogenannten strukturschwachen Regionen. Der größte Nutzen, insbesondere in Europa, dürfte jedoch politischer Natur gewesen sein. Angesichts einer immer größer werdenden Kluft zwischen den reichen Ländern des Nordens und dem globalen Süden diente Weltmusik nicht wenigen als Ausweis der Bereitschaft und Fähigkeit westlicher Demokratien, kulturelle Differenz nicht als Bedrohung zu sehen, sondern sie als „Bereicherung“ wenn nicht zu fördern, so doch wenigstens zu dulden.

Großzügige Kulturetats taten ihr Übriges, um die wachsende Disparität zwischen den nationalen Mehrheiten und stetig wachsenden Minoritäten zumindest symbolisch abzumildern. Bereits in den späten 80er Jahren begann dieser liberale Konsens zu bröckeln. Den Anfang machte Frankreich, wo bereits gegen Ende der Ära Mitterand eine striktere Einwanderungspolitik der Rolle der französischen Hauptstadt als „schwarzes Paris“ und globale Schaltstelle afrikanischer Musik ein Ende setzte. Deutschland und andere europäische Länder folgten bald nach. Lediglich in unmittelbar an den afrikanischen Kontinent angrenzenden EU-Staaten wie Spanien konnte sich bis in die jüngste Zeit eine europäisch-nordafrikanische Dialogkultur halten, in deren Zentrum die Rückbesinnung auf Al-Andalus stand, jenen maurisch-iberischen Staat des Mittelalters, dessen multi-ethnische

Gesellschaft eine der großen Blüten der europäischen Musikgeschichte hervorbrachte. So tun sich die westlichen Gesellschaften unserer Tage zusehends schwerer, kulturelle Differenz als Ausdruck von Liberalität und essentiellen Bestandteil ihrer kollektiven Identität zu begreifen. Selbst innerhalb der EU stellen nicht wenige die Zugehörigkeit der südlichen Mitgliedsstaaten zu Europa aufgrund angeblich unüberbrückbarer kultureller Differenzen infrage. Bedeutet all dies das Ende des Dialogs? Wie steht es um den europäisch-afrikanischen Kulturaustausch im Zeitalter der klammen Kassen, schwindender Toleranz und wachsender innereuropäischer Spannungen?

Zunächst ist zu beobachten, dass der Quell afrikanischer Kreativität alles andere als versiegt ist. Neue Stars wie die malische Sängerin Fatoumata Diawara, die algerische Tuareg Rockgruppe Tinariwen, der südafrikanische Rapper Spoek Mathambo und viele mehr treten in die Fußstapfen von Granden der afroglobalen Szene wie Angélique Kidjo und Toumani Diabate. Aber auch die Formen dieser neuen afrikanischen Musik haben sich geändert. Rock ist nicht mehr das (westliche) Maß aller Dinge, das noch den Afrobeat eines Fela Kuti oder Mbalax eines Youssou N'Dour prägte. Und selbst das folkloristisch-exotische, bodenständige Flair von Altstars wie den südafrikanischen Mahotella Queens oder Thomas Mapfumo aus Zimbabwe ist einem unbekümmert-eklektischen Mix von Stilen, Traditionen und Formen gewichen, der einen Vergleich mit den nicht minder experimentierfreudigen Szenen in Berlin und anderswo nicht scheuen muss.

All dies ist flankiert vom atemberaubenden Aufstieg einer neuen afrikanischen Mittelschicht in den florierenden urbanen Zentren des Kontinents. Ob in Johannesburg, Nairobi oder Luanda, ob getragen von sprudelnden Petrodollars, Piratendollars aus Somalia oder üppigen Staatsgehältern, die neuen Afropolitzen lassen sich längst nicht mehr vor den Karren ihrer jeweiligen politischen Eliten spannen und kochen lieber ihr eigenes ökonomisches, politisches und musikalisches Süsschen. Die Zutaten sind so bunt gemischt wie die nationale, ethnische und kulturelle Herkunft dieser neuen Weltbürger. Ein Klub mit texanischer Country-Musik im Herzen der kongolesischen Hauptstadt Kinshasa? Gleich nebenan eine Bar, in der

die Büroangestellten des internationalen Finanzwesens nach Dienstschluss einen Drink zu den letzten Hits von Rihanna, Lady Gaga und Co. zu sich nehmen? Ein Orchester mit dem klingenden Namen Orchestre Symphonique Kimbanguiste, das auf gebrauchten und teilweise selbstgebaute Instrumenten Beethovens Neunte aufführt? Ein Kongofuturist namens Bebson de la Rue, der seinen Klangmaschinen ein Gemisch aus kongolesischer Rumba, Electronica und jamaikanischem Raggamuffin entlockt? Und zu all dem ein mittelständiges Publikum, das sich mit allen vier Modellen identifizieren kann? Im afropolitischen Milieu des 21. Jahrhunderts kein Widerspruch.

Die Entkoppelung von Zentrum (Nord) und Peripherie (Süd) schlägt sich aber auch im kreativen Alltag afrikanischer Musiker nieder. Von Kairo bis Kapstadt: Kaum ein HipHop-DJ, der (oder die) nicht eine eigene DAW (Digital Audio Workstation) zuhause stehen hat, kaum ein Land, das nicht über eine Reihe von professionellen und relativ erschwinglichen Studios verfügt. Aufwändige Produktionen in London, Paris und New York sind die Ausnahme geworden.

Überhaupt hat sich die globale Musiklandschaft in nie gekanntem Maße dezentralisiert. Nicht nur ist das alte Nord-Süd-Schema verschwunden, in dem der Norden über das Kapital und die Hardware verfügte, während der Süden einzig das „Rohmaterial“ zu liefern hatte. Die Fixierung der Musik- und Filmindustrien Afrikas auf Amerika und Europa verlagert sich in Richtung eines weitverzweigten Süd-Süd-Geflechts. Zwar sind die Plots der nigerianischen Filmindustrie (Nollywood) nicht selten von amerikanischen Vorbildern abgekupfert, ihr Hauptpublikum finden sie aber in anderen afrikanischen Ländern und Lateinamerika. Die tansanische Gospelmusik – ein Schwergewicht der einheimischen Musikindustrie – ist mit jener Südafrikas stilistisch wie organisatorisch eng verzahnt. Und für Nachrichten aus und über Afrika sind nicht mehr CNN und die Deutsche Welle zuständig, sondern Al-Dschasira.

Schlussendlich sind auch auf der Konsumentenseite die Dinge im Umbruch. Die rasante Verbreitung von Mobiltelefonen, und damit der leichtere Zugriff auf soziale Medien wie Facebook oder Twitter, erweitert das musikalische Spektrum in bislang unbekanntem Ausmaß. Selbst wenn mangelnde Bandbreite (und die



daraus resultierenden nach wie vor hohen Kosten) die Expansion von Streaming-Diensten à la Spotify einstweilen in Grenzen hält, werden sinkende Kosten langfristig auch kleineren, lokalen Labels und ihrem enormen Kundenkreis neue Möglichkeiten bieten.

Dennoch: Zahlreiche Probleme bleiben. Da wäre zunächst die Rechtslage. In vielen afrikanischen Ländern mangelt es an einem robusten gesetzlichen Rahmen zum Schutz geistigen Eigentums. Obwohl die meisten Staaten eine Reihe von internationalen Abkommen zum Schutze des geistigen Eigentums unterzeichnet haben, bieten diese Vereinbarungen sowohl europäischen wie afrikanischen Künstlern nur bedingt Schutz vor Missbrauch durch Piraten. Und obgleich Staaten wie z.B. Ghana, Kenia, Tansania und Südafrika seit langem über dergleichen juristische Rahmenbedingungen verfügen, haben es andere Staaten bislang nicht vermocht, ihre nationale Gesetzgebung mit den internationalen Abkommen in Einklang zu bringen oder die allenthalben grassierende Piraterie unter Kontrolle zu bringen.

Nicht minder prekär ist das Verhältnis von Kulturindustrie und Staat. Eine der häufigsten Klagen aus dem Munde afrikanischer Musiker betrifft das gesplante Verhältnis der Machteliten zur Kunst. Von jeher als Bürger zweiter, wenn nicht dritter Klasse verachtet, sind Musiker in zahlreichen afrikanischen Ländern bis heute zwar für die Selbstinszenierung des Staates und seines Führungspersonals willkommen, doch sobald die Scheinwerfer und Lautsprecher ausgeschaltet sind, bleiben sie auf sich selbst gestellt. Nachhaltige Investitionen in den kulturellen Sektor sind durchweg die Ausnahme.

Eher schlecht ist es auch um den Anteil der Kulturindustrien Afrikas am internationalen Handel bestellt. Die Konferenz der Vereinten Nationen für Handel und Entwicklung, UNCTAD, attestierte zwar vor nicht allzu langer Zeit der globalen Kulturindustrie – trotz Finanzkrise – einen Zuwachs von 14 Prozent (wovon allein 43 Prozent auf den globalen Süden fielen), aber nicht wenige afrikanische Länder hinken diesem Trend hinterher. Selbst Südafrika, wirtschaftlicher und kultureller Motor des Kontinents, kann bislang nur mäßige Erfolge vorweisen. So stellt eine unlängst von der EU vorgelegte Studie zwar fest, dass sich das Exportvolumen südafrikanischer Kulturgüter und

-leistungen in die EU in den letzten 10 Jahren von 197 Millionen US-Dollar auf 474 Millionen US-Dollar erhöht habe. Allerdings habe sich im gleichen Zeitraum das Importvolumen versechsfacht. Die Gründe für diese Schieflage sind vielfältig, aber es dürften vor allem eine Reihe von unzeitgemäßen Handelsbeschränkungen sein, die den Export südafrikanischer Musik, Filme und dergleichen in die EU erschweren. Und so stellt sich abschließend die Frage, inwieweit es möglich sein wird, Gegenmodelle zur fortschreitenden Zurichtung der Kultur auf Marktmechanismen – eben Yúdice's „cultural expediency“ – zu entwickeln. Wie können sich afrikanische Kulturschaffende unabhängig machen von den Schwankungen der Finanzmärkte und des öffentlichen Nachdenkens über Kultur? Sind im Westen erprobte Alternativen wie Crowd Funding auf Afrika übertragbar? Welche Spielräume gibt es, das geistige Eigentumsrecht flexibler zu gestalten, um auch den unterversorgten Bevölkerungsschichten den Zugang zu Kultur zu ermöglichen?

Veit Erlmann ist Professor für Musikethnologie und Anthropologie an der Butler School of Music der University of Texas at Austin. Dort hält er den Lehrstuhl für Musikgeschichte. In Deutschland geboren und aufgewachsen, hat er fast zwei Jahrzehnte auf drei verschiedenen Kontinenten gelebt: In Europa, Afrika und Nordamerika. Sein beruflicher Werdegang führte ihn unter anderem nach Südafrika an die University of Natal in Durban und an die University of the Witwatersrand in Johannesburg. Als Privatdozent lehrte er in Deutschland an der Freien Universität Berlin, an der Universität in Köln und zuletzt 2011 an der Humboldt-Universität zu Berlin, wo er eine einjährige Mercator-Gastprofessur am Lehrstuhl für Theorie und Geschichte der populären Musik inne hatte. Vor seiner Anstellung an der Universität von Texas unterrichtete er an der Universität von Chicago.

Als Ethnograph betrieb er Feldforschungen in Marokko (1972), Kamerun (1975-1976), Niger (1979), Südafrika (1982-1987), Lesotho (1982), Ecuador (1987), and Ghana (1989). Sein jüngstes Projekt führt ihn nach Sumatra, Indonesien. Außer der Musikethnologie liegen seine Forschungsinteressen in der Musikwissenschaft, den cultural studies und der Kulturgeschichte der Musik in Europa. Zuletzt erschien von ihm die Monographie „Reason and Resonance. A History of Modern Aurality“. New York, 2010.

## GNAWA

Die Gnawa sind Nachfahren von aus dem subsaharischen Afrika stammenden Sklaven, die im 15. und 16. Jahrhundert aus der Region des Songhaireiches in Westafrika nach Marokko gebracht wurden. Sie verbinden Glaubensinhalte des Islam mit vorislamischen Praktiken, in denen der Glaube an die Macht von Geistern besonders wirksam ist. So dreht sich der Gnawa-Kult zu einem großen Teil um Geisterbeschwörung und Besessenheit. In den Ritualen der Gnawa haben die Musiker und ihre besonders rhythmusbetonte Musik eine zentrale Funktion. Sie treten u.a. als Heiler der von Geistern Besessenen auf. In den Heilungszeremonien stehen drei Instrumente im Mittelpunkt: die Tbal, eine mit Stöckchen geschlagene Fasstrommel, Sintir und Guembri, beides Langhalslauten, letztere davon mit einem rechteckigen Resonanzkörper, und vor allem die Karkaba, eine metallene Gefäßklapper, Kastagnetten nicht unähnlich. In der Umgebung von Essaouira, einer Hafenstadt an der marokkanischen Atlantikküste, werden Gnawa-Rituale bis heute vollzogen und die besondere Musik der Gnawa gepflegt. Das jährlich dort stattfindende Gnawa Festival nimmt unter den vielen Festivals in Marokko eine Sonderstellung ein, nicht nur im Hinblick auf die Erhaltung des Musikerbes. Es übt auch eine große Anziehungskraft auf westliche Musiker aus. Die Rolling Stones und Peter Gabriel, sowie Joachim Kühn gehörten zu den Gästen, und Musiker wie der Pianist Randy Weston und der Saxofonist Archie Shepp machten Aufnahmen mit den Brüdern der Gnawa-Musiker.

Das Bild auf dieser Doppelseite zeigt eine Impression von dem Festival in Essaouira.







## Joachim Kühn

E-07800 Ibiza / Baleares

Jazz war schon immer Worldmusic.  
Rhythmus entstand aus Afrika  
Harmonien entstanden in Europa  
Jazz kam dann aus Amerika.

Die Entwicklung dieser Musik ist enorm.  
Inzwischen gehört der Jazz der ganzen  
Welt, nachdem in den frühen Sechziger  
Jahren auch Europa den Jazz sich zu eigen  
gemacht hat.

Jazz war schon immer eine Musik verschiedener  
Kulturen.

Hier haben wir es mit Voodoo + Gnawa Rhythmen  
zu tun, die sonst seltsamerweise nie zusammen  
spielen. Dazu die freien Improvisationen  
von Pharoah Sanders und den Pianisten.

Dazu der spanische Drummer Ramon Lopez,  
der von der Kultur der Araber / Afrikaner  
zusammen mit dem

Euro freien Jazz geprägt ist.  
Majid Bekkas, der mit allen Kulturen  
vertraut ist, hält das Ganze mit seiner  
Guembri zusammen.

Es treffen also 4 Kulturen aufeinander.  
Was uns insgesamt verbindet ist der  
Trance-Zustand beim spielen. Das Abheben  
von der Erde in höhere Gefilde.

Denn das Publikum zusammen mit  
uns „abheben“ kann, ist unsere Mission  
erfüllt. Ein geistiges Niemandsland.  
Mit Pharoah Sanders erfüllt mir Bert Vogel  
nunmehr meinen dritten Traum.

Nach Ornette Coleman und den Thomanersch  
Leipzig mit Thomas Kantor Georg Christoph  
Biller, obwohl ich schon einmal zu den  
Berliner Jazztagen 1968 mit der Don Cherry  
Big Band feat. Pharoah Sanders mit ihm  
gespielt habe.

Ich freue mich wohnsitzlich auf dieses  
Zusammentreffen aller Musiker für mich  
ein musikalischer Höhepunkt.

Andreas Kuhn  
16.12.2013



# „IMPROVISATION HAT MICH IMMER INTERESSIERT“

DER DOKUMENTARFILMREGISSEUR CHRISTOPH HÜBNER ÜBER SEINEN FILM „TRANSMITTING“ UND DIE DREHARBEITEN MIT JOACHIM KÜHN, MAJID BEKKAS UND RAMÓN LÓPEZ IN MAROKKO



Herr Hübner, Sie haben mit „Transmitting“ einen musikalischen Film über das Entstehen von Musik gedreht: Ich fand sehr schön, wie zurückgenommen und ökonomisch die Gesprächssituationen eingesetzt sind in das Begleiten und Beobachten des Zustandekommens dieses musikalischen Dialogs.

Das ist ja sonst nicht so, dass man auch das Arbeiten an Musik erfahrbar macht. Sonst werden in Musikfilmen oft nur Stücke aneinandergereiht. Durch die lange Zeit, die wir bei den Proben von Joachim Kühn, Majid Bekkas, Ramón López und den anderen Musikern in Marokko verbracht haben, konnten wir auch etwas von der Arbeit mitbekommen. Bei Improvisation stellt man sich ja immer vor, dass das aus dem Stand entsteht. Aber das ist es eben nicht allein. Es ist auch harte Arbeit.

**Auch in Ihrem Film geht es um die Balance zwischen Verabredungen, Beobachtungen und Reaktionen. Verbindet das den Dokumentarfilm mit der Musik?**

Johann van der Keuken, ein befreundeter Filmmacher, der inzwischen leider verstorben ist, hat die Unterscheidung nicht zwischen Dokumentar- und Spielfilm getroffen, sondern zwischen improvisiert und nicht improvisiert. Das finde ich ganz interessant. Dabei ist der Dokumentarfilm sicher eher auf der Seite des improvisierten Films.

**Wie ist Ihr Film-Projekt mit Joachim Kühn denn entstanden?**

Seit längerer Zeit sind Gabriele Voss und ich dabei, kleine, kurze Filme über Improvisation zu drehen. Joachim Kühn war für ein Konzert in Essen und da haben wir uns kennengelernt. Wir haben mit ihm einen kleinen Beitrag über Improvisation gedreht, und daraus hat sich eine Freundschaft ergeben. Irgendwann hat er davon erzählt, dass sie dieses Projekt vorhaben: Ursprünglich waren zwei Monate geplant, in denen sie einfach ins Offene nach Marokko fahren wollten. Ich hatte damals noch verstanden, das Ganze wäre eine Reise – von der Arbeit im Studio war noch nicht die Rede. Joachim Kühn hat uns gefragt, ob wir nicht Lust hätten, das zu begleiten – relativ kurzfristig sind wir dann einfach ohne große Finanzierung mitgefahren. Wir haben zusammen mit den Musikern in dem großen Haus von Majid Bekkas gewohnt, der ein ganz wichtiger Musiker in Marokko ist und inzwischen auch ein kleines Studio hat. Dort sind auch die Gespräche mit Joachim Kühn entstanden: Jeden Morgen haben wir uns dazu hingesezt – davon sind jetzt nur noch Spuren in dem Film. Wir waren die ganze Zeit mit den Musikern zusammen, daraus ist der Film entstanden.

**Gab es Situationen, wo Sie daran gezweifelt haben, ob das überhaupt ein Film wird?**

Lange Zeit haben wir mit der ursprünglichen Vorstellung gekämpft, dass alles eine Reise ist. Doch dann verbrachten wir die meiste Zeit in diesem Studio, das ja filmisch nicht so dankbar ist. Es ist ein bisschen dunkel, keine attraktive Location. Und dieses Spielen in getrennten Aufnahmeräumen, das ist für einen Film echt schwierig. Aber so ist die Realität von Studioaufnahmen, die Räume sind eben getrennt voneinander. Während dieser Dreharbeiten habe ich viel gelernt. Von den eigenen Vorstellungen wegzukommen ist immer interessant. Oft ist es so, dass man mit einer Idee an etwas herangeht, aber dann besteht die große



Kunst darin, dass man auf das Material schaut und nicht auf das, was man als Idee mitgenommen hat. Das hat diesmal eine Weile gedauert, auch noch beim Schneiden. Wie erzählen wir den Film? Bleiben wir bei den originalen Schwerpunkten oder erzählen wir mehr die Reise? Und das hat ab dem Moment funktioniert, als wir gesagt haben: „Gut, das Material ist eben so, und mit dem Material erzählen wir dann den Film.“

**Ich fand diesen Studioaspekt gerade interessant, der Gedanke, dass sich über die Tonspur etwas zusammensetzt, was man als Bild getrennt sieht. Wenn es ein klassischer Reisefilm gewesen wäre, wäre man viel mehr in die Falle der verführerischen Landschaftsbilder getappt. So ist die Reise ja eher eine des sich Zusammenfindens im Spiel. Das scheint am Anfang im Studio erst mal zu scheitern, weil die Musiker im Spiel einfach nicht zusammenkommen. Was macht man denn als begleitender Dokumentarfilmer, wenn man das Gefühl hat, das Projekt scheitert?**

Na ja, davon erzählen und dazu stehen, was man vor sich hat. Das war mir ein wichtiger Aspekt, deswegen haben wir diese Schwierigkeiten am Anfang auch drin gelassen. Weil es ja das Klischee von Weltmusik gibt, dass irgendwelche europäischen Musiker nach Afrika reisen und alle verstehen sich blendend und alle spielen sofort miteinander und Musik ist eine Weltsprache usw. Daran habe ich nie so richtig geglaubt. Es ist doch eher so: Man kommt aus verschiedenen Kulturen, es ist ein Annähern, es ist ein Miteinander-etwas-Finden. Natürlich ist das bei der Musik leichter als vielleicht bei jeder anderen Kunst. Aber trotzdem ist es nicht ohne Probleme. Joachim Kühn spricht ja auch davon. Deswegen war es uns ganz wichtig, auch dieses Brüchige im Film zu lassen und zu zeigen, dass es eben nicht nur eine Wohlfühlatmosphäre ist, sondern dass da

erst mal etwas erarbeitet werden muss, dass man sich nicht sofort versteht und dass das nicht selbstverständlich ist. Im Film gibt es einen Wendepunkt, als der schwarze Trommler in das Studio kommt und Majid dann sagt: „So, ja, dafür sind wir da, jetzt haben wir eine Idee davon, warum wir hier sind.“ Da ging es zum ersten Mal richtig los. Das ist dann auch das letzte Stück, das wir im Studio gedreht haben, und anschließend gehen wir auf die Reise. Damit ist sozusagen auch die Studiosituation erlöst.



**Wenn Sie das auf Ihr Arbeiten beziehen, welchen Ansatz haben Sie? Haben Sie eine genaue Vorstellung, was Sie suchen, wenn es losgeht oder improvisieren Sie eher?**

Schwer zu sagen – wie entstehen Ideen? Es ist nicht so, dass wir in den anderen Filmen, die wir gemacht haben, immer Themen suchen, sondern es entsteht oft eines aus dem anderen. Wie jetzt mit Joachim Kühn, das war so nicht geplant. Oft ist es auch so, dass es einen Moment gibt, in dem liest man etwas, einen Zeitungsartikel oder etwas Ähnliches, und dann entzündet sich das, was man eigentlich schon im Kopf hat oder mit sich herumträgt. Oder es existiert eine Idee, und dann ist die Realität aber doch noch mal etwas Anderes, etwas Reicheres, etwas Komplexeres als die Idee. Und so überlässt man sich. Das ist ja auch im Improvisieren so. Man muss irgendwann anfangen, sich zu überlassen, also hinzuhören: Was passiert? Was spielt der andere? Das wäre bei uns das Hinschauen auf die Realität. Darin besteht der Dialog, den man bis zum Schluss führt zwischen der Idee, die man hatte und dem, was man als Material von der Arbeit mitbringt. Deswegen liebe ich den Dokumentarfilm so, weil er immer eine Form von Bereicherung ist. Man kommt sehr viel reicher und von der Wirklichkeit beschenkt wieder, als was man mit seinen Ideen an die Wirklichkeit heranträgt.



**Das könnte auch daran liegen, dass man viel Zeit damit verbringt, sich mit Protagonisten auseinanderzusetzen. Das sind am Ende ja oft nur fünf Zwei-Minuten-Gespräche, die im Film übrig bleiben. Aber dahinter steht ein Monat miteinander sprechen und leben.**

Auch das gehört dazu, dass man warten kann, bis etwas geschieht. Man kann ja nicht alles erzwingen oder verabreden, was vor der Kamera passieren soll, sondern man muss warten können, bis sich etwas ereignet. Oft entstehen daraus sehr schöne Sachen, wenn man zum Warten fähig ist. Es würde mich freuen, wenn der Zuschauer auch mit einer solchen Haltung an den Film herangeht und sich darauf einlässt. In unserem Film gibt es ja sehr lange Einstellungen, und auch ein sehr langes Hinschauen auf die Musik. Das ist nicht selbstverständlich in den meisten Filmen. Sonst werden die Leute immer an die Hand genommen und es wird ihnen gesagt: „Das und das sollst du sehen“, statt dass man selbst hinschaut oder hinhört. Dass man von der Musik oder dem Musikmachen etwas mitbekommt, empfinde ich als eine Qualität unseres Filmes.

**Ist das ein Unterschied für Sie, zu reisen oder sozusagen vor der Haustür zu filmen? Geht man da anders beobachtend ran? Vorsichtiger?**

Ich glaube, ich hätte von mir aus jetzt keinen Film über Marokko gedreht, weil ich mich da nicht auskenne. Aber andererseits gehört es auch zu diesem Thema Weltmusik, dass der Film diese Fremdheit behält, also dass er dazu steht, dass dies eine fremde Welt ist. Man bleibt immer ein bisschen auf Distanz. Zum Beispiel haben wir wunderbare Aufnahmen von der Wüste gemacht. Es gab sogar einen Kamelritt mit den Musikern. Zunächst hatten wir diese Bilder noch im Film. Aber irgendwie fühlten wir uns nicht recht wohl damit. Denn es ist so schwer, die Wüste anders zu filmen als die Bilder, die einem immer sofort einfallen. Unser Film würde kippen und dann doch wieder nur diese schönen Bilder zeigen. Deshalb haben wir das rausgenommen. Manchmal gibt es Andeutungen, aber diese sind wie zarte Hinweise. Wir haben diese ganze Episode aus der Wüste weggelassen, weil wir das Gefühl hatten, das kippt so schnell in das Klischee von Wüste um.

**Ich glaube, es ist sehr ehrlich, diese Fremdheit zu behalten. Das ist ja auch das, was man bei den Musikern spürt, die befreundet sind, aber aus unterschiedlichen Richtungen kommen. Bei allem Überschwang, der nach dem Spiel zur Euphorie führt, merkt man, dass da so eine Grundfremdheit besteht, die bleibt und wahrscheinlich immer bleibt.**



Ja, speziell bei Joachim Kühn. Wir haben auch schon Leute sagen hören: „Der mit seinem Anzug und immer mit den weißen Hemden da in der Wüste, der beharrt, besteht ja auf sich.“ Das ist umgekehrt übrigens auch ein Problem der Weltmusik, mitunter auch der Ethnologie. Wir gucken sozusagen als Europäer auf die Fremden da, und wir möchten, dass die original und authentisch bleiben. Aber dass so jemand wie Majid eben auch guckt und sich eine andere Kultur aneignet – der spielt ja auch hier in Europa mit anderen Musikern zusammen – das finde ich sehr wichtig. Dass die Musiker sich auch einen Teil der amerikanischen oder europäischen Musik aneignen und auch den Anspruch haben, sich im Dialog mit Joachim Kühn und westlichen Musikern weiter zu entwickeln und nicht einfach nur auf die Afrikaner mit ihren traditionellen Instrumenten reduziert zu werden: Davon erzählt der Film auch ein bisschen.

**Das klingt alles sehr danach, als ob Sie auch in der Musik zu Hause sind, jenseits dieses Films. Welche Musik hat Sie geprägt?**

Mein Vater war Kirchenmusiker, ich bin also mit Bach aufgewachsen. Ich habe auch selbst Musik gemacht. Erst klassisch, Cello gespielt, später ein bisschen Rockmusik, ich habe in einer Band gespielt und auch selbst improvisiert. Musik machen hat mich immer interessiert, nicht professionell, da sind andere besser. Aber es gibt viele Dinge, die wir Regisseure mit Musikern gemeinsam haben. Im Film ist ja Rhythmus etwas ganz Wichtiges, ein Gefühl dafür zu bekommen, was sind Rhythmen. Eigenartigerweise habe ich ganz oft am Anfang, bevor ein Film da ist, ein Gefühl von einem Rhythmus, wie eine Gangart. Das ist so, wie wenn ein Film schreitet, einer ein bisschen schneller, einer ein bisschen langsamer. Und dann habe ich irgendwie das Gefühl, wenn ich das habe, dann weiß ich auch, wie der Film geht.

**Warum interessiert Sie das Thema Improvisation so?**

Am Anfang war für mich die Frage: Improvisation – was ist das eigentlich? Woraus entsteht, was man spielt und wie man spielt? Das kommt ja nicht aus dem Nichts, sondern das ist etwas, das man ganz bewusst macht. Ich finde, das ist ein ungeheuer interessantes Thema. Wie kommen Gedanken auf, woher kommen Themen, wann

kommt, wenn man zusammen spielt, dieses Gefühl, dass man zusammen intensive Momente erlebt. Das hat mich einfach interessiert und daher drehe ich seit längerem diese kurzen Filme mit verschiedenen Musikern, kleine Szenen, Interviews und Gespräche, aber auch musikalische Momente. Irgendwann wird das vielleicht mal was werden, aber ich weiß noch nicht, was. Bislang ist das nur eine Nebenspur, die ich verfolge.

Das Gespräch führte Christina Tilmann.

Christoph Hübner, geboren 1948 in Heidelberg, macht in Hamburg das Abitur und studiert in Heidelberg Jura. 1967 Beginn mit fotografischen Arbeiten und Theaterarbeit im Heidelberger „Theater im Gewölbe“. Er setzt das Jurastudium in München bis 1971 fort. Bis 1975 studiert er dann an der Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) in München. 1975-78 ist Hübner Dozent an der Filmklasse der Hochschule für Bildende Künste (HfbK) Hamburg. Es folgen weitere Lehrtätigkeiten an verschiedenen Universitäten, Kunstakademien und Filmhochschulen und Reisen für das Goethe-Institut in alle Welt. Seit 1975 ist Hübner als Regisseur und Produzent tätig.

1978 zieht Hübner ins Ruhrgebiet. Er ist Mitbegründer des Ruhrfilmzentrums und gründet eine eigene Filmproduktion. Mit der Dokumentation „Lebensgeschichte des Bergarbeiters Alfons S.“ (1978), einem biografischen Interview in acht Filmen, wird Geschichte anhand einer einzelnen Person wiedergespiegelt. Dafür erhalten Christoph Hübner und Gabriele Voss 1980 den Adolf-Grimme-Preis. Mit „Prosper-Ebel – Chronik einer Zeche und ihrer Siedlung“ dokumentiert Hübner eine Zeche im Bergbaugebiet von Nordrhein-Westfalen. 1989 entsteht die Dokumentation „Vincent van Gogh – Der Weg nach Courrières“, wieder mit Gabriele Voss. „Anna Zeit Land“ (1994) erzählt die Geschichte zweier Frauen in Deutschland über vier Jahre hinweg und verwendet dabei fiktionale wie dokumentarische Elemente. 1994-2012 entwickelt Hübner das Projekt „Dokumentarisch arbeiten“, in dessen 17 Folgen er sich u.a. mit Regisseuren wie Johan van der Keuken, Volker Koepp und Klaus Wildenhahn über das Spezifische des Dokumentarischen unterhält. In „Die Champions“ und „Hochzeit“ erzählt er vom Schicksal junger Fußballtalente. Und in „Thomas Harlan / Wandersplitter“ porträtiert Hübner den Filmemacher und Autor, Weltenbummler und Nazi-Verfolger Thomas Harlan, Sohn von Veit Harlan.

Christoph Hübner lebt mit Gabriele Voss, mit der die meisten seiner Filme entstanden sind, in Witten/Nordrhein-Westfalen.



# VON SYNOPSIS ZUM ZENTRALQUARTETT – ZUR GESCHICHTE EINER KULT-BAND IM „FREIEN JAZZ“ DER DDR UND DARÜBER HINAUS

VON BERT NOGLIK

Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre ereignete sich im Jazz der DDR Ungeheuerliches. Allenthalben wurde experimentiert. Eine junge Generation von Musikern trat auf den Plan und arbeitete in unterschiedlichen Besetzungen mit innovativ orientierten Wegbereitern wie Ernst-Ludwig Petrowsky, Manfred Schulze und Friedhelm Schönfeld zusammen. Zu diesen Jüngeren zählten der Pianist Ulrich Gumpert, der Posunist Konrad Bauer und der Schlagzeuger Günter Sommer. 1972/73 begann sich etwas Neues herauszukristallisieren: Erfahrungen aus der modernen Jazztradition und rockrhythmischen Energien, gewonnen im Spiel mit Gruppen wie Modern Soul, SOK und den Bands von Klaus Lenz, begannen in eine andere Qualität umzuschlagen: Nach und nach wurde eine ganze Szene vom Enthusiasmus des freien Improvisierens ergriffen. Und der ungebundene, keineswegs voraussetzungslose Umgang mit den erspielten musikalischen Mitteln und Materialien wirkte wie ein großes Aufatmen. Er ging einher mit der Abnabelung von den amerikanischen Vorbildern – hießen sie nun Lee Konitz, Cannonball Adderley oder Blood Sweat & Tears –, und er verhiß den Musikern wie auch ihrem Publikum eine neue Identität: Sich trotzig von den gängigen Schablonen der Unterhaltungskunst absetzend, nicht gefällig, nicht kommerziell und dennoch mittlerweile selbst in der DDR überlebensfähig, haftete dieser Musik etwas Subkulturelles an, etwas Aufmüpfiges, vor allem aber ein neues Selbstbewusstsein.

Alle vier Protagonisten arbeiteten damals auch mit eigenen Gruppen: Ernst-Ludwig Petrowsky spielte in Trio- und Quartettbesetzungen, Konrad Bauer mit einer improvisierenden Band namens Exis, Ulrich Gumpert mit der Gruppe SOK, mit seinem Quartett, im Duo mit Günter Sommer sowie im Trio und Quartett mit dem Saxophonisten Manfred Hering, Günter Sommer ebenfalls mit SOK sowie im Trio mit dem Saxophonisten Friedhelm Schönfeld. 1972 formierte Gumpert seine Workshopband und führte mit dieser die

Suite „Aus teutschen Landen“ auf – Free Jazz, inspiriert von Motiven deutscher Volkslieder. Der Rundfunk der DDR gab den neuen Klängen Raum und ermöglichte Produktionen. Die in West-Berlin ansässige Plattenfirma und Musikerkooperative Free Music Production (FMP) wirkte in den Osten hinein, begann Aufnahmen von Jazzmusikern aus der DDR als Lizenzen zu übernehmen und mit der FMP assoziierte Musiker und Musikerinnen wie Peter Brötzmann, Peter Kowald, Irène Schweizer und Paul Rutherford zu ermutigen, mit Tagesvisa nach Ost-Berlin zu reisen. Dort kam es u.a. in der Nachtbar „Große Melodie“ im alten Friedrichstadtpalast zu ausgedehnten Sessions der Musiker aus der DDR mit ihren westdeutschen bzw. westeuropäischen Kollegen.

In den Jahren 1972/73 entfalteten sich zugleich zunehmend Veranstalteraktivitäten. Neben der bereits seit 1965 existierenden Reihe „Jazz in der Kammer“ in den Kammerspielen des Deutschen Theaters trat von 1973 an die regelmäßig Konzerte präsentierende Jazzwerkstatt Peitz. Der kleine Ort bei Cottbus entwickelte sich zu einem internationalen Podium für frei improvisierte Musik und zu einem Mekka einer nicht angepassten Jugendkultur. 1973 ist auch das Gründungsjahr des „jazzclub leipzig“, der von 1976 an die überregional bedeutsamen Leipziger Jazztage organisierte. Da sich überall in der DDR kleine Jazzklubs gründeten, entstand bald auch ein Netz von Spielmöglichkeiten, das den Jazzmusikern eine freiberufliche Existenz ermöglichte, ohne auf die Tanzmusik als Brotenerwerb angewiesen zu sein.

Anfang der siebziger Jahre spielte Ulrich Gumpert mit der abenteuerlichen Jazzrock-Formation SOK. Kern dieses mit Bläsern besetzten und nach rockigen Intros oft in die Bereiche der freien Improvisation ausbrechenden Ensembles war ein Quartett mit E-Piano, E-Gitarre, Bassgitarre und Schlagzeug. 1973, anlässlich einer Session in der „Großen Melodie“, entstand ein privater Mitschnitt des Ulrich Gumpert Quartetts mit

Ernst-Ludwig Petrowsky. Günter Baby Sommer und Ulrich Gumpert schickten das Band an die Veranstalter des „Jazz Jamboree“ in Warschau und wurden im Oktober des gleichen Jahres eingeladen, bei diesem renommiertesten Jazzfestival im ehemaligen Ostblock aufzutreten. Der Erfolg der Band, die sich, als die Einladung eintraf, bereits aufgelöst hatte und für diesen Auftritt neu formierte, war überwältigend.

„Freier“ Jazz aus der DDR fand in Warschau internationale Anerkennung, und Synopsis kündete von einer neuen, im Osten Deutschlands gewachsenen, kollektiven Klangsprache. Im Frühjahr 1974 entstanden Produktionen im Rundfunk der DDR,



die auf zwei Schallplatten dokumentiert wurden: „Auf der Elbe schwimmt ein rosa Krokodil“, veröffentlicht von der FMP, und „Synopsis“, eine Amiga-LP. Musikalisch hat die Band eine Reihe von Wandlungen durchgemacht. Ganz am Anfang stand das völlig kompromisslose freie Spiel, die Loslösung von allen Spielkonventionen. Nach dieser relativ kurzen „Kaputtspielphase“, so benannt nach einem Ausspruch des Wuppertaler Bassisten Peter Kowald, ging es recht bald um sinnvolles Strukturieren freier Improvisation. Dabei kam zunehmend Thematisches ins Spiel, das frei aufgelöst, bearbeitet oder wieder neu zusammengesetzt wurde: Volksmusikalisches, Hymnisches, Liedhaftes, Ostinato-Strukturen, Bebop-Assoziationen, kollektive Höhenflüge, selbst entwickelte Spielpatterns... Als Konrad Bauer 1975 ausschied, um sich ganz auf seine eigene Band FEZ und dann auch bald auf sein Solospiel zu konzentrieren, kam der Kontrabassist Klaus Koch hinzu. Ulrich Gumpert spielte nun neben Klavier oft auch Ventilposaune. Diese zweite Synopsis-Phase ist auf einer CD dokumentiert, die auf dem Mastering eines privaten

ORWO-Band-Mitschnitts beruht: „Synopsis '77 – Live in Mittweida“. Um 1978 hatten alle Beteiligten ihre musikalische Sprache dermaßen individualisiert und sich auch mit eigenen Bands, Solospiel und anderen Projekten profiliert, dass sich das Quartett klammheimlich auflöste. 1984, anlässlich einer Konzertreihe in Paris, kam es auf Initiative Günter Baby Sommers zur Wiederaufnahme der Zusammenarbeit mit

Konrad Bauer, Ernst-Ludwig Petrowsky und Ulrich Gumpert. Die für das französische Label nato eingespielte LP „Ascenseur pour le 28“ firmiert auf dem Cover als „Günter Sommer et trois vix eux amis“. Die unter Synopsis bereits in die Jazzgeschichte

eingetragene Band nennt sich seither Zentralquartett. Einst ironische Anspielung auf Zentralagentur und Zentralkomitee, erweist sich der Gruppenname Zentralquartett, mit Abstand betrachtet, durchaus in anderem Sinne als stimmig. Die Viererbande personifiziert gewissermaßen, was den „freien“ Jazz in der DDR besonders machte: Spontanes und Strukturiertes, Hymnisches und Elegisches, Ausbruch und Aufbruch. Das Quartett hat diese Musik und diese Musizierhaltung weitergetragen: in die Welt hinein. Und es vermochte musikalisch zu überleben, weil es am lustvoll kritischen Ansatz auch unter anderen Verhältnissen festzuhalten vermochte und (außer den Themen) nichts festgeschrieben hat.

Im Mai 1990 entstanden für das Label Zong (Deutsche Schallplatten GmbH) die Aufnahmen für die CD „Zentralquartett“. Musik, eingespielt in brisanter Zeit. Die „alte“ DDR gab es nicht mehr, die Vereinigung noch nicht. Obwohl die Musik des Zentralquartett nie spiegelgleich Befindlichkeit abbildete, manifestieren diese Aufnahmen doch deutlich: Rasanz und

Innehalten, Aufatmen und Nachdenklichkeit. Dieses Album ist im Osten Deutschlands und auch kaum irgendwo anders in den Katalogen, geschweige denn in den Geschäften aufgetaucht. Zu stark schien damals alles durcheinandergewirbelt. Um die von der Bildfläche verschwundenen Aufnahmen wieder zugänglich zu machen, hat das Schweizer Label Intakt Records die Rechte für die Wiederveröffentlichung erworben: „Bauer-Gumpert-Petrowsky-Sommer. Zentralquartett“. Später folgte die CD-Edition der 1974 aufgenommenen Schallplatte „Auf der Elbe schwimmt ein rosa Krokodil“. Auf Intakt ist auch die neuere Geschichte der Band dokumentiert. Die Alben „Plié“ (1994) und „Careless Love“ (1998) überraschen mit einigen von Sommer konzipierten Miniaturen und mit freimütigen Reminiszenzen an die Jazztradition, demonstrieren aber vor allem eines: einen aus Free-Jazz-Attitüde und gewachsenem Ensemblekonzept, aus Spielwut und Spiellust destillierten Gruppensound, wie es ihn so nirgendwo sonst gibt. „Aus deutschen Landen“ (2006) führt Ulrich Gumpert bereits Anfang der siebziger Jahre mit seiner Workshop Band demonstrierte: die Vitalisierung von Volksmusiktraditionen im freien Jazz.

„Zentralquartett“ von 1990 ist möglicherweise das beste Album der Band. In jedem Falle trägt es den Charakter eines musikalischen Manifestes. Damals habe ich notiert, bei der Fahrt mit der S-Bahn über das Brachland zwischen Ost und West: „Musik, für den Moment geschaffen, ein Bekenntnis zum Herzschlag und zum Atemzug. Feier des Augenblicks und doch auch so etwas wie ein historisches Dokument. Mit dieser Musik im Walkman über die Grenze zu fahren, die glücklich abgerissen und doch noch immer schmerzhaft bewusst ist, mag sich gönnen, wer die Konzerte mit dem Zentralquartett auf den Bühnen der Jazzfestivals und denen der Kinos auf den Dörfern noch in Erinnerung hat. Diese Vier haben ihre Lehr- und Wanderjahre in den kleinen Dörfern eines kleinen Landes absolviert. Der lange Marsch über Autobahnen und Landstraßen, all die Abende auf schmalen Podien und in kalten Garderoben, die hitzigen Konzerte vor einem in kritischer Erwartung vibrierenden Publikum. Von Synopsis zum Zentralquartett: der Zusammenschluss von vier Individualisten zu einer musikalisch-konspirativen Vereinigung, Initialzündung und Assoziationskette: Mutig wurde

eine normative Jazzästhetik aufgesprengt, das Panorama des freien Spiels ausgeschritten und das vermeintliche Vakuum mit gestaltbildender Kraft ausgefüllt. Synopsis kündete von einem neuen Selbstbewusstsein, das gewissermaßen in ständiger Reibung mit der Enge der Verhältnisse, mit der Behauptung gegenüber Bevormundung, im Austausch mit der Internationale improvisierter Musik und in Tuchfühlung mit der heimischen Zuhörerschaft gewachsen war.“

Und nun spielen sie immer noch und schon auch immer so, als ob es das letzte Mal sein könnte – mit Reife und mit Verve, mit Witz und mit heiligem Ernst. Wenn guter Jazz Geschichten erzählt, dann haben sie mehr als genug davon: vier prall gefüllte Biographien. Die Musik des Quartetts hat eine Menge mit den Lebenserfahrungen im Osten Deutschlands zu tun. Jazz ist international, insofern gab es wohl keinen typischen „DDR-Jazz“, gewiss aber Besonderheiten, was die jazzmusikalische Praxis anbelangt, und ohne jeden Zweifel eine unverwechselbare Spielhaltung, die in der Musik dieses Quartetts ihren authentischen Ausdruck findet. Es ist alles zu hören: das Lamento und der Schrei, die Renitenz und der Triumph der Sinne. Es ist alles zu hören und es ist alles durchlebt.

Gekürzte und überarbeitete Fassung eines 2003 für den MDR verfassten Textes.

## DISKOGRAPHIE SYNOPSIS / ZENTRALQUARTETT

Synopsis, „Auf der Elbe schwimmt ein rosa Krokodil“ (LP), FMP 0240, rec. 1974, released on Intakt CD 142/2008

Synopsis, „Synopsis“ (LP), Amiga 855395, rec. 1974

Synopsis, „Synopsis '77 – Live in Mittweida“, SYN 01, rec. 1977

Günter Sommer et Trois Vieux Amis, „Ascenseur Pour Le 28“ (LP), nato 329, rec. 1984

Zentralquartett, „Zentralquartett“, Zong 2170019, res. 1990, rereleased on Intakt CD 069/1990

Zentralquartett, „Plié“, Intakt CD 037/1994, rec. 1994

Zentralquartett, „Careless Love“, Intakt CD 050/1998, rec. 1997

Zentralquartett, „11 Songs – Aus deutschen Landen“, Intakt CD 113/2006, rec. 2005







# EIN SANDSACK ZUVIEL...

VON ERNST-LUDWIG PETROWSKY

Es geschah zum 138. NDR-Jazz-Workshop um den 25.10.1978. Michael Naura hatte den DDR-Behörden das Petrowsky-Trio mit Klaus Koch (b) und Baby Sommer (dr) abgetrotzt. Ja, abgetrotzt, denn Westreisen ostdeutscher Musiker waren den Kultur- und Sicherheits-Aposteln der DDR noch suspekter, wenn das Ziel eine klassenfeindliche Radiostation war, d.h. im Klartext:



So gut wie unmöglich! Michael in seiner nur ihm eigenen literatur-dialektischen Genialität und Unermüdlichkeit ließ die Genossen des ewigen „Njet“ weich werden und uns in den Genuss einer Art „Ausnahmegenehmigung mit Haken“ kommen, um ins Studio 10 des Norddeutschen Rundfunks nach Hamburg aufzubrechen. Der Stalinismus-gehärtete Abteilungsleiter Kultur der u.a. Reisepass bewachenden „Künstleragentur der DDR“ baute als Haken den Genossen Wollschon ( ... „wenschon, dann Wollschon“ ... !) in das NDR-Abenteuer des Petrowsky-Trios ein, und zwar sage und schreibe als „diensthabenden Reisebegleiter“. Und Genosse Wollschon nahm den Marschbefehl, wenschon – dennschon, tierisch buchstabengetreu ernst und verfolgte uns als gelernter deutscher Stasi-Pförtner pedantisch auf Schritt und Tritt bis zu unseren jeweiligen Hotelbettvorlagen, und da wir ihm zu Ehren einen besonderen Individualismus zelebrierten und einzeltgängerische Spaziergänge durch das lebendige

Hamburg genossen, musste ich dem Genossen Wollschon stündlich eine Art Rapport-Auskunft über den jeweiligen Aufenthalt meiner beiden Partner bzw. meiner eigenen unsaxophonistischen Ausflüge machen. Z.B. Wollschon: „Kollege Petrowsky, wo ist der Kollege Schlagzeuger Sommer?!“ Darauf ich: „Lieber Genosse Wollschon, das weiß ich nicht. Aber bitte beruhigen



Sie sich, sollten finstere Mächte unseren Drummer Baby Sommer entführen und ihn beispielsweise per Fallschirm über der Wüste Gobi abwerfen, wäre er trotzdem ganz zuverlässig rechtzeitig zu unserem Konzert an seinem Drumset. Reicht Ihnen das... ? Schlimmer noch war, dass er mir das obligate Interview mit Michael Naura verbot, das am Abend vorher, für unser Konzert werbend, vom NDR gesendet werden sollte. Sein Befehl an mich: „Keine verbalen Auslassungen gegenüber einem feindlichen Medium wie dem NDR!“ Ich versuchte, meinen gestressten Nerven eine Art lockere Sachlichkeit einzugeben und erklärte dem Genossen Wachhabenden Wollschon etwa, dass es Teil des Vertrags-Deals zwischen dem NDR und der Künstleragentur der DDR wäre, die diesbezüglichen sachbezogenen Gepflogenheiten der Gastgeber nicht zu unterlaufen bzw. zu stören, sonst könnten wir auch gleich ohne gespielt zu haben als internationale Skandal-Nummer in die deutsche



demokratische Heimat zurückfahren und damit dem Ansehen derselben endlich mal einen verdienten Tritt versetzen und zwar auf Ihre Dienstanordnungsgewalt, Genosse Wollschon. Wollen Sie das – Wollschon?! – Gott sei Dank, er knickte ein, der feige Hund, versaute besonders mir jedoch das sonst als so amüsant wie mit niemand anderem zu erwartende Gespräch,



sprich Interview, mit Michael Naura durch seine äußerst penetrant-unangenehme Anwesenheit als quasi DDR-Staatstragendes Kontrollorgan. Und Michael als Genießer hintergründiger Dialektik-Fallen ließ mich nicht lange auf seine Frage warten: „Wie verträgt sich Euere doch sehr frei improvisierte Musik mit den Prämissen und Grundsätzen des Sozialismus?!“ Dabei lauerte der Diensthabende Wollschon hinter Michael, den starren, lauenden Stasi-Schlangen-Blick auf mich gerichtet ... Mit dem letzten Rest meiner schwindenden Musikanten-Relaxtheit behauptete ich wider besseres Wissen: „Ach, wissen Sie, lieber Herr Naura, der Sozialismus in der DDR ist so sicher etabliert, dass sich die DDR-Kulturpolitik inzwischen durchaus erlauben kann, auch die etwas progressiv-jazzig tickenden sogenannten Nischen zu bedienen. Unsere Anwesenheit hier ist sogar eine Art Beweis ...“ Wohl war mir nicht dabei, aber noch unwohler wurde mir, als mir der Genosse Wollschon zu meiner „tapferen und klugen

Argumentation an vorderster Front des kulturellen Klassenkampfes“ gratulierte und sich im Namen der Partei bedankte. Der kurzen Story langer Sinn: Wir hatten ein außergewöhnlich schönes Konzert mit einem liebenswert verständnisvollen Michael und einem wunderbaren Publikum. Unsere Rache an dem diensthabend-mitreisenden-nervenden Genossen Schild und



Schwert der Partei Wollschon: Wir nannten eines unserer schönsten Stücke – eine sehr freie, entspannte Ballade „Ein Sandsack zuviel“ und das hat das Arschloch natürlich nicht gemerkt. So und auch ganz anders überlebte der Jazz in der DDR.

Originaltext über den NDR-Jazzworkshop 1978, der damals von dem langjährigen NDR-Jazzredakteur und Musiker Michael Naura betreut wurde.

**Ernst-Ludwig Petrowsky**  
*Mecklenburger / Musiker*  
 Träger des Deutschen Jazz Preises



# JAZZ EVOZIERT DAS WORT – VON SINGENDEN BARKEEPERN UND POLITISCHEN POSAUNEN

VON HANS-JÜRGEN SCHAAL

Musik spricht zu uns. Viel stärker noch als eine Bach-Sonate oder eine Beethoven-Sinfonie sind es die Jazzbläser, die zu uns sprechen. Ihre Phrasen folgen dem Atem, wie es die gesprochene Sprache tut, ihre Intonation ahmt die menschliche Stimme nach. Jazzbläser scheinen auf ihrem Instrument zu lachen und zu weinen, zu jubeln, zu stöhnen, zu jammern, zu predigen. In ihren Soli spielen sie nicht vom Blatt, sondern erzählen aus sich heraus, spontan, eine persönliche Geschichte, gestikulieren dabei mit Kopf und Körper. Dabei bedienen sie sich einer quasi-sprachlichen Grammatik von Tonfolgen, eines Ausdrucksschatzes, einer Erzählstrategie mit Anfang und Ende. Wir reagieren auf die Höhepunkte ihrer Geschichte, wir rufen und klatschen und wollen den Solisten antworten. Der späte Lester Young, so meinten viele, habe in seinen Improvisationen von seinen schlimmen Erfahrungen beim Militär erzählt. John Coltrane, so schien es, sprach auf dem Saxofon viel von seinem Glauben. Charles Mingus hat einmal behauptet, Jazzsoli handelten überhaupt häufig von theologischen und philosophischen Fragen. Manchmal ist es so, dass wir die „Worte“ der Solisten fast zu verstehen glauben. Wenn sie alte Balladen spielen, Lovesongs, und wir den Text kennen, dann scheint jede weggelassene oder hinzugenommene Note bedeutend zu sein. Diese weiche Vierteltriole statt der einen Silbe „love“: Wir spüren genau, was sie heißen soll, welches Gefühl sie beschreibt, wir glauben die Worte zu hören. Einer, der die Soli der Bläser ganz wörtlich verstand, war Eddie Jefferson. Er begann, Jazz-Improvisationen nachzusingen, mit Worten, und machte daraus eine umjubelte Late-Night-Einlage im Club. „Don't you know he was the king of saxophones“ – so begann er Coleman Hawkins' berühmtes Solo über „Body and Soul“. Die Show gestohlen hat ihm aber zunächst ein cleverer Barkeeper, der Jeffersons Texte einfach mitschrieb, sie selbst zu singen lernte und – weil er eine ordentliche Stimme hatte – damit sogar einen Plattenvertrag

bekam. King Pleasures erster Songhit war „I'm in the Mood for Love“, Jeffersons Betextung eines Solos von James Moody. „Vocalese“ nannte man diese Technik – in Anlehnung an „Chinese“ oder „Japanese“. Als wäre das Nachsingen von Jazz mit Worten nur eine Art Übersetzung von einer Sprache in eine andere.

Die Jazzmusiker, ihre Bohème-Existenz, ihre nächtliche Wirklichkeit, ihre neuartigen Sounds, ihr beredtes Improvisieren, ihr Sich-Mitteilen durch Musik und wie das alles zusammenhängt: Das inspirierte von Anfang an auch die Literatur. Claude McKay, Langston Hughes, Richard Wright, Ralph Ellison, James Baldwin übersetzten sich die Botschaften des Jazz auf ihre Weise. Später fand das nervöse Geplapper des Bebop sein Echo in der Beat-Literatur – bei Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William S. Burroughs und John Clellon Holmes. In Nachahmung der Jazzsolisten erfand Kerouac sogar eine Art automatischen Schreibens, ein sprachliches Improvisieren im Halbschlaf: Die Worte sollten sich lichtschnell aneinander fügen wie die Töne in den improvisierten Phrasen der Jazz-Bläser. Die letzte (vierte) Version seines Romans „On the Road“ entstand innerhalb von 25 Tagen auf 83 Metern Endlospapier. Die Literaturkritik sprach von „spontaner Bop-Prosodie“. Seine Gedichte gliederte Kerouac in Jazz-Chorusse.

Die Beat-Dichter machten auch den „Jazz Canto“ populär, die Verbindung „Jazz & Poetry“. Lawrence Ferlinghetti, Kenneth Rexroth, Ken Nordine und andere rezitierten und improvisierten ihre Texte, während gleichzeitig eine Jazzband auf ihre eigene Weise sprach. Beat-Sätze und Jazz-Phrasen mischten sich zu einem Ganzen, als handelten sie von derselben Sache, ergänzten und kommentierten einander. Auch im deutschen Sprachraum gab es prominente Vertreter der Strategie „Jazz & Lyrik“: Günter Grass rezitierte (auch Prosa), während Günter Baby Sommer trommelte; Ernst Jandl schmetterte seine Silbengedichte mit Musikern des Vienna Art Orchestra und der NDR Bigband;

Peter Rühmkorf stellte seine Worte in den Kontext des Michael-Naura-Trios. Musik spricht, Sprache klingt: „Ich neige gelegentlich zum Einsatz sämtlicher mir zur Verfügung stehender Blasebälge zwischen Panspfeife und politischer Posaune“, sagte Rühmkorf. „Was die Improvisation angeht, liegen bei mir zwar die Wörter und die Sätze und die Gedichtzeilen fest, aber es kommt doch immer noch auf den spontanen Anschlag an.“

Jazz spricht zu uns – so, dass wir reagieren wollen, ihn übersetzen und kommentieren, uns mit Worten einmischen. Jazz evoziert Sprache. Schon Ezra Pound und e. e. cummings ließen sich von den Kürzelphrasen des frühen Jazz anregen, ebenso die Songtexter am Broadway. Jon Hendricks hat das Vocalese zum verbalen Drama weiterentwickelt, eine Folge von Jazz-Improvisationen als eine Debatte verstanden, eine Bigband-Aufnahme als „Bopera“ nachgetextet. Jazz-und-Lyrik-Programme brachten sogar Texte von Heine und Benn zum Swingen. Für Archie Shepp, Amiri Baraka, Gil Scott Heron wurde das gesprochene Wort innerhalb der Musik ein Politikum. Musiker wie Max Roach und Cassandra Wilson empfanden auch den frühen Rap noch als Jazz. Es werden Jazzopern geschrieben. Es werden Sprach-Samples eingesetzt. Und es wird so viel gesungen im aktuellen Jazz wie nie zuvor. Junge Vokalistinnen, vor allem weibliche, drängt es offenbar unwiderstehlich, eigene Songs zu schreiben und sie ausgerechnet in der Sprache des Jazz zu transportieren. Die Sängerin singt ihren Text, der Saxofonist spielt seinen – eine kombinierte Botschaft.

Nicht nur die Dichter, Texter, Sänger bringt der Jazz zum Sprechen. Uns alle. Das Diskutieren und Streiten über Jazz beschäftigt seit Generationen die Studentenzirkel, Jazzkränzchen und Clubtheken. Was macht ein gutes Solo aus? Wer hat wen beeinflusst? Wie geht einer mit Harmonien um? Welche Stilmittel benutzt er? Welches rhythmische Konzept? Wie nimmt einer auf das vorher Gesagte Bezug? Welche ist seine beste Platte und warum? Auch das Schreiben über Jazz, glauben Sie mir, wird nie langweilig. Denn ständig tauchen in dieser sprechenden Musik neue Dialekte und Zungenschläge auf, auch komplett neue Rhetorikschulen, elegant formulierende oder geschwätzige, sparsame oder bewusst verblüffende Redeweisen. Wir analysieren die Sprachmittel

des Jazz wie Linguisten die Syntax der Romane. Aber ob der Jazz nun von der Liebe spricht oder von der Theologie: Er spricht immer auch von sich selbst. Das Medium Jazz ist selbst schon ein großer Teil seiner Message: spontan sein, sich frei ausdrücken, sich am Leben freuen, ein starkes Team sein, einander und die Verschiedenheit genießen, immer wieder Neues tun, Risiken eingehen, Gefühle zulassen, Überraschungen hervorzaubern, keine ewigen Gesetze hinnehmen, Pluralität begrüßen, Intelligenz produktiv machen, hinter die Dinge blicken, Veränderungen fordern, ständig umdisponieren! Wer das, was der Jazz spricht, in Worte übersetzt oder mit Worten verknüpft, wird dabei so oder so immer auch vom Jazz selbst reden müssen. Von seinen Musikern, seiner Mobilität, seiner Botschaft.

# E.E.CUMMINGS

## EROTIC POEMS

there is a  
moon sole  
in the blue  
night

amorous of waters  
tremulous,  
blinded with silence the  
undulous heaven yearns where

in tense starlessness  
anoint with ardor  
the yellow lover

stands in the dumb dark  
svelte  
and  
urgent

(again  
love i slowly  
gather  
of thy languorous mouth the

thrilling  
flower)

## EROTISCHE GEDICHTE

da ist ein  
mond allein  
in blauer  
nacht

verliebt in wasser  
zitternd,  
geblendet von stille  
sehnt sich der wellige himmel an dem

in gespannter sternlosigkeit  
gesalbt mit inbrunst  
der gelbe liebhaber

steht im stummen dunkel  
anmutig  
und  
nachdrücklich

(noch einmal  
liebes pflücke ich  
gemächlich  
aus deinem schläfrigen mund die

fesselnde  
blume)

her  
flesh  
Came  
at

meassandca V  
                          ingint                   oA

chute  
      i had cement for her,  
      merrily  
we became each  
other humped to tumbling

garble    when  
a  
minute  
pulled the sluice

                          emerging.

concrete

ihr  
fleisch  
Kam  
über

michwiesand V  
                          ersinkt                   Auf eine

schütte  
      ich hatte zement für sie,  
      fröhlich  
wurden wir aneinander  
gebuckelt zu stürzendem

gemenge   als  
eine  
minute  
die schleuse zog

                          raus kam.

beton

b  
et  
wee  
n no  
w dis  
appear  
ing mou  
ntains a  
re drifti  
ng christi  
an how swee  
tliest bell  
s and we'l  
l be you'  
ll be i'  
ll be ?  
? ther  
efore  
let'  
s k  
is  
s

z  
wi  
sch  
ennu  
n ver  
schwin  
denden  
bergen s  
chweben  
christlich  
e wie süße  
ste glocke  
n und wir  
werden d  
u wirst i  
ch sein?  
? desh  
alb la  
ss un  
s kü  
sse  
n







# PHAROAH SANDERS – EIN EINZIGER GROSSER SONG

VON CHRISTIAN BROECKING

Der Echo-Effekt bewirkt, dass sein Saxofon noch spielt, wenn er es bereits aus dem Mund genommen hat. Weiße Jacke, blaues Käppi und die Augen geschlossen – in diesem Zustand schreitet Pharoah Sanders heute gelegentlich auf der Bühne auf und ab, um die Hypnose einzuläuten. Lange Zeit war der weiße Bart eine Art spirituelles Markenzeichen des Saxofonisten, sein buntes Käppi suggerierte afrozentristische Spiritualität. Pharoah Sanders hat den Zeitgeist der sechziger Jahre inhaliert und kultiviert. Zittrige Musik, laut und warm. Spirituelle Tiefe steht bei ihm für das, was mit außermusikalischen Codes nur unzureichend beschrieben werden kann. Pharoah ist der große Überlebende. Über aufwühlende Konzerte, die er Mitte der Sechziger zusammen mit John Coltrane und Albert Ayler bestritt, sagte Ayler später: „Trane was the father. Pharoah was the son.

I was the holy ghost.“ Der Nach-Coltrane-Cry, den Sanders durch Zirkularatmung in endlose melodische Schleifen integriert und perfektioniert hat, kann den Eindruck erwecken, es handle sich hier um Musik, die antikommerziell genannt werden soll, und gesellschaftlich engagiert. Zu den Eigentümlichkeiten seiner Karriere gehört hingegen, dass ihm beides abgeht.

In der High School trug er Schwarz – die typische Inszenierung mit Sonnenbrille und Schal – und malte sich einen kleinen Oberlippenbart dazu, um sich zu den Jam-Sessions in die lokalen Jazz-Clubs zu mogeln. Als er Anfang der Sechziger nach New York zog, lebte er zunächst in der Arche von Sun Ra, einer hierarchisch geführten Musikerkommune. Als er die Arche wieder verließ, nannte sich Farrell Sanders aus Little Rock, Arkansas, Pharoah und überlebte von Blut- und Kleingeldspenden in den New Yorker Straßen und U-Bahnschächten.

Zeitzeugen berichten, dass Coltrane vom grossen Sound und den langen Linien des frühen Pharoah, wie auf dessen ESP-LP „Pharoah’s First“ 1964 zu hören, so fasziniert gewesen sei, dass er ihn engagierte. Das 45-minütige „Leo“,

aufgenommen in Japan im Juli 1966, dokumentiert sehr eindrucksvoll, wie radikal und kompromisslos sich Coltrane und Sanders entwickelten, damals zusammen mit Alice Coltrane, Jimmy Garrison und Rashied Ali. Wenn er heute über früher spricht, redet Pharoah über Mundstücke. Beim Abhören der alten Platten erinnert er sich an stundenlange Gespräche mit Coltrane über Mundstücke und gemeinsame Ausflüge in die Pfandleihhäuser, um Mundstücke zu testen. Pharoah ist in der Lage, sein musikalisches Leben nach Mundstücken zu ordnen. Den Mundstücken, von denen er sich zu früh trennte, und jenen, die er zuhause aufbewahrt.

Pharoah lebt clean. Er ernährt sich vornehmlich von Obst, raucht nicht, trinkt nicht und verabscheut Drogen – auch wenn man beim Hören seiner Musik anderes vermuten mag. Pharoah bezeichnet sich als „homeboy“. Seine Heimat ist der Raum, der zwischen einem C und Cis liegen kann. Temporäre Werkstatt: ein mit afrikanischen und asiatischen Teppichen geschmückter Wohnraum.

Der Mann meint es ernst damit, dass er von Gott gesegnet ist. Seine bekannteste Nummer, „The Creator Has a Master Plan“, nahm er Ende der sechziger Jahre mit Leon Thomas auf. Es ist einer der impulsivsten Songs des New Thing. Thomas (1937–1999) verkündete Botschaften von einem besseren Hier und Jetzt, und er gebrauchte seine Stimme wie ein Instrument, seinen Jodelgesang bezeichnete er als Soularfone. „Spirits“, lautete die Parole, „Peace and Happiness!“ Kaum eine Jazzaufnahme hat die soziale Dynamik, Aufbruchstimmung und Befindlichkeit jener Tage genauer eingefangen als die über dreißigminütige „Masterplan“-Version von 1969, die auf der LP „Karma“ veröffentlicht wurde. Melodiöse Versatzstücke aus jenem Meisterwerk, durch dessen teils unsägliche Cover und Samples er mehr Geld verdiente als mit allem, was er sonst gemacht hat, hat er später in zahlreichen anderen Stücken und Konzerten intoniert, zitiert und paraphrasiert. Weitere Sanders-Klassiker

heißen „Astral Traveling“, „Spiritual Blessing“ oder „Upper Egypt and Lower Egypt“ von seinem Impulse!-Debüt 1966. Pharoah sei ein einziger großer Song, schrieb der schwarze Dichter und Aktivist Larry Neal: Er brauche einen eigenen Tempel für seine musikalische Predigt. Als Steve Turre den Tenorsaxofonisten für seine Platte „Rhythm Within“ engagierte, war eines der energiegeladesten und konsequentesten Saxofonsoli der Neunziger Jahre die Folge – Pharoah Sanders begleitet von Herbie Hancock bei „Funky-T“. Hiermit blies sich Sanders, der eigentlich nie weg war, sondern bei kleinen, budgetschwachen Labels einige besonders schöne biografische Details veröffentlichte, in die Szene zurück. Er war der große Wiederkehrer der neunziger Jahre. Mit dem Lächeln eines Heiligen absolviert er seitdem gelegentliche öffentliche Auftritte. Und er wird nicht müde zu betonen, dass dies viel zu selten sei. Es gibt

rare Momente, da nimmt er seine dunkle Brille ab und lacht, als suche er den Kontakt zu seinem Publikum. Vor zehn Jahren tauchte Sanders im New Yorker Lincoln Center auf, um noch einmal seine große Rolle zu spielen – als spiritueller Provokateur. Wynton Marsalis hatte wichtige Kompositionen von John Coltrane für sein Lincoln Center Jazz Orchestra arrangiert und den ehemaligen Coltrane-Musiker Sanders für zwei Soli eingeladen, „Spiritual“ und „Africa“. Die New York Times kommentierte daraufhin, dass es Sanders für die Dauer von einer Minute gelungen sei, dem Marsalis-Publikum durch seinen gewaltigen und aggressiven Sound spürbares Unbehagen zu bereiten. Sanders spricht nicht, sein Saxofon jodelt und schreit nach Frieden und Glück.



# **KARMA**

**PHAROAH SANDERS**

## **THE CREATOR HAS A MASTER PLAN**

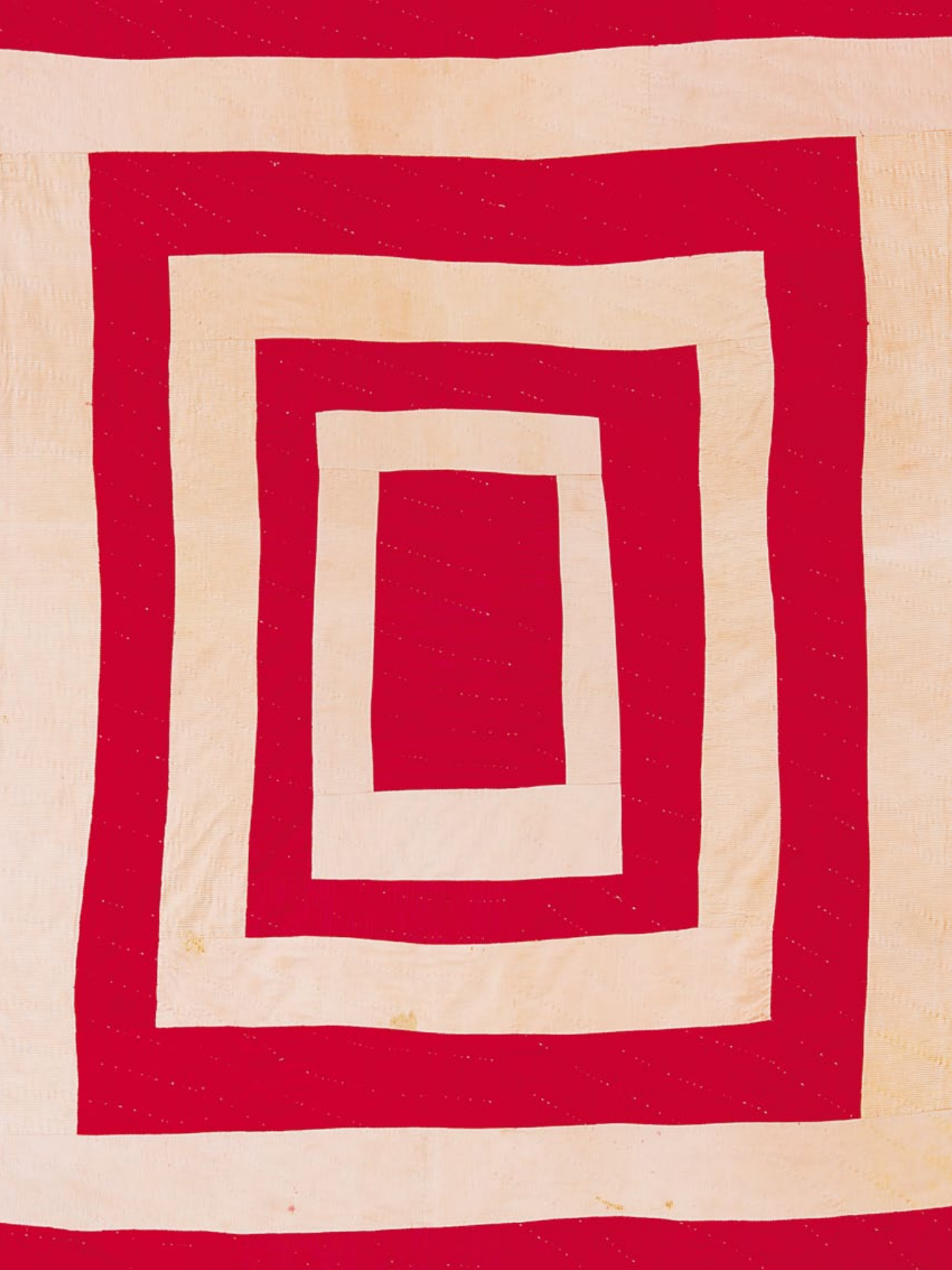
**There was a time, when peace was on the earth,  
and joy and happiness did reign. Each man  
knew his worth. In my heart how I yearn for  
that spirit's return and I cry, as time flies,  
Oooomm, Oooomm.**

**There is a place where love forever shines, and  
rainbows are the shadows of presence so  
divine, and the glow of his love lights  
the heaven above, and it's free, come with me,  
can't you see.**

**The creator has a working plan – peace and  
happiness for every man.**

**The creator has a master plan – peace and  
happiness for every man.**

**The creator makes but one demand, happiness  
thru all the land.**



# PULS UND IMPULSE

VON RALF DOMBROWSKI

Rashied Ali muss eine ziemliche Nervensäge gewesen sein. Er setzte sich jeden Abend ins Half Note und löcherte John Coltrane so lange, bis er sich tatsächlich ans Schlagzeug setzen durfte, weil Elvin Jones zu einem Auftritt zu spät kam. Das war der Anfang einer Wachablösung am Drum Set in den Combos des Saxofonisten, der erste Schritt auf dem Weg zu „Interstellar Space“, jener legendären Duoaufnahme vom Februar 1967, die die Wahrnehmung sowohl des Saxofons als auch des Schlagzeugs im Jazz veränderte. Denn, auch wenn damals länger schon free gespielt wurde, machten erst musikalische Momente wie diese klar, was Freiheit im Kontext der Improvisation wirklich bedeutete. Es ging nicht darum, strukturelle Konventionen der Vergangenheit abzulösen – das war nur die Oberfläche. Vielmehr wollte ein John Coltrane mit seinem Instrument möglichst umfassend das musikalische Ausdrucksspektrum bis hinein ins rhythmisch Detaillierte abdecken, so wie auch Rashied Ali weniger der Beat interessierte als vielmehr der Flow, der Klang als Gesamtheit verstand und daher viele metrische Ebenen überlagerte. Damit aber gehörte er bereits zu den Ahnherren des „multidirektionalen“ Spiels, das sowohl in der simultanen Kombination mehrerer Rhythmen als auch in einer Polystilistik bestehen konnte, die sich weigert, das Schlagzeug vor allem als in seiner Gestaltungsvielfalt festgelegten Taktgeber zu verstehen. Und er beeinflusste Kollegen wie den sieben Jahre jüngeren Jack DeJohnette, der sich in Chicago bei ein paar Sessions zu Coltranes Team gesellte, Rashied Ali über die Schulter blickte und auf lange Sicht die eigentliche Figur des Wandels wurde. Überhaupt hatte das Schlagzeug bereits in den Sechzigern eine erstaunliche Entwicklung hinter sich gebracht. Von den Drummern der frühen Jazzjahre weiß man kaum etwas. Ihr Instrument hatte keine Tradition, es war vielmehr eine wild kombinierte Hybride unter anderem aus europäischen (Bassdrum, Snare), afrikanischen

(Tom-Toms) und orientalisches asiatischen (Becken) Elementen. Die Aufgabe der Schlagzeuger bestand zunächst darin, den Rhythmus für die anderen Mitspieler zu halten. Das ging am besten ohne Schnörkel, Individualität war nicht gefragt, weil irritierend. Erst im Swing meldeten sich Persönlichkeiten wie Gene Krupa zu Gehör, der nicht nur den Break als rhythmische Variation, sondern auch das Solo popularisierte, indem ihm mit Benny Goodman und „Sing, Sing, Sing!“ 1938 ein Trommel-Hit gelang. Dann allerdings nahm die Entwicklung Fahrt auf. Drummer wie Jo Jones, Dave Tough, Chick Webb perfektionierten den Swing, letzterer wurde sogar Orchesterleiter. Kenny Clarke galt als Meister swingend-bopender Akzente, Art Blakey unterfütterte den Bop-Sound mit Soul im Sinne gelebter Vitalität und öffnete die Rhythmik für Westafrikanisches und Kubanisches, Max Roach sublimierte diesen Trend durch Polyrhythmik und war außerdem einer der ersten Schlagzeuger, der auch als Komponist ernst genommen wurde. Beide, Art Blakey und Max Roach, unterhielten zwischenzeitlich Trommelensembles, ein deutliches Zeichen nicht nur für die Emanzipation des Instruments, sondern auch für das umfassende Interesse an polyrhythmischen Strukturen.

So lag es nahe, dass Drummer mit zunehmender spieltechnischer Kompetenz versuchten, die im Ensemble erreichte Komplexität auf ein einziges Instrument zu übertragen. Elvin Jones versuchte das, ohne den metrischen Rahmen zu verlassen. Sunny Murray, Andrew Cyrille gingen einen Schritt weiter, indem sie den Beat, den „Herzschlag“ der Musik, durch den fließenden Puls ersetzten. Und dann gab es noch Tony Williams, der zu der ganzen Komplexität die Kraft und den Punch der aufblühenden Rockmusik hinzufügte. Das alles passierte innerhalb von rund vier Jahrzehnten, eine Entwicklung, die sich daraufhin abermals beschleunigte und in Musikern wie Jack DeJohnette verdichtete. Er brachte Blues mit, hatte ursprünglich Klavier

gelernt, sich Schlagzeug, Bass und Saxofon selbst beigebracht und erste Erfahrungen in der Chicagoer Avantgarde-Szene gesammelt, bevor er in New York mit Hardbopendem, Experimentellem und Rockigem zusammenkam. Der elektrische Miles Davis sorgte für weitere Perspektiven, bald konnte sich DeJohnette vor Aufträgen kaum retten. Denn er war sowohl in der Lage, das fein ziselierter, avantgardistisch vertrackte des Kammerjazz, wie auch die aufbrandende Energie der Jazzrockigen überzeugend zu präsentieren, mit am Klavier geschulter Musikalität zu modifizieren und dem zunehmend stilistisch desorientierten Jazz der Siebziger entgegenzustellen. Damit stand Jack DeJohnette für einen neuen Typus Schlagzeuger, der tonangebend als Komponist und Bandleader von Combos wie Directions, New Directions oder Special Edition den Drummer gleichberechtigt in die Mitte des musikalischen Geschehens rückte, dabei die Time als Norm des Spiels relativierte. Er definierte Zeit als subjektives Ausdrucksmittel, erhob damit aber auch das polyrhythmische, polystilistische, eben multidirektionale Trommeln soweit zum Standard, dass seitdem kein zeitgenössisch gestaltender Kollege mehr daran vorbei kommt. Warum auch, schließlich ist seitdem die Welt der Rhythmen noch differenzierter, globaler, selbstbewusster geworden. Die Grundlagenarbeit der Generationen von Blakey, Roach, Williams, DeJohnette ist längst weltweit Teil der Ausbildung. Dekonstruktion, Amalgamierung, Stilmischung sind keine Provokation mehr, sondern Ausdrucksmittel. Vielfalt ist inzwischen Basis und die darauf aufbauende Individualität das Ziel des Trommelns. Die wiederum kann darin bestehen, sich wie Jaimeo

Brown auf dem Fundament der free geschulter Modernität wieder auf die Suche nach spiritueller Archaik, nach Trance- und Flowmomenten zu begeben, ohne damit der Nostalgie zu verfallen. Oder wie Dafnis Prieto das Multidirektionale im Sinne einer geschickten Skelettierung des Grooves zu verstehen, der einerseits Fülle andeutet, zugleich aber genügend Raum für perkussiv agierende Sprache und pointiert reduzierte synthetische Klänge bietet. Sie kann den Link in die Clubkultur wie bei dem Projekt Christopher Rumble anstreben, wo Turntables zum gleichberechtigten Kommunikationspartner eines Drumsets werden, oder auch mit elektronischen Störgeräuschen versetzt an Soundscapes basteln wie bei Thomas Strønens Food. Die Möglichkeiten des Individuellen sind heute unbegrenzt, freier als free, und werden nur noch daran gemessen, ob die Botschaften der Musik von ihren Hörern auch verstanden und nachempfunden werden. Damit aber hat das Schlagzeug als Herzstück des Rhythmischen, emanzipiert von der Knechtschaft des Dienenden, viel Raum für neuen Ausdruck. Es hat die Chance zu einem Impulsgeber des Jazz zu werden, jenseits der Vorgaben, abseits der Stile, aus der Kraft einer reflektierten, musikalischen Körperlichkeit heraus, die die Intellektualität als Maßstab überwunden hat.



# DIE KAPELLE DER VERKLÄRUNG

VON MONIKA ROSCHER

Ganz zu Beginn sollte diese Band eigentlich „Die Kapelle der Verklärung“ heißen. „Bigband“ oder „Orchestra“, das klingt etwas zu glanzvoll und zu aufgeräumt – irgendwie zu wenig verrückt. Die Bezeichnung „Kapelle“ dagegen hat diesen kaputten, rumpelnden Beiklang, der mir gefällt. Eine Kapelle genießt in meiner Vorstellung eine



gewisse Narrenfreiheit, sie ist lebendig, sie ist wild. Und genau das ist für mich wichtig: dass alle in der Band ihre Emotionen ausleben können. Egal, wenn mal ein falscher Ton dabei ist, auch egal, wenn es mal richtig kracht. Wie in dem Stück „Die Parade“, in dem der gesamte Trauerzug eine Klippe hinabstürzt. Es ist nicht wichtig, dass die Band fällt, wichtig ist, wie sie es tut. Inbrünstig und aus tiefster Überzeugung. So trotz sie... Leben und Tod zugleich. Darin liegt eine Idee von Freiheit, die ich in meiner Musik umzusetzen versuche.

Man kann nicht gerade von jedem Musiker verlangen, gedanklichen Kollektivselbstmord zu begehen. Ich kann mich glücklich schätzen, dass all die wunderbaren Musiker, die auf unserer CD

„Failure in Wonderland“ oder auch auf unseren Konzerten zu hören sind, die Gabe haben, sich auf diese Bilder einzulassen und sich die Zeit nehmen, sie zu verstehen und dabei mitzuformen, sie auch mal ins Extreme zu übersteigern. Während der Aufnahmen für unsere CD und unserer ersten kleinen Tour ist die Band sehr

zusammengewachsen. Mittlerweile habe ich beim Schreiben den Klang eines jeden einzelnen Musikers im Kopf und weiß genau, wem ich welchen Part anvertrauen kann. Auf der anderen Seite muss die Band mir vertrauen, wenn sie beispielsweise meine verklärte Vorstellung einer Wüste in Töne übersetzt – wissend, dass ich nie auch nur einen Fuß in eine gesetzt habe.

Aber um getreue Wiedergabe geht es schließlich gar nicht. Perfektion gilt es zu vermeiden. Es sind die Brüche und Risse, die mich überraschen und berühren: der Schönheitsmakel in der perfekten Welt der Alice – „Failure

in Wonderland“. Die Spannung zwischen Harmonie und Disharmonie. Ein Spannungsfeld, dem ich mich mit Texten nur annähern kann. Worte können für mich nie das ausdrücken, was Musik zu sagen imstande ist. Ein vages Gefühl, eine dumpfe Ahnung – Worte umreißen, was Musik auf den Punkt bringt. Und deswegen ist es eigentlich ziemlich egal, wie die Band heißt, ob Orchestra oder Bigband. So kann „Die Kapelle der Verklärung“ also doch als zweiter Vorname bestehen bleiben.

Abdruck des Textes mit freundlicher Genehmigung von Monika Roscher und ENJA RECORDS München

# ANCESTRAL REVOLUTIONS – ON SHABAKA HUTCHINGS AND HIS BAND SONS OF KEMET

BY KEVIN LE GENDRE



Shabaka Hutchings has become an increasingly powerful musical presence from his days stellar new kid on the block to star sideman, and now with Sons of Kemet, as fully blown band-leader. A classically trained clarinet virtuoso and an earthy, fire breathing tenorist, he leads SOK's mind-melting diasporic mixtape of tuba-fuelled African, Caribbean and Afrobeat grooves with fire and grace. As the band releases their debut album, "Burn", Kevin Le Gendre discovers how their philosophical, historical and technological bedrock unifies ancient Egyptian history as much as it does Brit jazz and dub dance music.

**"WHAT I'VE REALISED PLAYING WITH THESE MUSICIANS IS THAT EVEN IF I STOP, THINGS WILL STILL BE HAPPENING. THINGS MOVE ALMOST BY THEMSELVES. I DON'T HAVE TO PUSH IT INTO ANY PARTICULAR DIRECTION."**

In pop culture, a name is everything. If careers can't be made solely by the right combination of wit, cool and attitude in a two, three or four word moniker then they can be enhanced by them, which is exactly why many bands opt for a song, book or film title with all of the above. Less so in jazz, where the standard formula of leader plus numerical denomination of trio, quartet, quintet et al., still has currency in the market place. That said, there have been some memorable breaks with the template, and now, after Spirits Rejoice, Masada, Azilut and the stupendous Screaming Headless Torsos comes Sons of Kemet.

There is a personal story in this signifier. "At the point I was starting the band I was looking into a lot of stuff to do with Kemet, partly because of my name," says leader-clarinetist-saxophonist Shabaka Hutchings. "Shabaka comes from King Shabaka who was the last Nubian, as opposed to Arabic king, to rule over Upper and Lower Egypt.



Kemet is the name of black Egypt. He wrote on a stone called the Shabaka Stone, which is in the British Museum. He wrote all of the ideological principles of the time in Egypt – they were the Kemetic principles. These things have influenced Greek philosophy and a lot of western thinking. At the time there was a lot of interchange of cultures.”

It could be said that the circumstances of the Skype conversation that I had with Hutchings back in May epitomises as much. He was in Cape Town, South Africa, working on a commission for “Clarinet and String Quartet” that was premiered at the Music at Leasowes Bank festival in Shropshire in July. This engagement with the classical world was not new for Hutchings who, as a former BBC Radio 3 New Generation Artist composed “Babylon”, a work for Sons of Kemet and the BBC Concert Orchestra that played to a near-capacity audience at the Queen Elizabeth Hall during the 2012 London Jazz Festival.

Improvising musicians appearing in symphonic settings is a well-ploughed field but, certainly in the case of that last gig, there was very much a sense of many artistic worlds colliding. Although the special guests, beatboxer Jason Singh and producer-electronicist Leafcutter John, were by no means bit-part players, it was Sons of Kemet – Hutchings, tuba player Oren Marshall and the double headed drum corps of Tom Skinner and Seb Rochford – that was the bobbing, weaving pivot around which the strings and reeds whirled. The band is itself something of the ‘interchange of cultures’. Hutchings evoked in his opening salvo, insofar as its stylistic and geographical forcefield is concerned – the music draws on Caribbean, African-American, [particularly New Orleans brass bands] and African sources but has something of the idiosyncrasy and freshness one might expect from a band of progressive British improvisers.

Hutchings was already well established as a notable mover and shaker in the capital prior to Kemet’s debut gig two years ago. His side-man credits include Soweto Kinch, Courtney Pine, the late Abram Wilson and Polar Bear and he also co-led Zed-U with Skinner and bassist Neil Charles. Their 2009 CD “Night Time on the Middle Passage” was a sharp, provocative blend of improvisation, electronica and dub.

In other words, Hutchings, whose clarinet and tenor saxophone playing have leaned increasingly towards a marked rhythmic ingenuity of late, has not been at all easy to pigeonhole. Then again he has things in mind other than how to approach the horn or the composing process. Looking back on that first Kemet gig, he has a point to make about exactly why he made certain artistic decisions three years ago. “At the time I was playing with Jay Phelps and also doing lots of free improvisation too,” he notes. “I was working with John Edwards and Mark Sanders and I thought none of the music I’m playing had a Caribbean accent. Listening to lots of British music going towards that style, nothing really has a Caribbean accent in the intrinsic phrasing of the music. So I wanted to have that influence, not in an obvious way so we’ll please the Caribbean middle class. I wanted it to be that deeper thing that links into the African Diaspora, but isn’t clichéd where you hear it and think ‘oh this is that nice happy music from the islands’.”

A bout of extensive research followed. Hutchings, who was born in London but grew up in Barbados where he studied classical clarinet before moving to Birmingham in 2000 and then London to enroll at the Guildhall, contacted friends who are ethnomusicologists. These specialists in ‘really early music’ enabled him to get a firm grip on the far-reaching roots of Caribbean music, supplying him with copious recordings that highlighted the rhythmic continuities between West Africa, the West Indies and New Orleans. Yet applied to the unique sonic canvas of Sons of Kemet – the robust but flexible bottom end provided by Seb Rochford and Tom Skinner’s drums and Oren Marshall’s tuba, all of whose phrases are often given subtle but haunting distortions in the mix – this historical data is anything but hackneyed. Although not an electric band per se, Kemet has the snap and crackle that marks the best examples thereof and upholds the ruggedness and invention of homegrown mavericks such as Rip-Rig & Panic, Pigbag, Eardrum and African Headcharge. Now as Kemet’s debut “Burn” is about to hit stores on a considerable wave of excitement generated by the band’s strong showing on the live circuit, Hutchings can take stock of the stages of development he and his comrades have gone through. To his mind it doesn’t feel



as if any issue had to be forced when it came to specific artistic direction.

"Tom and Seb got it together from the very beginning, the 29 year-old states. "That's one of the reasons why the band has taken off, because from the outset it wasn't a matter of telling Tom to do this and Seb to do that. The kind of drummers they are, they just kind of sorted it out from the first gig. They are the two drummers I've played with the most over the last five-year-period. They were the obvious choices, so I thought I just want both of them." "I kind of took my cues from Polar Bear who I've been playing with for quite a long time, depping on sax, where they'll have a set and they'll play it for a year and a half or two years and the set will grow organically, just from the fact of having creative musicians. That's what I tried to get with Kemet."

"It just gives a kind of element of conversation – having the emphasis come off the alleged soloist. Things are happening. One thing I hate is flat-lining drummers, just playing the groove and going nowhere. I love it when a groove is set up and things happen. Not necessarily big events

but small, intricate details happening left, right and centre. It's flat-lining but from a group as opposed to from a person. So many small things are happening... the significance is in the overall sound."

"There's a lot more space for less to happen. One of the learning curves that I've had through playing with Sons of Kemet is appreciating that things happen without them being pushed. So the standard way of the saxophone thinker is that I am the hero as it were, I've got to lead my troops to victory and take this solo to the place it's got to be taken. But what I've realised playing with these musicians is that even if I stop, things will still be happening. Things move almost by themselves. I don't have to push it into any particular direction." While the whole-is-greater-than-the-sum-of-the-parts ethos is of paramount importance to Sons of Kemet, the sound the band achieved in the studio was high on the list of priorities. Mention should thus be made of engineer-mixer Dilip Harris, who worked the desk to great effect. He is a man with a long, illustrious history that runs from early-1990s landmarks like Young Disciples "Road To Freedom" right through to recent works by Roots Manuva and Matthew Herbert. His working relationship with Hutchings and Tom Skinner also encompasses Zed-U. Harris has an interesting observation to make about how the players were actually set up in the studio. "There was very little concern over balancing the drums as, during this recording, the band played very close together physically and without headphones, so there was an amount of self regulation in dynamics." Because the jazz aesthetic is so focused on the ingenuity of the player it is often forgotten that the way that their often endless torrents of notes – or perhaps well spaced streams on some Kemet tunes – is captured matters just as much. Having a mixer of the skill of Harris on board was no doubt a substantial fillip to Hutchings, but he maintains that an essential material decision was uppermost in his mind. The technology employed was not of today's digital world. The audio aesthetic of classic African and Jamaican music was a signpost. "We decided to record to tape," he clarifies. "I wanted that slightly frequency analogue sound, like you get in older recordings where you don't get the tinny sound of the drums

that you have to then take back in the mix. In some ways I found that recording analogue puts the kind of boombastic nature of the drums in their place – which I kind of wanted. Just because of that feel you get on the old records by Count Ossie [A seminal figure in Jamaican music for his pioneering Rastafarian drum sessions], or even old reggae or Afrobeat records where it's not actually as much a matter of thumping percussion as you might think in terms of the drum set itself."

Seb Rochford, drummer on and producer of "Burn", gives a further insight into how the whole recording process unfolded. It involved lateral thinking that was related to Kemet's strong sense of historical foundation. "My idea was to try and make the album feel like we all had our ancestors around us," he explains. "After we recorded I passed our mics separately through different echo machines I have and did live improvised takes of me using these machines with each of us soloed. I then laid these sounds behind the direct recordings of us. It was quite a time-consuming practise but I really enjoyed it." "Another thing I did was also pass Shabaka's clarinet through a tape that wobbled sometimes and replaced his original sound with the tape version. I also asked Shabaka to record some noises on his phone while he was traveling around that I could maybe use with these. He also gave me a recording Tony Marsh had given him of a football crowd."

While these non-studio sounds have a notable place in the overall textural canvas of "Burn", they are not in any way overpowering, and what really defines the album is the ensemble playing, the moments when the players click as a band that has been well run in.

It goes without saying that chemistry, the sense that musicians have really managed to reach a high level of communication with each other as well as a thorough understanding of the material that they are bringing to life, is one of the great sine qua nons of any kind of music.

Yet how this can be achieved has never been computed into a failsafe manual whose principles musicians can apply just as they turn the dots and dashes on a manuscript into sounds in order to limber up for a session. It is almost a cliché to state that there is something like a sixth sense between the members of a rhythm or horn section who can feel the pulse of a

particular song or phrase a melody in exactly the same manner, and it should be pointed out that in some cases the different ways that different members of a band approach meter can also be highly stimulating if the resulting tension is skillfully handled.

In Kemet's case there is a simple but potent conjunction between the players in so far as Oren Marshall's tuba is both part of the horn section, with Shabaka Hutchings' sax/clarinet, and the rhythm section, with Tom Skinner and Seb Rochford's drums. The tuba is brass and bass, standing as a strong bridge between the melodic and rhythmic functions spread around the ensemble. If, as Dilip Harris pointed out, the players were 'very close together physically' in the studio, then the instrumentation may have enhanced the effect of that proximity. For Hutchings, though, Sons of Kemet is about more than music. The name was chosen due to very personal historical research but he is at pains to point out that there are principles in the culture of ancient Egypt that he feels are relevant to modern life in general, and specifically to the relationship that he has with the other members of the band. Shared vision as well as shared imagination is crucial. "It kind of got me thinking about the whole thing of where ideas come from and this steady flow of old ideas to new and what we see as old and new," he reflects. "One thing I was thinking about was the fact that western philosophy is the son of Kemetic philosophy."

"One of the things in Kemetic ideology that really interested me was this principle of universal consciousness, of the fact that from the point of us being born to us dying we're raising our consciousness to be able to empathise with others. That really struck a chord with what I was trying to do musically with the people I was playing with – Tom, Seb and Oran – we're all on the same page heading towards one point of group thinking."

This article originally appeared in "Jazzwise", September 2013 edition

**Jazzwise**

# PROGRAMM JAZZFEST BERLIN 2013

## MITTWOCH, 23. OKTOBER

19:00 UHR HAUS DER BERLINER FESTSPIELE / KASSENHALLE  
**Presse- und Publikumsgespräch**

20:00 UHR HAUS DER BERLINER FESTSPIELE / SEITENBÜHNE  
**Trio Ivoire**

## MITTWOCH, 30. OKTOBER

19:00 UHR HAUS DER BERLINER FESTSPIELE  
**Calling Africa – Fiktion und Wirklichkeit (Podiumsdiskussion)**

20:00 UHR HAUS DER BERLINER FESTSPIELE / SEITENBÜHNE  
**Transmitting (Film)**

## DONNERSTAG, 31. OKTOBER

20:00 UHR HAUS DER BERLINER FESTSPIELE  
**Christian Scott**  
**'Gnawa Jazz Voodoo' Joachim Kühn Africa Connection feat. Pharoah Sanders**

22:00 UHR JAZZFEST@A-TRANE  
**Ilona Haberkamp Quartet – Cool is Hipp is Cool**

23:30 UHR AKADEMIE DER KÜNSTE / HANSEATENWEG  
**Gebhard Ullmann 'Berlin Suite'**

23:30 UHR HAUS DER BERLINER FESTSPIELE / SEITENBÜHNE  
**Joachim Kühn & Friends 'Round Midnight'**

## FREITAG, 1. NOVEMBER

19:00 UHR HAUS DER BERLINER FESTSPIELE  
**Michael Riessler 'Big Circle'**  
**Jack DeJohnette Group feat. Don Byron**

22:00 UHR JAZZFEST@A-TRANE  
**Ilona Haberkamp Quartet – Cool is Hipp is Cool**

23:00 UHR HAUS DER BERLINER FESTSPIELE / SEITENBÜHNE  
**Jaimeo Brown Transcendence**

23:30 UHR AKADEMIE DER KÜNSTE / HANSEATENWEG  
**Ernst-Ludwig Petrowsky Jubilee:**  
**Ruf der Heimat / 'Ornette et cetera' / Zentralquartett**

## **SAMSTAG, 2. NOVEMBER**

17:00 UHR HAUS DER BERLINER FESTSPIELE / SEITENBÜHNE

**Christian Brückner / Christian Weidner**  
**e. e. cummings – Erotische Gedichte**

20:00 UHR HAUS DER BERLINER FESTSPIELE

**'Wunderkammer XXL' Michael Wollny / Tamar Halperin & hr-Bigband**  
**Abraham Inc. feat. David Krakauer, Fred Wesley, Socalled and others**

22:00 UHR JAZZFEST@A-TRANE

**Riccardo Del Fra 'My Chet, My Song'**

22:30 UHR QUASIMODO

**Michał Wróblewski Trio feat. Terence Blanchard**

23:30 UHR AKADEMIE DER KÜNSTE / HANSEATENWEG

**Christopher Rumble**  
**Food + Fennesz**

## **SONNTAG, 3. NOVEMBER**

11:00 UHR HAUS DER BERLINER FESTSPIELE / KASSENHALLE

**KinderJazzKüche**

15:00 UHR HAUS DER BERLINER FESTSPIELE / KASSENHALLE

**Verleihung Deutscher Jazzpreis 2013**

17:00 UHR HAUS DER BERLINER FESTSPIELE / SEITENBÜHNE

**Dafnis Prieto Proverb Trio**

20:00 UHR HAUS DER BERLINER FESTSPIELE

**Monika Roscher Bigband**  
**The John Scofield Überjam Band**

22:00 UHR JAZZFEST@A-TRANE

**Riccardo Del Fra 'My Chet, My Song'**

22:30 UHR QUASIMODO

**Sons of Kemet**

**50 JAHRE JAZZFEST BERLIN 1964 – 2014**

**30.10.-2.11.2014**

# RADIO LIVE-ÜBERTRAGUNGEN

**31.10.2013, 20:03-22:00 UHR**

Deutschlandradio Kultur

**02.11.2013, 20:05-24:00 UHR**

Live-Übertragung aus dem Haus der Berliner Festspiele und dem Quasimodo

BR-Klassik, NDR Info, kulturradio vom rbb, radio bremen – Nordwestradio,

SR 2, WDR 3, SWR2 ab 22:03

**03.11.2013, 00:05-06:00 UHR**

Die ARD Jazznacht

Bayern 2, hr2-kultur, NDR Info, kulturradio vom rbb,

radio bremen – Nordwestradio, SR 2, SWR 2, WDR 3

**03.11.2013, 20:03-22:30 UHR**

Deutschlandradio Kultur

**03.11. 2013, 20:04-24:00 UHR**

kulturradio vom rbb

## ZU DEN BILDERN DER QUILTS

Die Bildstrecke auf den Seiten 4, 16, 24, 30 und 34 zeigt Abbildungen von Quilts aus Gee's Bend. Gee's Bend heißt eine kleine afroamerikanische Gemeinde in Alabama. Die dort praktizierte Tradition des Quiltens geht bis ins 19. Jahrhundert zurück, und wird bis heute von Frauen praktiziert. Neben den Quilts sind es auch ihre Lieder, Spirituals, wodurch man auf sie aufmerksam wurde. Jaimeo Brown, Gast des Jazzfest Berlin 2013, hat sich von den Songs der Gee's Bend Quilters inspirieren lassen und dies in Kompositionen auf seiner CD „Transcendence“ verarbeitet. Für alle Abbildungen der Quilts:

© Stephen Pitkin/Pitkin Studio für die Photos der Quilts Courtesy of Souls Grown Deep Foundation

## BILD- UND TEXTNACHWEISE

S. 4 Lucy Mingo, „Nine appliquéé blocks – Tulip variation“ (Quiltmaker's name: „Chestnut Bud“), 1960s

S. 8/9 © Selim Harbi

S. 10/11 © Joachim Kühn

S. 12-15 Video Stills aus dem Film „Transmitting“ von Christoph Hübner © Christoph Hübner

S. 16 Louisiana P. Bendolph, „Housetop variation“, 2003

S. 18 © Matthias Creutziger

S. 20 © Patrick Hinely, Work/Play®

S. 21 © Matthias Creutziger

S. 22/23 © Matthias Creutziger

S. 24 © Mary Lee Bendolph, „Blocks, strips, Strings and half squares“, 2005

S. 30 © Mary Lee Bendolph, „Blocks and strips“, 2005

S. 32 © Quentin Leboucher

S. 34 © Quinnie Pettway, „Housetop“, 1975

S. 37 © Daniel Delang

S. 38 © Matt Crossick

S. 40 © Matt Crossick

U3 © Patrick Hinely, Work/Play®

Der Abdruck der erotic poems/Erotische Gedichte von e.e.cummings auf S. 27 ff erfolgte mit freundlicher Genehmigung des Verlages C.H.Beck (für die deutsche Version in der Übersetzung von Lars Vollert) und des Verlages W.W. Norton & Company Inc. New York (für die Originalversion).



Café Restaurant  
**MANZINI**

Internationale Küche

Ludwigkirchstr. 11, 10719 Berlin-Wilmersdorf  
Fon 030 . 88 578 20, mail@manzini.de  
www.manzini.de



Jazz 재즈코리아  
Korea  
28.11. - 08.12. 2013

**Jazzstars aus Korea zum ersten Mal in Deutschland!**

Maria Kim / Jin Pureum / Jang Seungho / Gee Hye Lee /  
Im Dalkyun / Kim Jeeseok / Cheong Juyoung  
Berlin / München / Frankfurt am Main / Reutlingen /  
Pforzheim / Ettlingen / Grafing / Dießen / Pfaffenhofen



jazzkorea.kulturkorea.org  
facebook.com/jazzkorea2013

**HAMLET**  
RESTAURANT · CAFÉ · BAR

Neue deutsch-französische Küche mit orientalischem Akzent  
täglich von 8 bis 1 Uhr · Frühstück · Smoker's Lounge

Ludwigkirchstraße 6 · 10719 Berlin-Wilmersdorf  
(030) 882 13 61 · www.restaurant-hamlet.de

RIV. N°  
38

**SALE E  
TABACCHI**

BAR · RISTORANTE

Rudi - Dutschke - Str. 25 // Berlin 10 969  
U - Bahnhof Kochstr. (Checkpoint Charlie)  
030 - 252 11 55 // sale-e-tabacchi.de



# Jazz zum Hinhören


## Deutschlandfunk

- Di** dienstags • 21:05 bis 22:00  
**Jazz Live**  
Hochkarätige Stars und vielversprechende neue Namen des aktuellen Jazz in Konzert- und Festivalaufnahmen.
- Do** donnerstags • 21:05 bis 22:00  
**JazzFacts**  
Neues von der improvisierten Musik – als aktuelles Magazin oder als Musiker-Porträt.
- Sa** samstags • 4:05 bis 5:00  
**Deutschlandfunk Radionacht Milestones** (zweimal monatlich)  
Klassiker der Jazzgeschichte.
- Sa** samstags • 4:05 bis 5:00  
**Deutschlandfunk Radionacht Klanghorizonte** (zweimal monatlich)  
Musik aus dem Schnittbereich von Jazz, Experiment, Folklore, Art Rock und Ambient Music.

## Deutschlandradio Kultur

- Mo** montags • 20:03 bis 21:30  
**In Concert**  
(Jazz zweimal monatlich)  
Rockgeschichte zum Hören: Legendäre und innovative Live-Konzerte fachkundig kommentiert.
- Di** dienstags • 2:05 bis 5:00  
**Tonart – Jazz**  
Jazz in allen Facetten, Konzertmitschnitte, Jazz-Klassiker und neue Aufnahmen, Szene und Interviews.
- Do** 31. Oktober • 20:03 bis 22:00  
**Konzert**  
Live vom Berliner Jazzfest 2013
- So** 3. November • 20:03 bis 22:30  
**Konzert**  
Live vom Berliner Jazzfest 2013

## DRadio Wissen

-  DRadio Wissen ist das Wissensradio für alle, die besonders neugierig sind. Von Alltagswissen bis Wissenschaft. Und immer eng mit dem Internet verknüpft. Digital über DAB, Kabel, Satellit und Internet: [deutschlandradio.de](http://deutschlandradio.de)

### In Berlin auf UKW:

Deutschlandradio Kultur über **89,6 MHz**  
und Deutschlandfunk über **97,7 MHz**  
sowie im Digitalradio und Livestream.  
Weitere Informationen:  
[deutschlandradio.de](http://deutschlandradio.de) und  
Hörerservice 0221.345-1831

# Deutschlandradio

Deutschlandfunk

Deutschlandradio Kultur

DRadio Wissen



A stylized illustration of a woman's profile, facing right. She has brown hair styled in an elaborate updo with a large loop. Her eyes are closed, and she has a serene expression. A thought bubble above her head contains the text "TA-TA-TA-TAAAA!". The background is a teal color with a fine dot pattern. The woman's skin is rendered with a yellow dot pattern.

TA-TA-TA-  
TAAAA!



Der Klassiker.

92.4

kulturradio<sup>rbb</sup>





# Ob Jazz oder ŠKODA: am besten live.



**ŠKODA. Partner des Jazzfest Berlin.** Kultur und Autos haben eines gemeinsam: sie bewegen Menschen. Deshalb unterstützen wir nicht nur namhafte Musik- und Kulturveranstaltungen, sondern entwickeln auch Fahrzeuge, die Ästhetik und Funktionalität miteinander verbinden. Das beste Beispiel für diesen Anspruch: der ŠKODA Rapid, ausgezeichnet mit dem weltweit anerkannten red dot award für herausragendes Produktdesign. Überzeugen Sie sich selbst und kommen Sie einfach zur Probe vorbei. Näheres zu unserem Kulturrengagement erfahren Sie auf [www.skoda-kultur.de](http://www.skoda-kultur.de) - und alle anderen Fragen stellen Sie gerne Ihrem ŠKODA Partner oder unter 0800/99 88 999.



reddot design award  
winner 2013

Kraftstoffverbrauch in l/100 km, innerorts: 7,4 - 4,8; außerorts: 4,8 - 3,4; kombiniert: 5,8 - 3,9; CO<sub>2</sub>-Emission kombiniert in g/km: 137 - 104 (gemäß VO (EG) Nr. 715/2007). Abbildung zeigt Sonderausstattung.

# Ihr Monopol auf die Kunst

Lassen Sie sich begeistern:  
Jetzt Monopol gratis testen!

Wie kein anderes Magazin spiegelt Monopol, das Magazin für Kunst und Leben, den internationalen Kunstbetrieb wider. Herausragende Porträts und Ausstellungsrezensionen, spannende Debatten und Neuigkeiten aus der Kunstwelt, alles in einer unverwechselbaren Optik.

Kostenloses Probeheft anfordern:  
Monopol-Leserservice, 20080 Hamburg  
Telefon: 030 3 46 46 56 46

Bestellnr.: 971085  
E-Mail: [abo@monopol-magazin.de](mailto:abo@monopol-magazin.de)  
[www.monopol-magazin.de/probe](http://www.monopol-magazin.de/probe)



**monopol**  
MAGAZIN FÜR KUNST UND LEBEN





**BERLIN, DU BIST  
SO WUNDERBAR**



**BERLINER PILSNER. MADE IN BERLIN**

**PUT THE  
RECORDS**



**ÖSLAUER**

**WER  
JUNG  
BLEIBEN  
WILL  
MUSS  
BREIT  
DAMIT  
ANFANGEN.**

[voeslauer.com](http://voeslauer.com)  
[facebook.com/voeslauer](https://facebook.com/voeslauer)



Ralph Alessi  
**Baida**  
 w/ Jason Moran  
 Drew Gress  
 Nasheet Waits

ECM 2321



Tim Berne's Snakeoil  
**Shadow Man**  
 w/ Oscar Noriega  
 Matt Mitchell  
 Ches Smith

ECM 2339



Aaron Parks  
**Arborescence**

ECM 2338

[www.ecmrecords.com](http://www.ecmrecords.com)  
[www.facebook.com/ecmrecords](https://www.facebook.com/ecmrecords)  
 Im Universal Vertrieb

# Autumn in New York

# ECM



Hej Danmark!  
**APRIL 24 == 27 2014**  
 Messe Bremen



# Jazzahead!

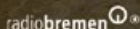
GERMAN JAZZ EXPO \ DANISH NIGHT \ OVERSEAS NIGHT \ EUROPEAN JAZZ MEETING  
 JAZZAHEAD! ŠKODA CLUBNIGHT \ CALAKONZERT \ MESSE \ KONFERENZ

TICKETS & REGISTRIERUNG → [www.jazzahead.de](http://www.jazzahead.de)

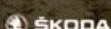
JETZT APP  
 DOWNLOADEN!



media partners /



sponsors /



partners /





# IMPRESSUM

## Jazzfest Berlin

Künstlerischer Leiter: Dr. Bert Noglik  
Produktionsleitung: Inna von Hasselt  
Produktionsassistenz: BJ Göbel  
Mitarbeit: Kathrin Müller  
Presse: Patricia Hofmann

## Magazin

Herausgeber: Berliner Festspiele  
Redaktion: Barbara Barthelmes, Christina Tilmann  
Graphik: Ta-Trung, Berlin  
Anzeigen: Runze & Casper Werbeagentur GmbH  
Gesamtherstellung: enka-druck GmbH  
© 2013 Berliner Festspiele und Autoren

## Veranstalter

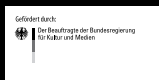
Berliner Festspiele  
Ein Geschäftsbereich der Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH  
Gefördert durch den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien  
Intendant: Dr. Thomas Oberender  
Kaufm. Geschäftsführung: Charlotte Sieben  
Leitung Redaktion: Christina Tilmann  
Leitung Marketing: Stefan Wollmann  
Leitung Presse: Jagoda Engelbrecht  
Leitung Ticket Office: Michael Grimm, Ingo Franke  
Leitung Hotelbüro: Heinz Bernd Kleinpaß  
Protokoll: Gerhild Heyder  
Technische Leitung: Andreas Weidmann

Berliner Festspiele,  
Schaperstraße 24  
10719 Berlin,  
T +49 30 254 89 0  
[www.berlinerfestspiele.de](http://www.berlinerfestspiele.de), [info@berlinerfestspiele.de](mailto:info@berlinerfestspiele.de)

Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH  
Schöneberger Straße 15,  
10963 Berlin  
[www.kbb.eu](http://www.kbb.eu)



Berliner Festspiele  
Jazzfest Berlin



Unter Beteiligung von ARD und Deutschlandradio

Gremium: Matthias Brückner, MDR / Ulf Drechsel, RBB / Axel Dürr, NDR / Dr. Bernd Hoffmann, WDR / Guenter Hottmann, HR / Günther Huesmann, SWR / Dr. Peter KleiB, SR / Harald Rehmann, DLF / Arne Schumacher, RB, Sprecher / Roland Spiegel, BR / Matthias Wegner, DKultur



Wir danken unseren Partnern und Sponsoren



Bundeszentrale für  
politische Bildung



Dussmann  
das KulturKaufhaus



Programmänderungen vorbehalten / Stand Oktober 2013



**DAS JAZZFEST BERLIN ERINNERT IN DANKBARKEIT AN GEORGE GRUNTZ,  
SEINEN KÜNSTLERISCHEN LEITER VON 1972 BIS 1994,  
DER AM 10. JANUAR 2013 IM ALTER VON 80 JAHREN STARB.**

